

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 45 AÑO 2002, sección: Crítica de libros
TEMA 2. ANÁLISIS DE SU OBRA EN GENERAL: MUSICOLÓGICO, DRAMÁTICO,
POÉTICO....

TÍTULO: “**LE TEMPS DANS LA DRAMATURGIE WAGNÈRIENNE**”, DE
CHRISTIAN MERLIN.

**CONTRIBUCIÓN A UN ESTUDIO DRAMATÚRGICO DE LAS ÓPERAS DE
RICHARD WAGNER**

AUTOR: *Ramón Bau*

Collection contacts. Serie 3, Études et documents, vol 54. Editions Peter Lang

Sobre libros técnicos y sensibles

Un análisis de la obra de Wagner tiene siempre dos facetas, la que estudia técnicamente alguna de sus partes, y aquella que además refleja su sentimiento y esencia.

En un extremo están por ejemplo los libros de esoterismo wagneriano, que no contienen normalmente verdad alguna, un contenido tomado por los pelos y a menudo inventado sobre bases movedizas, pero reflejan a menudo mucho sentimiento y un gran aprecio por el wagnerianismo. Textos que son un peligro pues logran a veces confundir a buenos wagnerianos por caminos cercanos a la neurosis, y sin embargo son leídos con pasión por auténticos amantes del arte wagneriano.

Hay textos, como ‘El Perfecto Wagneriano’ de Shaw, o “Parsifal, La Apoteosis Musical de la Religión católica” de Miguel Domenech que pueden ser discutibles en sus planteamientos teóricos pero que reflejan sin duda una sensibilidad, interés y amor sincero por Wagner y su obra, haciendo de su lectura algo ameno y sin duda muy apreciable.

Luego están los textos cumbre, los que deben ser ejemplo de buen wagnerianismo, como los de Lichtenberger, Chamberlain, von Wolzogen o Edouard Sans, que unen a un texto preciso e inteligente un declarado wagnerianismo sentimental. Libros que ilustran y a la vez encienden el sentido wagneriano del lector.

En el otro extremo podemos encontrar este libro de Christian Merlín, preciso y lleno de datos de gran interés pero que no reflejan sentimiento alguno de wagnerianismo, fríos podríamos decir en todo lo que no es puramente conceptual.

Y por último hay una multitud de libros auténticamente antiwagnerianos, escritos por gentes que dicen apreciar a Wagner pero que en realidad no saben nada del wagnerianismo, que son casi todos los editados actualmente por el mandarinato político-cultural que domina la prensa de hoy en día.

El libro del que partimos es de difícil lectura, árido, aunque con datos y temas muy interesantes, plato parecido a aquellas buenas verduras hervidas que, sin salsa ni condimento, son pobres al gusto aunque sanas en su esencia. Es un texto salido de una Tesis Doctoral de 1994 por la Universidad de Soborna, y como tal sigue un estricto orden académico.

Pero no vamos a realizar una crítica del libro, ni siquiera un comentario detallado, sino que mi interés al escribir este artículo es comentar libremente algunos aspectos concretos de los expuestos en el libro, temas muy definidos y que han sido poco comentados en general, referentes a los diversos aspectos del Tiempo en la obra wagneriana.

Y voy a tratar de que estos temas tengan un tratamiento más ligado a la comprensión y sentimiento de la obra wagneriana, para lo que no he dudado en apartarme del estricto seguimiento del texto del libro.

Los temas que vamos a tratar son:

EL PROBLEMA DE LA UNIDAD DEL TIEMPO EN LA ACCIÓN:

LA 'MIRADA HACIA ATRÁS O AL FUTURO'

DISCONTINUIDAD ENTRE EL TIEMPO CANTADO Y HABLADO

EL LEITMOTIV, EL TIEMPO Y LA MELODÍA INFINITA

Y por fin, aunque el tema no se trata en el libro, una idea sobre la concepción filosófica del Tiempo como elemento schopenhaueriano en Wagner.

EL PROBLEMA DE LA UNIDAD DEL TIEMPO EN LA ACCIÓN:

En una representación teatral, en un drama aun más, el espectador debe integrarse en el sentimiento de la obra. No basta seguir el argumento sino se integra el espectador en el sentimiento dramático. Por tanto los cortes de Tiempo o Espacio (y en este texto vamos a hablar del Tiempo fundamentalmente) provocan un 'retorno a la realidad teatral' del espectador que había quedado imbuido en el 'mundo del drama'. Hay pues un 'tiempo de representación' (lo que dura la estancia en el escenario) y un 'tiempo de lo representado' (lo

que dura la acción ficticia que se representa). Evitar estos cortes es pues uno de los objetivos de un drama representado.

Hay dos grandes tendencias:

- Aquellos que plantean que no existe relación alguna entre el tiempo de la representación y el tiempo de 'lo representado', de forma que en un acto el personaje puede ser joven y en el siguiente un viejo ya. Esto es viable en el teatro, pero solo cuando la obra apela más al argumento que al sentimiento. El espectador 'entiende' el corte del Tiempo, pero esa 'comprensión es a costa de 'salirse' temporalmente de su integración sensible en el drama. Los que indican que para una compenetración dramática teatral es importante una cierta proximidad (aunque no sea exacta claro) entre el tiempo de lo representado y de la representación. No se trata de igualar ambos tiempos, cosa evidentemente imposible en muchos casos, pero si de asemejarlos de cara a que el espectador lo vea como una 'unidad de acción'.

Tanto Aristóteles (Poética) como Corneille (Discurso sobre las tres unidades) tratan de exponer que para lograr el efecto de realidad dramática el tiempo de acción (de lo representado) no debería ser muy superior a uno o dos días. Este rigor fue normal en todo el teatro francés.

Mientras en el de Shakespeare, más orientado a teatralizar una novela, el tema del tiempo era más libre y las diferencias entre ambos tiempos son muy grandes.

Wagner critica en Opera y Drama la rigidez francesa, y en especial mantiene el carácter relativo del tiempo en un drama, o sea, el drama es un mundo en si mismo, independiente de la realidad y la experiencia temporal, por tanto lo único importante es que el espectador 'sienta' la acción como una unidad y se compenetre con ella. Si ello se logra sin respetar la unidad de tiempo no hay inconveniente. Wagner en realidad está en este tema profundamente influenciado por su pasión por Shakespeare y su poco aprecio al ambiente francés.

Sin embargo en la realidad, en sus obras, Wagner mostrará acercarse mucho más al modelo francés de la unidad de acción que al sistema de novela teatralizada de Shakespeare.

O podríamos decir mejor que Wagner encuentra una forma mixta magníficamente desarrollada con las llamadas 'miradas hacia atrás' (que estudiaremos en otro capítulo de este libro), gracias al cual solo en algún caso concreto, y por motivos muy concretos (en Tannhauser y Parsifal) se apartará de la norma de la unidad temporal.

En el Buque Fantasma solo hay un lapso de tiempo 'saltado', corto además, el que va desde

la estancia en el puerto de salvaguardia donde se pasa la tempestad al puerto de Sandvike. Hay un salto en cambio en Tannhauser entre el fin del segundo acto, desde el 'A Roma', mientras que el inicio del tercer acto ocurre con el retorno de los peregrinos, meses después. Wagner soslaya este tema dejando 'congelados' todos los demás eventos, o sea el único cambio es el retorno de los peregrinos, pero nada más ha ocurrido en ese tiempo de cara al drama. La unidad de acción es total, aunque haya un eclipse de tiempo.

En Lohengrin, Maestros o Tristan la unidad de tiempo es respetada rigurosamente.

En el Anillo existe un salto de tiempo entre El Oro y La Walkiria, pero El Oro es un Prólogo, no una Jornada, es 'algo fuera del conjunto', y en realidad conforma un 'drama aparte', y en realidad incluso los personajes han cambiado su esencia (entre el Wotan del Oro y el de La Walkiria hay un mundo de diferencia). Entre el final de Oro y el inicio de La Walkiria han pasado muchos años, los necesarios al menos para que Wotan tenga por hijos a las Walkirias, Sigmund y Sieglinde. No hay aquí pues 'congelación de los hechos', el salto es total y la unidad de acción no existe, pero se trata de dos obras distintas aunque ligadas.

Entre La Walkiria y Siegfried hay también un tiempo, necesario para convertir a Siegfried en un adolescente, pero en cambio si se mantiene aquí una congelación de los hechos, no han cambiado en ese tiempo las condiciones de la acción. Además dentro de cada Jornada no hay apenas lapsos temporales, de forma que la unidad de acción y tiempo en cada representación se mantiene totalmente.

Queda el caso del Parsifal, donde el Espacio-Tiempo es protagonista además del propio drama. En realidad el mundo del Graal está fuera del Espacio y el Tiempo, y por ello la búsqueda del Graal es siempre un tema a-temporal. En la obra pues se debe reflejar ese 'cambio' entre el mundo normal y el del Graal, la entrada en Monsalvat es siempre un encuentro Espacio-Tiempo nuevo. Es en este sentido que el Tiempo que Parsifal pasa entre el fin del 2º acto y el inicio del Tercero, en su larga búsqueda y dolor, un tiempo largo pero no definido, sin embargo no es un Tiempo del Graal, sino un Tiempo en el mundo normal, de alguna forma no cuenta como Tiempo del Graal. Y en todo caso la unidad de acción se mantiene pues nada ha cambiado, el retorno de Parsifal entronca en el mismo entorno sentimental que dejó.

El Tiempo metereológico en Wagner

Para marcar el paso del tiempo en las obras wagnerianas hemos de contar con que ninguna

de ellas tiene una datación concreta. Hay una cierta referencia histórica en Los Maestros y en Tanhauser, por los personajes históricos de Sachs y Elisabeth/Walter von der Vogelweide que pueden ser concretados en su época. Pero aun así en las obras no se citan fecha, ni días de la semana, de forma que el paso del tiempo Wagner lo sitúa normalmente por el tiempo meteorológico: la noche y el amanecer especialmente son de común referencia, y tienen además de un aspecto temporal una significación filosófica, puesto que la noche es asimilada al 'no tiempo', a un escape del entorno Espacio-Tiempo según la concepción schopenhauriana. Y el alba implica el retorno a ese Espacio-Tiempo, a los principios de individualización del dolor.

Por ello el alba suele ser el momento de los dramas del dolor, y la noche los momentos del sentimiento.

Así en Tristan la noche es cuando Isolda y Tristan expresan su amor ideal, y el alba es su perdición y muerte. Lo mismo pasará con Sieglinde y Sigmund. Igual con Lohengrin y Elsa, el alba será su despedida, la noche cuando se traman los sentimientos. La Tetralogía, el Oro, inicia en el Alba el gran canto cosmológico.

Y Wagner usa los momentos más heroicos en pleno sol. Es el Sol lo que encuentra Tannhauser al salir del Venusberg, y es cuando ya 'las brumas se han disipado y nos dejan ver un cielo azul y sereno' el momento en que Siegfried se une heroicamente a Brunilda.

Un caso más del uso del tiempo meteorológico por Wagner son los dos tipos de 'noche' del III acto del Holandés Errante. Una noche clara mientras los marinos y las chicas cantan festivamente su reencuentro, pero la noche se vuelve oscura y sin luna cuando intervienen los cantos satánicos de la tripulación del Holandés.

De la misma forma las tempestades no son en Wagner un tema meteorológico sino un 'ambiente' que anuncia algo, como la marcha angustiosa de Sigmund en su huida al inicio de la Walkiria, la tormenta que anuncia a Wotan persiguiendo a Brunilda...

Por todo ello las puestas en escena deben mantener estos aspectos temporales, ignorarlos o sacarlos de su contexto escénico destrozan la obra dramática, no son decorados, no son aspectos secundarios sino partes efectivas del drama. Las puestas en escena estúpidas donde desaparece todo este entorno temporal son una traición a la obra wagneriana.

Christian Merlín defiende contra toda lógica las puestas de escena de Chereau al hacer aparecer el Oro en una presa hidráulica, en la que el Alba y la visión del Walhala no tiene lugar, con la excusa de que la presa hidráulica refleja el río natural, la naturaleza, ya prostituida y ensuciada por el hombre, como hacen Wotan y Alberich. Pero bajo ese pretexto tomado por

los pelos se esconde una ruptura total entre texto y representación, lo que es un crimen contra la esencia del drama wagneriano.

Tiempos de la representación

El Holandés Errante dura un par de horas y cuarto, Parsifal unas cuatro horas y media, la evolución en el aumento del tiempo de representación es constante.

Mientras las obras belcantistas estaban sobre las dos horas, aunque no son raras algunas obras de mayor duración, pues ya Los Hugonotes o Don Carlos están sobre las 4 horas.

La división en 3 actos suele ser común en toda la obra wagneriana, en parte como herencia de la partición de la tragedia griega: La exposición, el nudo y la catástrofe (o desenlace).

El acto I es donde se exponen los antecedentes, sus fundamentos y el sentido trágico que ya se intuye. En el Acto II y parte del III se anudan los hilos del drama que la 'catástrofe' se encargará de desatar.

Wagner tenía poco interés en el desenlace, en 'Opera y Drama' dice: "El punto culminante de una acción es en sí mismo algo de muy corta duración, y que, en tanto que un simple actuar, es insignificante....".

Lo importante es plantear el drama y comprender su nudo, no la acción que corta el nudo. Y por ello los actos más largos son aquellos en que 'pasan menos cosas'. En realidad la mayoría de los desenlaces ya se conocen previamente, no son 'sorpresas', son algo ya trágicamente predicho o previsible desde el primer acto.

Por ello en tanto Wagner complica y se recrea en la acción interior más que en la acción exterior, en la 'fábula' que soporta la acción interior, los actos se alargan pues necesita más tiempo para que los actores del drama expongan sus sentimientos y razones.

Las obras de Wagner no son largas porque 'pasen muchas cosas', sino porque se sienten y dicen muchas cosas. Es por ello que la unidad de acción, escenografía y texto es vital, no se trata de 'contar una historia' sino de un drama donde todo, cada parte tiene su contribución.

LA 'MIRADA HACIA ATRÁS O AL FUTURO'

Ya hemos dicho que Wagner prefiere la unidad de tiempo, por tanto el tiempo de 'lo

representado' no es muy largo, máximo sobre un par de días.... con las pocas excepciones que ya hemos analizado en el capítulo anterior.

Sin embargo en Wagner hay otra característica en sus dramas: el destino dramático de sus personajes está casi siempre predestinado desde el principio. Hay poca acción que desvele caminos distintos a los ya marcados por ese destino.

Por tanto el nudo dramático no se encuentra sólo en los actos que suceden en escena sino en los antecedentes y los hechos que ya han fijado ese destino de antemano, que de alguna forma marcan la tragedia que luego se desarrolla en los diálogos y acción de la escena. Por ello nos encontramos en la necesidad de que 'el tiempo de lo representado' abarque épocas anteriores, a veces de largo tiempo antes.

Y en ese momento nos adentramos en la utilización extraordinaria de Wagner del 'relato de hechos'.

La utilización del 'relato de hechos anteriores' ya era usado en el teatro francés de una forma absolutamente distinta. Allí se usa para dar a conocer hechos que no es posible representar en escena, son pues solo una parte más de una acción lineal, solo que esta parte no ha sido representada en escena sino relatada.

En cambio en Wagner lo esencial del drama no es la acción en escena sino el entrelazado de recuerdos que predestinan la acción.

Ya la tragedia griega había utilizado este medio trágico en 'Edipo', la obra cumbre de Sófocles, donde el nudo de la tragedia es su recuerdo del pasado, todo está predestinado por ese pasado y lo que haga Edipo no hará sino acelerar su destino trágico.

En 'Parsifal', por ejemplo, los relatos de Gurnemanz (1er acto), Klingsor (2º acto) y Gurnemanz y Parsifal en el tercero son la base de todo el drama, la acción no sería suficiente, se precisa de estos relatos para entender de donde nace el drama y el por qué y cual es su destino. Vamos a analizar algunos de los recursos que usa Wagner en este sentido:

Los relatos Internos reiterativos

Se trata de relatos sobre hechos que ya han sido expuestos anteriormente en la misma obra. En principio pueden parecer redundantes, y podría creerse que se trata de 'recordar' al espectador algo que pasó hace ya un tiempo en la representación... pero no es ese el caso. Por ejemplo en El Oro, escena 2ª, Loge relata el robo del Oro por Alberich que ha pasado en la escena 1ª, hace bien poco, no se trata pues de recordarselo al espectador sino de contarlo a personajes (Wotan y Fafner) que no lo conocen, de forma que este relato

desencadenará toda la acción de la Tetralogía.

Otro caso está al final del Ocaso, cuando Siegfried cuenta a Gunther su pasado con Mime y el Dragón... no se trata tampoco de un recordatorio para el espectador, sino del medio para que Gunther comprenda que Brunilda no es su esposa legítima y Hagen tenga la excusa para matar a Siegfried.

Otro ejemplo es el relato del Rey Marke, acto II, escena 3ª. Cuando acaba de sorprender a Tristan con Isolda, el Rey evoca largamente todo el proceso de su matrimonio y el papel que en ello tuvo Tristan. No se trata lógicamente de recordar al espectador lo que acaban de ver en el primer acto, se trata de provocar en Tristan el conocimiento completo de su culpa, el golpe psicológico que le conciencia de su acto y llevarle a la acción consecuente: su herida mortal.

Estos relatos internos, no son pues 'recuerdos' al espectador sino motivaciones que provocarán la acción dramática inmediata.

Los relatos internos que rellenan lagunas de información

Aunque parecidos a los anteriores, pues relatan hechos ya conocidos, en estos relatos se amplía substancialmente lo sabido con información vital para el drama. Son relatos pues que tratan de hechos internos al tiempo de lo representado pero que no han estado en el tiempo de representación.

De esta forma se amplía a veces enormemente el 'tiempo de lo representado' sin necesidad de llevar a la representación cortes de tiempo importantes que afectarían a la 'integración' del espectador con el drama.

Un ejemplo es el relato de Mime al principio de la escena 3ª del Oro. No solo se limita a relatar hechos que ya conoce Loge sino a dar información sobre como ha usado Alberic el Oro, llena pues el Tiempo que ha pasado desde la primera a la segunda escena referente a Alberic.

Otro ejemplo es el relato del peregrinaje de Tannhäuser, acto III, escena 3ª que nos relata lo que pasó entre el final del 2º y el inicio del 3º actos.

Lo mismo en el relato de Parsifal acto III, escena 1ª, donde cuenta lo pasado entre el final del acto II y el inicio del III.

Relato Externo

Nos cuenta sucesos vitales que están fuera del tiempo de 'lo representado', o sea forman

parte de la 'pre historia' del drama.

Esto es una novedad en el tratamiento de las óperas clásicas, donde es raro conectar con una 'prehistoria'. Pero además lo importante en Wagner es que hace de esa 'pre historia' un elemento vital del drama, realmente esa información suele traer en sí el nudo dramático y la predicción del destino fatal del drama, lo que es novedoso totalmente y solo comparable en parte con la tragedia griega.

El espectador tiene la impresión de que el drama avanza a medida que se 'retrocede', o sea a medida que conoce el pasado, no la acción en sí.

Pocas son las obras de Wagner donde el drama empieza cuando se levanta el telón, normalmente en ese momento de 'lo representado' el drama ya está fijado y solo queda por conocer el como se llegará al final que el destino ya ha marcado. Pero el espectador no lo sabe aun.

Ya en la balada de Senta, ella nos remonta a las razones últimas de la maldición del Holandés, que no habían sido aun explicitadas, estamos en la tercera escena del acto I. Y así mismo ,tras exponer la pre historia del drama, ya anuncia su intención de ser ella la que resolverá la tragedia. Ya todo está determinado.

En Lohengrin, ya en el inicio, Enrique el Pajarero y luego Federico de Telramund exponen los antecedentes del drama, que ya está lanzado cuando se abre el telón. Y termina en la escena 3º del acto III con el relato de Lohengrin que no solo aporta el desenlace del drama sino que relata hechos anteriores al inicio del drama, y lo hace al final de la obra!.

En la escena 3ª del Acto I de Tristan hay uno de los más largos relatos externos de Wagner, cuando Brangania y luego Isolda relatan todos los antecedentes de Tristan, Morold, su herida, los cuidados.... y su deseo de venganza y muerte.... que marca ya el destino final, la Muerte como liberación.

Vital resulta a los relatos de Siegmund y Sieglinde en el inicio de La Walkiria para exponer todo lo pasado entre el final del Oro y el inicio de La Walkiria. Relato 'semi interno', puesto que se trata de hechos 'dentro' de la Tetralogía, aunque fuera de la propia Jornada de 'La Walkiria'.

En Parsifal podemos decir que todo lo que se llega a saber es por relatos externos. El origen de Parsifal, el de Kundry, el de Klingsor, el de la herida de Amfortas.... todo se determina por relatos de hechos previos al inicio de la representación.

Es pues definitivo comprender que para Wagner el tiempo de 'lo representado' es enormemente superior a lo que se ve en la representación, y que ese 'otro tiempo' no

descrito en la acción de la escena sino relatado es fundamental para el drama, no es un añadido ni un detalle más, es el nudo del drama y normalmente la definición del destino dramático, puesto que en Wagner no se trata de 'intriga', sino de drama. De la misma forma que los griegos relataban en un prologo todo el desenlace para que el público no estuviera pendiente de la trama sino del drama, Wagner actúa de forma parecida, no desea intriga ni interés por la 'acción en sí', sino por sus motivos sentimentales y su drama humano.

Las Omisiones voluntarias

Relatos en los cuales de forma voluntaria se omiten informaciones decisivas, que sin embargo conoce el espectador, de forma que no engaña al que sigue el drama, sino a otros personajes de la obra. No hay pues en este caso falsificación de la historia de cara al espectador, no se trata de confundir o intrigar con ocultaciones a los espectadores, sino de generar acción en base a un engaño a personajes.

Un ejemplo se ve en el relato de Mime hace a Siegfried (escena 3ª, acto I de Siegfried) cuando le habla del Tesoro de Fafner, ocultándole parte de su valor real. Ortrud engaña a Telramund sobre su real participación en la desaparición del Duque de Bragante, o Hagen engaña a Gunther sobre el estado real de Brunilda y Siegfried. Pero en ninguno de estos casos el espectador puede 'creer' el engaño como real, sabe perfectamente la verdad.

Las Nornas

Es evidente que si un personaje está ligado al Tiempo, son las Nornas, especialmente en el prólogo del Ocaso. Las 3 Nornas, el Pasado, el Presente y el Futuro. Y también el personaje de Erda, madre de las Nornas.

Los relatos de las Nornas tienen implicaciones fundamentales para la comprensión de la Tetralogía en global, pero nos vamos a fijar precisamente en uno de ellos:

En el relato de la primera Norna se demuestra ya la culpabilidad intrínseca de Wotan en la decadencia moral del mundo, su violencia inicial para lograr la lanza y las runas, el fin del Fresno del Mundo y la fuente del saber.

Así pues aun antes de que el Oro fuera robado por Alberic, ya el mundo había sido profanado por la voluntad de poder de Wotan, que se salta el orden natural.

Este dato, dado en la última Jornada, implica pues un conocimiento del destino trágico de los dioses antes incluso de iniciarse la acción del Oro del Rhin, aunque ya Wotan se había auto inculpado de los males del mundo en el segundo acto de La Walkiria.

‘La Mirada atrás’ sin relato

Wagner usa otros medios, aparte del relato, para exponer ese ‘tiempo de lo representado’ que no está en escena, lo que muestra su importancia en la dramaturgia wagneriana.

Uno es ‘*el recuerdo*’, por ejemplo de Parsifal por su madre Herzeleide. De la misma forma que el beso de Kundry le recordará la herida de Amfortas. Es clara la falta de memoria en Siegfried, y como ‘recordará’ en el momento final.

No se trata aquí tanto de ‘recordar un relato’ como de recordar algo pasado que les moverá en sus sentimientos y dramas. Es un método para aflorar en un momento dado el dato que provocará una acción del drama.

El *retorno de un ausente*, momento perfecto para volver la mirada al pasado, y siempre con el fin de provocar la acción dramática del futuro. El retorno de Tanhäuser desde el Venusberg o las ausencias de Kundry y sus retornos al Graal son dos ejemplos de este método de provocación del pasado para justificar el futuro.

El reconocimiento de alguien que no se efectúa de inmediato. Ya en La Odisea se usa este método para que Ulises entre en el Drama a su vuelta a Itaca.

Es evidente el caso de Isolda al reconocer en Tristan a su herido curado tras el combate con Morold. Como Gurnemanz reconoce a Parsifal en el III acto por su lanza, Hunding reconoce difícilmente a Siegmund como su enemigo de la raza de los Walsung. Y Brunilda que ‘reconoce’ a Siegfried como el hijo de Sieglinda sin haberlo jamás conocido, por ser ese el destino de quien debía vencer al fuego. Y Siegmund/Sieglinde se reconocen por los puntos comunes de sus relatos.

En todos estos casos el reconocimiento no es inmediato, sino que exige una explicación y muestra sobretodo la necesidad del destino, lo inevitable del destino. Es una forma de demostrar que pese a lo ‘poco probable’ de esos encuentros, el destino los hacía inevitables.

Las anticipaciones del Futuro

Los tres grandes relatos del patrimonio grecorromano, La Odisea, La Iliada o La Eneida, se inician con una ‘profecía’ o resumen de la vida de sus héroes.

En el drama wagneriano hay también anuncios del futuro, veremos algunos de ellos, donde el Tiempo de ‘lo representado’ se anuncia, como tratando de evitar sorpresas y recalcar el papel del destino en el drama.

Un sistema es anunciar la llegada de un acontecimiento vital, sistema que los griegos usaban siempre, pues raramente dejaban entrar en escena un personaje sin haber anunciado su llegada. En Wagner ese anuncio tiene un carácter de singularidad, se anuncia siempre 'al elegido', no es la llegada de un personaje, es la llegada de un cambio, de un ser que será el que desenlace el drama. Es un anuncio de Mesias, del Elegido y con ello un anuncio del destino inevitable que traer ese anunciado.

Vemos así a Brunilda anunciar a Sigmund el nacimiento de Siegfried, acto II, escena 4ª de La Walkiria. Wotan anuncia a Fafner la llegada del héroe que acabará con su vida, Elsa anuncia la llegada de Lohengrin, Gurnemanz anuncia varias veces la llegada del Redentor, el Casto loco.... hasta Senta anuncia la redención del Holandés. En Wagner el destino esta escrito. El otro medio de anunciar el futuro es el Oráculo, que en el mundo griego era sagrado y muy utilizado en la tragedia, aunque siempre la predicción era oculta en sus detalles, no en su desenlace final.

Wagner recurre muy a menudo a la profecía.

En el Oro, Alberic profetiza la maldición a los posean el Oro, Erda, que es propiamente una profetisa del Oráculo, confirma a Wotan la maldición del Oro.... y "el crepúsculo llega para los dioses". Loge confirmará "los dioses corren a su perdición, mientras que se creen tan seguros de su permanencia".

La famosa escena de los Enigmas entre Mime y Wotan (El Caminante) del acto I, escena 2ª del Siegfried es un ejemplo largo y concreto del conocimiento del futuro. Venus profetiza a Tanhäuser que no encontrará entre los humanos la felicidad.

Las hijas del Rhin profetizan a Siegfried su muerte (de la misma forma que tu has matado al dragón, tu morirás, y será hoy mismo, estas advertido, si no entregas el anillo), acto 3º del Ocaso.

Podemos ver que en realidad casi todos los hechos de futuro están marcados por los anuncios y profecías previas.

Otro medio de anunciar un futuro es el Juramento. En este caso se deja una cierta incertidumbre, pues no se asegura el cumplimiento de ese juramento, pero en Wagner suele ser siempre una realidad.

Fricka obtiene el juramento de Wotan, escena 1ª, acto II de La Walkiria, de que Siegmund morirá.

Está el juramento de fidelidad de Senta tanto a Eric como al Holandés que son nudos de la

tragedia. Elsa debe jurar ante Lohengrin no preguntarle su nombre y linaje. Isolde jura vengar la muerte de su esposo Morold.

En todos estos casos los juramentos indican no solo un compromiso, sino marcan el futuro. El destino ya ha marcado su cumplimiento o su ruptura, no hay duda de ello para el espectador, y en todo caso son parte esencial del drama.

DISCONTINUIDAD ENTRE EL TIEMPO CANTADO Y HABLADO

La relación entre textos y canto en el drama ha sido algo muy debatido en la historia de la ópera, y es preciso comprender esta evolución histórica para abordar la solución que Wagner aporta.

El tema nace en el siglo XVI, si tratamos aparte la tragedia griega, con los ballets y pastorales, madrigales y las primeras óperas, donde el canto está tan al servicio de la música que no logra entenderse la poesía, el texto. Por otro lado había el género del recitativo, casi mera oratoria, que derivaba más hacia el recital épico que al teatro musical.

Monteverdi con su Orfeo en 1607 inicia la rehabilitación del drama conjunto de texto-música, pero este buen inicio se rompe con la ópera de los siglos siguientes (como Manzini) que se forjará en una alternancia discontinua entre arias, coros, recitativos y duos/trios, donde el tiempo de la representación es completamente artificial y variable.

Wagner atacó con furia esta forma operística en 'Opera y Drama', puesto que pierde toda su esencia dramática y convierte la voz en un mero instrumento más de la música.

Incluso las óperas más modernas como las de Mozart o Fidelio, dejando aparte la ópera cómica francesa (a la que Wagner consideraba solo un 'largo vaudeville'), no dejaban de ser una mezcla de arias y recitativos. Wagner acusa a este género de incapacidad para expresar sentimientos dramáticos mediante la música y desequilibrio entre textos y música, lo que rompía totalmente la linealidad del Tiempo. El tiempo se paraba en las arias y aceleraba en los recitativos, haciendo difícil al espectador considerar la representación como un drama donde integrarse permanentemente. El espectador escuchaba con la inteligencia los recitativos (la acción) y se convertía en oyente de música en las arias.

Gluck en 1762 con 'Orfeo' revoluciona la ópera y trata de resaltar la importancia del libreto, del drama, deja ya solo una aria en toda la obra y emplea el recitativo acompañado de música.

Wagner siempre reconoció en Gluck su gran mérito al haber afirmado la necesidad absoluta de una adecuación entre el contenido del texto y la música, evitando la discontinuidad y

separación de ambos elementos y suavizando así la diferencia de Tiempo.

Antes de Wagner la solución se puede ver en 'Fidelio' o 'El Cazador Furtivo', donde los recitativos se han sustituido por un texto hablado acompañado por una música adecuada, una especie de hablado-cantado.

Mientras el belcantismo con Bellini y Rossini sacrificaban absolutamente el drama en provecho de la melodía.

Solo Weber con Euryante crea la primera ópera continua, donde ya no hay ese balanceo entre texto (acompañado o no de música) y aria. Y sobretodo rompe con el concepto de 'números cerrados', o sea de trozos en que se podría dividir la ópera, y que eran aplaudidos por separado, como 'partes' en sí mismas, rompiendo toda la unidad dramática y el tiempo unitario.

Wagner reconoció este esfuerzo en Euryante pero criticó fuertemente que al haber compuesto Weber la música antes de tener el texto, la palabras no compaginaban con la música y se notaba desfases entre ambos componentes.

Una vez hemos visto muy por encima la situación del tratamiento de la unidad temporal en el drama antes de Wagner, podemos iniciar el estudio de la revolución wagneriana en este tema.

Lo primero que notamos es que en Wagner no solo se funden los anteriores 'números' operísticos sino las propias escenas, de forma que se llega al Parsifal donde ya no podemos hablar de escenas. La unificación del tiempo dramático se hace mucho mayor.

Por supuesto no llega a este final sin pasar por fases medias. En el Holandés se produce ya un intento importante de rechazar el troceado de la obra en 'números' que era clásico de la ópera (por ejemplo en las Bodas de Figaro, son tratados como recitativos toda la acción de las bodas, pero cuando la Condesa está nostálgica al ver pasar su juventud y alejarse el amor de su marido, entonces se entra en un aria sin acción), pero aun así quedan restos claros de 'arias', 'coros' y recitativos semiocultos... incluso en la partitura se lee a veces 'Recitativo y aria', dado que mezcla constantemente ambos medios.

Pero es en Lohengrin donde Wagner ya inicia su propio estilo, aun matizado, en el cual el antiguo 'recitativo' se convierte en el centro del drama y la tensión, pero no como tal, sino ya en forma de canto continuo. En la carta de Wagner a Liszt del 8 sep 1850, Wagner ya define que la dificultad de Lohengrin es convencer a los cantantes que lo que ellos consideran 'recitativo' es ya el eje de la obra dramática, y que por tanto su esfuerzo debe ser total allí,

frente a la idea anterior de que el aria era el centro de atención del cantante. Por ello indica que en Lohengrin nunca escribió 'recitativo' sobre la partitura.

Esta forma de integración entre lo cantado y lo recitado unifica además el Tiempo de ambos polos, creando así un tiempo de la representación mucho más cercano al tiempo real de la acción o 'lo representado', facilitando de esta forma la credibilidad del drama, y ocultando lo artificial del canto frente a la acción teatral.

El Oro es ya un drama musical, seguido, sin interrupciones ni sombra de 'números' o cortes entre 'formas operísticas'. Podemos ver en La Walkiria como el recitativo largo y complejo de Siegmund en el Acto I contiene una fuerte situación dramática, en la cual todo puede romperse, el drama se puede palpar y en cualquier momento parece que puede estallar el odio de Hunding y los recuerdos de Sieglinde. Es puro drama en un recitativo, mientras que poco después lo que podría ser un 'aria', el amor de Siegmund y Sieglind, muestra una distensión del drama y la tensión para explotar en sentimiento.

Igual pasará en el larguísimo canto de Wotan en el segundo acto de La Walkiria, donde el canto es casi palabra pero con grandes oscilaciones de tono, y una profunda tensión dramática. Así en Wagner la tensión dramática está fundamentalmente en lo que antes se llamaría recitativos.

El papel del diálogo en Wagner

En la ópera es raro ver auténticos diálogos. Normalmente son arias de monólogo, coros y en el caso de duos o tríos son solo yuxtaposición de dos monólogos en paralelo, pero no existe casi el diálogo como tal.

Verdi ya denunció este problema, diciendo que en los libretos operísticos los cantantes hablaban para sí mismos, no entre ellos: "los personajes a veces no se dirigen ni una sola palabra entre ellos, y eso hace frías las escenas".

El diálogo clásico de argumentos y contra argumentos, reacciones vivas y dudas expresadas, es casi inexistente en la ópera italiana anterior a Wagner.

Pero los sentimientos humanos se basan precisamente en esas razones y esos enfrentamientos entre personajes que son los diálogos.

Wagner usa de forma muy profunda y constante el diálogo, que es largo y meditado, sensible y emotivo, mientras que acelera luego la acción consecuencia de lo dicho en el diálogo. El diálogo sirve para exponer el por qué y las bases que justifican la acción, por ello es una parte esencialmente dramática en el sentido humano, psicológico. Mientras que la

acción es más corta y rápida pues es solo consecuencia, emotiva pero no esencial, del drama.

Usa el sistema de 'melodía dialogante' para que este diálogo no sea un recitativo sino un texto musicado, cantado.

Le costó a Wagner entrar en el sistema de diálogo cantado, se usa poco en el Holandés y Tannhauser, aunque hay algunos pero cortos (Daland al conocer al Holandés por ejemplo) o con un diálogo poco rico y más bien repetitivo como Venus y Tannhauser.

Pero en Lohengrin ya se encuentra el primer gran diálogo profundo y largo, en su segundo acto. Telramund y Ortrud no solo dialogan y discuten sino que incluyen en ese diálogo las pasiones y reacciones, gritos, amenazas, todo el sentimiento de un diálogo sensible y profundo. De la misma forma Ortrud y Elsa dialogan de forma sumamente inteligente, tratando de engañar y fomentar la duda de Elsa.

En la Tetralogía el uso del diálogo es ya generalizado, sistemático, para tener en el de Wotan y Fricka del segundo acto el ejemplo más completo.

Lo que vemos como algo 'normal', en realidad no lo es, la importancia del diálogo en Wagner es una novedad dramática de primer orden en los métodos operísticos.

No todos los diálogos son activos, sensibles, con un carácter de altibajos y reacciones vivas de los personajes. Hay otro tipo de diálogo que podemos llamar 'estático', donde el diálogo es casi triste, como si uno de ellos no estuviera ya tratando con el otro sino hablando en general, al destino. Así el diálogo de Brunilda y Wotan una vez se ha marchado Fricka, en él Wotan ya no habla en realidad con Brunilda sino con la maldición de Alberic, con los tratados que le oprimen.... Brunilda es solo la presencia física del diálogo Lo mismo podemos verlo en el diálogo de Brunilda y Sigmund , segundo acto de La Walkiria, mientras Sieglind duerme, hay una buena parte del diálogo sin emociones, como ensimismados, con largos silencios, lento, hasta que el final se acelera el tiempo cuando ya Brunilda rompe su idea inicial. Así vemos como el diálogo estático sirve para ralentizar el tiempo, provocar la sensación de fatalidad, de inutilidad de la acción.

La versificación y los silencios en la prosa musical

Dada la gran utilización de diálogos y recitativos musicados que hace Wagner para lograr el drama sin ruptura de tiempo, evitando totalmente existencia de 'números' cerrados en si mismos y la alternancia aria-recitativo, Wagner estudio a fondo como lograr un texto poético capaz de ser musicado. Para ello dictaminó que era fundamental que se creara primero el

verso que la música, pues la base está en que el acento poético sea respetado por el acento rítmico y melódico de la música.

Usa versos yámbicos no rimados (usados por los griegos) para las partes más recitativas, y los yámbicos rimados para las partes de estilo más asimilables a un aria. Pero con la extensión del diálogo 'inventa' el verso aliterativo como explica en Opera y Drama, cuyo fin es lograr que el tiempo de texto y canto se acerquen al máximo.

Vemos así el interés que tenía Wagner en lograr una sensación temporal de continuidad y acercamiento al tiempo de teatro hablado, para lograr que el espectador no pasara por cortes de atención texto-música, sino que captara una unidad de ambas continua.

Por otra parte si vemos el texto en número de versos y la duración de la obra total, podemos captar algo interesante:

El Buque Fantasma: 28 páginas y 2,20 horas

Tanhausser con 32 páginas y 3 h

Lohengrin con 36 páginas y 3,20 h

Siegfried, con 60 páginas, y una duración media de 4 horas

El Ocaso con 55 páginas y 4,25 horas

Parsifal de 40 páginas de texto y 4,30 horas de duración,

Podemos ver que en las primeras obras de Wagner el aumento de tiempo de representación se debe al mayor texto de la obra, por la necesidad de alargar las motivaciones y la exposición psicológica del drama.

Pero en cambio en las últimas obras se alarga el tiempo reduciéndose el texto...

La razón de esta inversión está en dos temas:

- Los silencios
- El aumento de la música orquestal

Wagner en su carta a Matilde Wesendonk del 29-Oct-1859 escribe: "Entre mis libros he tomado ayer la Doncella de Orleáns de nuestro querido Schiller. Esta lectura me ha dispuesto tanto musicalmente que hubiera podido perfectamente poner música a los silencios de Juana cuando ella es acusada públicamente....", es fácil de ver en esta misma línea los silencios de Elsa al ser interpelada por el Rey Enrique.

Wagner usa mucho los silencios acompañados de miradas significativas. Como entre Sigmundo y Sieglinda en la primera escena, silencios que indican su emoción interna y su intento de recuperar la razonabilidad frente a esa emoción. Es Tristan donde los silencios se hacen más largos y significativos, Isolda guarda un casi absoluto silencio en el barco cuando

están presentes Tristan o Kurwenal. Lo mismo Tristan responde 'Oh Rey, no sabría decirtelo' cuando Marke le interroga tras descubrirle con Isolda... silencios ... como los de Parsifal cuando Kundry le anuncia la muerte de su madre o cuando Gurnemanz en el tercer acto le interroga.... Pero no se trata de silencios totales, se trata de silencios y retardos en las palabras, que son rellenos por música, silencios sonoros, porque en esos momentos el sentimiento es tan fuerte que no puede expresarse en texto sino en música.

De esa forma se ha calculado que si en La Traviata de Verdi hay un 18% de música no cantada, y en Tanhauser un 14% (aparte de los preludios), en el Ocaso es ya un 40% y en el tercer acto de Parsifal llega al 65%!...

Por supuesto además de los silencios musicados, hay en algunas obras páginas orquestales completas, como la Marcha Fúnebre de Siegfried, los murmullos del bosque, los encantos del Viernes Santo o la cabalgada de las walkirias, que explican también el mayor tiempo de las últimas obras.

Todo este sistema de canto dialogado y de recitativos musicados hace que el tiempo de canto y textos se aproximen, de forma que en Wagner no se producen tan a menudo esos alargos antinaturales del canto belcantista, con repeticiones continuas de pocas frases en largos cantos musicales, que hacen claramente de ruptura a la continuidad dramática, el espectador deja de 'seguir el texto' para quedar centrado en la pura música-vocal.

Los silencios musicados sin embargo no producen corte dramático, puesto que también en la vida real se producen esos silencios en los diálogos especialmente emotivos, y como hemos visto el propio Schiller los incluye en algunas obras de teatro hablado como en la Doncella de Orleáns.

EL LEITMOTIV, EL TIEMPO Y LA MELODÍA INFINITA

Como hemos visto el problema que se plantea es lograr diálogos y recitativos bajo un complemento musical continuo adecuado para 'hablar en música' lo que el texto no dice. Durante muchos años la crítica musical ha hablado de la llamada 'melodía infinita' para expresar el deseo de Wagner en crear un estilo continuo en el tiempo de sus dramas. Wagner solo usó una vez esta expresión en 'La Música del Porvenir' de 1860, diciendo:

"En realidad, lo que permite mejor medir la grandeza de un poeta, es lo que calla, como es capaz de transmitir lo indecible mediante silencios: es entonces cuando el músico es que puede hacer sentir lo que ha pasado bajo el silencio, y la forma infalible para su silencio

sonoro es la melodía infinita”.

La melodía expresa lo que no dice el texto.

En el trabajo puramente musical sobre melodías continuas, Wagner en su Diario reconoce en Bach su inventor, pero no asociado al drama sino como estudio musical. Wagner tiene un ejemplo de este tipo de melodía continua, pero ya con una total implicación dramática, en el preludio del Oro, donde parece que fluya la música sin principio ni fin, y es un ejemplo absolutamente revolucionario en la música. Pero no se utiliza este sistema solo en música sino que Wagner lo lleva al diálogo y al conjunto de la obra. Un ejemplo muy claro está en Tristan e Isolda, segundo acto, cuando Isolda apaga la antorcha, se inicia la espera a Tristan y luego el diálogo, todo ello bajo una melodía continua.

Esta consecución de melodía continua está ligada al tema del uso de los llamados leitmotiv, palabra que ha tenido el mismo desarrollo que el de ‘melodía infinita’. Wagner habla realmente de ‘motivo principal’, en ‘Opera y Drama’, pero poco más, y han sido los críticos posteriores los que han popularizado este tema como básico en Wagner.

Existe la idea de que el leitmotiv está ligado a un personaje, a su carácter psicológico, pero eso no es así. La confusión se basa a menudo por el texto de Baudelaire en ‘Richard Wagner y Tannhauser en Paris’: “Cada personaje está, por así decirlo, representado por la melodía que representa su carácter moral y el papel que está llamado a jugar en la obra”.

Pero no es así, o mejor dicho, solo es así en algunos casos. Como ejemplo, la raza de los Walsungos (Siegmund y Sieglind) tiene por lo menos 4 leitmotiv musicales, ‘La desgracia de los Walsungos’, ‘el heroísmo’, ‘el amor’, ‘la laxitud de Sigmund’. , se trata pues mas de temas que están asociados a ‘estados sentimentales’ de cada personaje, no al personaje como tal. Y además no son comprendidos de forma aislada sino en juego en cada momento y entorno.

Cósima en su Diario cuenta que Wagner una vez encontró en una copia de la partitura del Ocaso anotaciones como ‘Motivo de la alegría del Viajero’, ‘Motivo de la desgracia del Viajero’ y comentó: ‘Al final la gente creerá que yo he sido el origen de estas tonterías’.

La excesiva simplificación y etiquetaje no gustaba a Wagner pues para él lo importante en el asunto del Leitmotiv no es tanto su propia existencia sino su uso en la creación de un tejido musical continuo.

Los leitmotiv a partir de la tetralogía, se usaran como fibra del tejido musical continuo, repitiéndose de forma dúctil y modificada a medida que el texto lo precisa (reflejar musicalmente el sentimiento del texto). Para lograr este efecto es preciso contar con un número alto de ‘temas básicos’ o leitmotiv, y además lograr que sean dúctiles a una cierta

adaptación. Sin ello su repetición masiva daría un sentido monótono al conjunto.

Por ello no se podía usar este medio en Tannhauser o Lohengrin, donde el número de Leitmotivs es aun bajo.

En la tetralogía se han identificado más de 90 temas principales y bastantes más variantes de ellos. Y estos temas se repiten unas 2.380 veces en la obra.

No se repiten a veces ligados directamente al objeto o personaje sino en momentos en que psicológicamente la música complementa al texto. Pero con este entramado de sentimientos, este lenguaje musical paralelo al texto, complementario, se crea el tejido musical continuo de la llamada 'melodía infinita'.

Debussy o Adorno criticaron mucho los leitmotiv acusándolos de etiquetas fijas y simples, ligadas a personajes o cosas. Ya hemos visto que no es tan sencillo pero además, y principalmente, si fueran así los leitmotiv serían fijos, rígidos, etiquetas fácilmente reconocibles. Sin embargo son elementos muy simples estructuralmente hablando, de forma que sean sencillos de combinar y transformar. Las transformaciones de leitmotiv son muy numerosas y responden a su adaptación a la motivación dramática de su uso en cada momento. El tema que suena cuando en el Oro entran Fafner y Fasolt, adecuado a la marcha pesada y enérgica de las fuerzas de la Naturaleza, es un motivo de afirmación. Cuando en el prelude de Siegfried se quiere referir a la presencia de Fafner ya dragón, el tema se ha ensombrecido, y la sensación ya no es de afirmación sino más adecuado al dragón en su cueva semidormido. El tema musicalmente es reconocible pero ha sido modificado al servicio del drama, no es una etiqueta.

El motivo de Parsifal triunfal del primer acto cuando llega tras el cisne herido, queda ampliamente modificado cuando le sigue en el inicio del tercer acto, lento y pesado refleja la sabiduría y a la vez el dolor que carga Parsifal.

Así mismo Wagner crea algunos motivos a base de pequeñas transformaciones de otro al que está ligado psicológicamente. Así el motivo de Erda, la diosa profetisa de la Tierra, es una derivación del tema del Rhin, puesto que Erda está también ligada a la Naturaleza.

Hay una clara afinidad musical entre el tema del Anillo y el del Walhalla, y no es un hecho circunstancial sino buscado.

Toda esta adaptabilidad y mezcla hace posible una auténtica polifonía de motivos creando el lenguaje musical paralelo al texto. Dos lenguajes que unen su tiempo de forma natural, de forma que el espectador pueda captar ambos sin romper la unidad de tiempo natural de forma importante.

LA CONCEPCIÓN DEL TIEMPO EN WAGNER

Hay dos conceptos importantes en el tratamiento del Tiempo en Wagner:

- El tratamiento teatral, o sea como lograr que el tiempo de representación y de 'lo representado' no produzcan una pérdida de conciencia teatral, dramática.
- El concepto filosófico del Tiempo en si mismo.

Aunque este texto, y así mismo el libro de Christian Merlín, se centra exclusivamente en el primer tema, en el tratamiento temporal del drama, no quisiera dejar de apuntar someramente, la concepción del Tiempo en Wagner, que tiene una connotación filosófica importante en algunas de sus obras.

Wagner no fue un filósofo, pero estuvo siempre preocupado por los principios básicos de filosofía que estaban más directamente relacionados con el drama y el Arte en general.

Fue precisamente la concepción schopenhaueriana del Arte y en concreto de la música lo que le llevó a interesarse realmente por la filosofía más profunda de Schopenhauer.

La concepción de Tiempo-Espacio es especialmente interesante para Wagner, pues afecta a la visión humana de la vida como veremos.

Para Schopenhauer, y Wagner lo asume, la Voluntad es externa al Espacio-Tiempo, pero solo tiene concreción real cuando se individualiza en un tiempo y en un espacio, en un ser concreto. De esa forma cada uno de nosotros es una individualización de esa Voluntad general, del Ideal por decirlo de forma poco filosófica.

Así pues Espacio y Tiempo son "manifestaciones del principio de individualización" y por tanto fuentes del Dolor. Porque cuando nos concretamos en un tiempo y espacio aparece el dolor, las miserias, la muerte, los deseos, las prisas, todo lo que lleva al desengaño y el dolor.

Wagner asume este tema incluso en el entorno personal con su relación con Matilde Wesendock. Solo cuando olvidan quienes son, donde están, su mundo, entonces pueden sentir el amor, pero todo lo que les concreta los hunde en la tragedia. Esto mismo lo reflejará en Tristan e Isolda, y en forma extremadamente concreta en el segundo acto. Allí Wagner de forma muy clara (basta leer el texto) relaciona la Noche con la ausencia de lugar, fuera del Espacio y Tiempo, allí se expresa el amor de Tristan e Isolda como 'Amor' ideal, no individualizado, no ligado al dolor que aparece en el mismo momento que es 'de Día', cuando se vuelve a individualizar con todo el drama sobre sus espaldas.

De la misma forma Parsifal sufrirá mientras deambula por el mundo real, y solo cuando

encuentre Monsalvat, ese lugar sin Tiempo, fuera del Espacio real, podrá iniciar su nueva vida ideal.

Es evidente la similitud esencial con la concepción griega, donde sin conocimientos tan meditados sobre filosofía, se tenía claramente la intuición de que el Tiempo era solo un camino al drama. De esa forma en el libro 'El Tiempo en la Tragedia Griega' de J. Ramilly, se indica que en la Tragedia el Tiempo es siempre un 'camino al desastre', o sea un camino al dolor. Solo cuando se deja de moverse en el tiempo se evita el dolor y el desengaño. La coincidencia es perfecta con Schopenhauer.

Por ello hemos visto como Wagner planifica sus Dramas con una conciencia de destino, desde el inicio, mejor dicho, desde la pre historia del inicio de 'lo representado', ya está marcado el camino al drama, y solo queda concretar sus motivaciones y detalles, sentimientos y pasiones, pero no su destino final.

Incluso en los Dramas que 'acaban bien', como Los Maestros, la esencia del drama no está en el final feliz de Eva, sino en la renuncia dolorosa pero espléndida de Sachs... el tiempo-espacio también impiden a Sachs su deseo ideal.

Solo en Parsifal hay solución, pero es en un lugar fuera del espacio-tiempo, en Monsalvat, en la Compasión y la Redención tras el dolor, encontrando el camino a la anti individualización, Parsifal siente por todos, no individualiza, está con el Graal fuera del mundo. Es la solución redentora que nos deja Wagner al final de su vida.