

El loco puro y el amor secreto

LA HOMOSEXUALIDAD EN *PARSIFAL*

En 1887, sólo cinco años después de su estreno, Nietzsche se preguntaba en *La genealogía de la moral* “¿qué le importaba a Wagner aquella varonil (ay, tan poco varonil) ‘candidez campesina’, aquel pobre diablo, aquel agreste muchacho llamado Parsifal?”. Desde entonces, no han sido pocas las voces que han señalado –con indisimulada malignidad– la ambigüedad sexual que envuelve este controvertido título. Los numerosos cabos sueltos en torno a esta cuestión nos permiten plantear al lector la pregunta anterior de otro modo: ¿Pudo realmente concebir Wagner un *Parsifal* gay? Abordaremos este complejo pero apasionante tema como aperitivo para el montaje de Herzog/Maazel que tendremos ocasión de degustar en el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

De entre todos los títulos wagnerianos, es quizá *Parsifal* el que ha debido soportar de forma más injusta los rigores de la leyenda negra antiwagneriana. Fue precisamente un despechado Nietzsche quien abrió la brecha en *Nietzsche contra Wagner* (escrito en 1889), donde anatémizó este drama musical, denunciándolo como una muestra de senilidad, una traición del compositor a sí mismo y un panfleto cristiano antisemita. Como cabe esperar, este último aspecto fue amplificado durante el siglo XX por esa parte de la crítica que sólo pudo ver en Wagner un profeta del nazismo, retomando en ocasiones el hilo homosexual (menos continuo, pero participado incluso

por Debussy), e hilvanándolo con el anterior: “Es posible ver a *Parsifal* únicamente como una enfermiza y decimonónica fantasía homoerótica” (Charles Osborne), como “un espectáculo profundamente inhumano, glorificador de un estéril mundo masculino cuyos ideales son una mezcla de militarismo y monasticismo” (Peter Wapnewski) o como “una melancólica pesadilla de ansiedad aria cuya monástica homosexualidad no es diferente al compañerismo de las tropas de Ernst Röhm” (Robert Gutman). Es llamativa, en cambio, la escasez de propuestas realizadas para dar una respuesta positiva a esta cuestión, así como que se haya dado por sentado que un elemento tan significativo de

esta obra se haya podido incorporar de forma fortuita o inconsciente.

EL LOCO PURO Y EL BUEN SALVAJE

El texto de *Parsifal* ofrece, en efecto, un retrato de su protagonista capaz de suscitar por sí solo todas las ironías vertidas acerca de la dudosa virilidad del personaje: El “loco puro” que, según la profecía, habrá de redimir la agonizante orden de los caballeros del Grial, es un “agreste muchacho” huérfano de padre. Sobreprotegido por su madre, quien le ha criado en soledad en un lugar apartado del mundo, desaparece del hogar para ↪



SORPRENDE LA ESCASEZ DE INTERPRETACIONES “EN POSITIVO” DE LA HOMOSEXUALIDAD

EN *PARSIFAL*, SIENDO TAN ABUNDANTES LAS PISTAS

Junto a estas líneas:
Kim Begley como
Parsifal en la English
National Opera en
febrero de 1999.
En la p. 87: Fritz
Soot en el mismo
papel, en el Festival
Wagner de 1928.



Izquierda: Kim
Begley como
Parsifal con un
cisne muerto, en la
English
National Opera en
febrero de 1999.



no volver jamás al divisar a lo lejos “unos hombres resplandecientes sobre hermosas bestias”, cuyos pasos sigue. Tras su breve paso por Monsalvat, el destino le conduce al jardín encantado de Klingsor, donde las sensuales muchachas-flor, invocadas por el mago para seducir a los caballeros del Grial y someterlos a su voluntad, no consiguen sino incordiar al joven con sus arrumacos. Cuando Kundry, “rosa del infierno” y seductora irresistible ante quien cayó rendido el mismísimo Amfortas, logra besar al muchacho en la boca, Parsifal se aparta de ella horrorizado...

Pese a la interpretación que de esta escena hacen los comentaristas más estrechos (“Parsifal resiste bravamente las múltiples tentaciones”, resume Nicolás Barquet), nada en el libreto indica que el rechazo del muchacho a estos eróticos asaltos se deba a una virtuosa resistencia a la tentación, sino más bien a la incomodidad que le produce el sexo femenino. Al igual que en *El Anillo del Nibelungo* la condición de “buen salvaje” de Siegfried le permitía mostrar la naturaleza humana en toda su originaria inocencia, esa misma carencia de valores preestablecidos le permite a Parsi-

fal (quien, como explica además el Acto I, no distingue el bien del mal) actuar aquí únicamente conforme a su instinto.

EROS Y CARITAS

El jardín encantado de Klingsor exhibe, por otra parte, evidentes paralelismos con el Venusberg del *Tannhäuser*. En este drama romántico de 1845 Wagner presentó por vez primera el tema central de su universo simbólico cristiano, prestado de la literatura medieval pero de enorme vigencia en la puritana Europa del siglo XIX: la escisión entre el amor profano (*eros*) y el amor sagrado (*caritas*). En *Tannhäuser*, este asunto se expresa de una forma bastante rudimentaria, por medio del desgarramiento del protagonista frente al amor que siente por dos mujeres antitéticas: la casta Elisabeth y la diosa Venus, soberana del Venusberg.

La escisión *eros/caritas* constituye de nuevo el núcleo estructural de *Parsifal*, pero aparece desplegado mediante una mayor variedad de símbolos con niveles de significación muy diversos. El símbolo principal consiste en un *paysage moralisé*, dos escenarios simbólicos que representan sendas opciones morales excluyentes entre sí: Monsalvat, el castillo del Grial, reino de la *caritas* al que sólo pueden acceder aquéllos que estén dispuestos a renunciar a sí mismos para servir a los desamparados y menesterosos, y el jardín de Klingsor, reino del *eros* que engulle a los que entran haciéndoles esclavos de sus infernales delicias. Este doble escenario representa una humanidad desgarrada que, por un lado, aspira a alcanzar una sociedad justa y solidaria (hermandad del Grial) mientras, por otro, ve paralizadas estas aspiraciones, acuciada por unas necesidades egoístas que intenta contener y que le apartan de aquélla (jardín de Klingsor). A este nivel, *Parsifal* expresa lo que podríamos considerar el conflicto esencial de toda doctrina religiosa, pero también, de toda utopía.

EL REVERSO OSCURO DE LA UTOPIA

La representación simbólica de la escisión no se detiene aquí, sino que se extiende por una variada constelación de pares simbólicos que añaden nuevos matices a esta utopía (Titu-

LOS ANCESTROS DEL ORGULLO GAY EN EL SIGLO XIX

Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895): Jurista. Defendió la dignidad y la igualdad de derechos para los "uranianos" (=hombres con alma femenina) en diversos escritos entre 1864-1870, el más famoso de los cuales es *Memmon* (1868).

Richard von Krafft-Ebing (1840-1902): Psiquiatra. Defendió desde el punto de vista médico el carácter innato y natural del "uranianismo" en los doce estudios publicados entre 1864 y 1879. En *Psychopathia Sexualis* (1889) incluyó un rico retrato del submundo homosexual urbano de la época en Alemania.

John Addington Symonds (1840-1893): Poeta y crítico literario inglés. Es coautor junto a Havelock Ellis de *Konträre Geschlechtsgefühl* (*Inversión Sexual*, 1896). En una carta escrita cuatro años antes, Symonds expresa un ideal netamente parsifaliano: "Siempre ha sido mi deseo que una nueva caballería, es decir, una segunda forma elevada de amor humano, emergiera y ocupara su puesto al servicio de la Humanidad, del mismo modo que aquella otra que existió en la Edad Media".

El director de cine Hans-Jürgen Syberberg con un modelo de máscara mortuoria de Richard Wagner para su film *Parsifal* del año 1981.



rel/Klingsor, Amfortas/Kundry, cáliz/lanza, etc.). Encontramos, por ejemplo, a la bipolar Kundry, símbolo de la cosificación de la mujer en un mundo masculino, bien como objeto sexual sin alma, bien como penitente casta. O la escisión en su forma más específicamente judeocristiana: el concepto de pecado (=culpa), entendido como interiorización o conciencia de la escisión, y que podríamos considerar el verdadero reverso oscuro de la utopía. Wagner explicó al rey Ludwig II esta cuestión en 1865: "Adán y Eva se hicieron 'sapien-tes'. Tomaron conciencia del pecado. La raza humana ha debido expiar esa conciencia sufriendo vergüenza y penalidades hasta que fue redimida por Cristo... Adán, Eva, Cristo. ¿Y si nosotros añadiéramos: Amfortas, Kundry, Parsifal?". En efecto, la pareja formada Amfortas/Kundry representa, con su frustrado amor, sus trágicos destinos individuales y sus anhelos de redención, una muy dramática expresión de la escisión en su dimensión más humana.

LA COMPASIÓN COMO FUERZA REVOLUCIONARIA

Es importante hacer notar que la distinción entre *eros* y *caritas*, imprescindible en los dramas wagnerianos cristianos, no existe, en rigor, en los paganos (el *Anillo*, *Tristán*). En

éstos, amor erótico y compasión (=caritas) son una y la misma cosa, y la una lleva indefectiblemente a la otra.

El conflicto en el *Anillo*, por ejemplo, residía en la oposición de las potencias representadas por la ley y el amor. Pero este amor resultaba completo (erótico y compasivo a la vez) en todos los personajes "amantes" de esta saga, desde Siegmund hasta Brünnhilde. En los dramas cristianos, por el contrario, el amor erótico desgarraba desde dentro a quienes lo sienten por tratarse de un amor culpable. La escisión *eros/caritas* genera, tanto en *Tannhäuser* como en Amfortas y Kundry, una insoportable conciencia del pecado y de la culpabilidad.

La compasión (*Mitleid*), entendida (al igual que el amor) como esta unidad *eros/caritas* originaria que nunca debió escindirse, ocupa un lugar central en la ideología wagneriana, ~

según la cual constituye la fuerza revolucionaria primordial de la humanidad. Tal como expresó a Mathilde Wesendonk en 1858: “La compasión humana tiene la potencialidad de redimir el mundo pero, por decirlo de algún modo, permanece sin desarrollarse; aún más, la humanidad parece negar deliberadamente su facultad de compasión, y este hecho hace para mí del hombre una fuente de disgusto que reduce mi propia compasión hacia él”.

AMFORTAS!, DIE WUNDE!

La mayor parte de los comentaristas coinciden en señalar el importante papel que juega la compasión en la escena del beso. En el monólogo más debatido de toda la obra, “Amfortas! Die Wunde!”, Parsifal expresa su compasión de un modo aún más radical de como lo explicó el propio Wagner a Mathilde (“No se trata de lo que la otra persona sufra, sino más bien de lo que yo soy capaz de sufrir a causa de su sufrimiento...”), pues aquí siente el dolor de Amfortas como suyo propio: “¡La herida! ¡La herida! ¡Me arde en un costado! [...] Vi sangrar la herida: ¡ahora sangra en mí!”. Pero la herida de Amfortas no es una herida física, sino una herida espiritual, más concretamente una *vulnus amoris* (herida de amor) tristanesca: “¡No! ¡No! No es la herida. [...] ¡Es aquí! ¡Aquí, en el corazón ardiente! El anhelo, ¡el terrorífico anhelo, que adormece y fuerza mis sentidos! ¡Oh, tormento de amor!”.

En este monólogo Parsifal expresa, en una confusa mezcla de compasión, erotismo e incipiente culpabilidad, un poderoso sentimiento de atracción hacia Amfortas gracias al cual resistirá definitivamente los avances sensuales de Kundry. Su pureza/locura (la carencia de valores predeterminados antes referida) y su “homosexualidad” suponen los elementos claves de la restauración de la unidad *eros/caritas* que redimirá al mundo. La homosexualidad de Parsifal explica simbólicamente por qué ha podido resistirse un joven tan desprevenido a los encantos de una experta seductora cuyas artes mágicas la hacían irresistible para cualquier hombre: constituye, además, la contrapartida espiritual de la castración física de Klingsor, el único que, precisamente por su autolesión, había sido capaz de resistirse y de sojuzgar a la hechicera.



RENUNCIA Y LIBERACIÓN

Si en *La walkyria* fue el amor incestuoso de Siegmund la fuerza revolucionaria que acabó por desencadenar la caída de los dioses, el “amor secreto” de Parsifal, se erige ahora en el motor revolucionario de este drama religioso. En el universo wagneriano maduro, la compasión (*Mitleid*) exige en ocasiones una acción de renuncia (*Entsagung*) para ser moralmente efectiva. La renuncia, acción moral de inspiración netamente budista, explica el largo camino de regreso que el héroe habrá de recorrer antes de encontrar de nuevo el reino del Grial. Se trata de un proceso ascético a través del cual deberá elevarse por encima de sus deseos (eróticos) individuales. Sólo entonces será completa la redención/liberación (*Erlösung*) de la orden del Grial y la resolución de todos y cada uno de los dualis-

mos dependientes de ella: Titirel y Klingsor desaparecen, Kundry retorna a su auténtica naturaleza para alcanzar su anhelado sueño eterno, la herida de Amfortas sana, ambos personajes se reúnen, la lanza vuelve junto al Grial...

Con todo lo “decepcionante” que nos pueda resultar que la homosexualidad de Parsifal sea reconducida inmediatamente hacia una renuncia ascética, cabe señalar que, en rigor, no nos encontramos ante un desenlace forzado: Marke y Sachs también renuncian a su amor por el bien de aquéllos a los que aman, y su gesto está teñido de humanidad y nobleza. Por otro lado, resulta enormemente significativo comprobar que el arquetipo homosexual asignado a Parsifal por Wagner responda al propagado por los pioneros en la defensa de la dignidad homosexual en Alemania a partir de los años 1860 (Ulrichs, Krafft-Ebings,

NIETZSCHE ANATEMIZÓ ESTE DRAMA MUSICAL, AL QUE CONSIDERÓ UN PANFLETO CRISTIANO ANTISEMITA

Derecha: ilustración del Codex Manesse (ca. 1300) que representa al Minnesinger o poeta alemán cortesano Wolfram von Eschenbach, quien fue el autor del romance *Parzival*, de donde surge la ópera del mismo nombre de Richard Wagner.

Izquierda: frontispicio del porfolio con 15 imágenes sobre óperas de Wagner realizadas por Franz Stassen en 1901.



Addington Symonds, etc.), y cuyas dos principales características son el ejercicio de un amor cuasi platónico, excluyente de las formas más “groseras” de amor físico y la entrega al servicio de la sociedad, por la ausencia de compromisos familiares.

Homosexual, puro, loco y entregado (al menos en teoría) al servicio de la sociedad... ¿No nos estaremos refiriendo a Ludwig II de Baviera?

LUDWIG, “MI PARSIFAL”

La relación de Wagner con Ludwig fue tempestuosa y estuvo plagada de desengaños y rencores. Se enfrió mucho a partir del segundo destierro de Wagner en Suiza en 1866, sin embargo, al final de su vida, recobró una nueva intensidad epistolar. En octubre de 1878 terminó Wagner el Acto II y fue el rey el primero en recibir la noticia: “Me he lanzado al purgatorio y felizmente he vuelto a salir de él. Sé que este trabajo ha resultado digno de nosotros. Su propio inmortal para este mundo. Richard Wagner”. Este renovado entusiasmo produjo los celos de Cosima, quien confió a su diario: “Me sobrecoge un sentimiento muy raro, indescriptible, cuando leo al final que su alma le pertenece eternamente. Siento como si una serpiente me mordiera en el corazón”. Wagner se refería desde hace tiempo a Ludwig como “mi Parsifal”. El rey tenía prevista su

asistencia al estreno de la ópera en el festival de Bayreuth de 1882, pero tres semanas antes del mismo, anunció de improviso la negativa. Wagner le escribió: “¿Quién me entusiasmó para efectuar este supremo y último impulso de todas mis fuerzas espirituales? ¿Bajo la constante consideración de quién efectué todo y por quién me alegraba el éxito? El mayor éxito garantizado se convierte ahora en el mayor fracaso de mi vida: ¿qué supone todo ello para mí si no puedo proporcionarle a usted una alegría con él?”.

Hasta el día del estreno, Wagner tuvo esperanzas de que el rey asistiera a la representa-

ción, pero éste no llegó. Aquél día el público no aplaudió, como signo de veneración por el compositor, y pese a que Wagner expresó su deseo de que el público mostrara su agradecimiento a los artistas mediante el aplauso, se instauró en Bayreuth la tan criticada costumbre de no aplaudir en las representaciones de esta ópera.

Controversias aparte, este silencio constituyó, quizá, la alegoría de que, sin el rey Ludwig entre el público, faltó precisamente la única persona que podía haber comprendido algo de todo lo que se vio y escuchó aquella velada en el Festspielhaus... 🌿

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior en Musicología. Actualmente ejerce de profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio “Teresa Berganza” de Madrid.

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA RECOMENDADA



LUDWIG – LUIS II DE BAVIERA

Film de Luchino Visconti

Helmut Berger, Trevor Howard, Silvana Mangano, Gert Fröbe, Romy Schneider
Manga Films 1972, D1046

Pese a la poca simpatía con la que es tratado Wagner, este film de proporciones parsifalianas constituye un turbador retrato del monarca y sus locuras. Decadente y magistral.



PARSIFAL

Siegfried Jerusalem, Eva Randova, Bernd Weikl, Hans Sotin.
Bayreuther Festspiele. Horst Stein, director.

Deutsche Grammophon 1981, 440 073 4328

La más neutral y respetuosa con el original de las producciones en video disponibles es quizá la mejor opción para acercarse a este controvertido título. Cantantes y director muy idiomáticos.

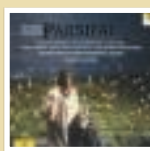


PARSIFAL

Film de Hans-Jürgen Syberberg

Reiner Goldberg, Yvonne Minton, Wolfgang Schöne, Robert Lloyd. The Monte Carlo Philharmonic Orchestra. Armin Jordan, director
Corinth Films 1982, ID4580CODVD

Con un Parsifal interpretado alternativamente por un actor y una actriz (¿Parsifal hermafrodita?), Syberberg da palos de ciego en un film de ritmo nulo, pretencioso e irritante a partes iguales.



PARSIFAL

Plácido Domingo, Jessye Norman, James Morris, Kurt Moll. The Metropolitan Opera Orchestra & Chorus. James Levine, director.
Deutsche Grammophon 1994, 437 501 -2

Especialistas (y no tan especialistas) en Wagner brindan una versión donde los sentidos mandan. Domingo en su mejor encarnación wagneriana. Ultraterrenos Morris y Moll y bellísima Norman.