



280 pag

Editado en 2007

Publicació de la Universitat de València

Mi interés por este libro empezó de una forma muy curiosa. Compré unos medallones de bronce antiguos de tema wagneriano. En uno se leía: “Alberic” pero lo representado era claramente Wotan con Brunilda. ¿Un error? No era pensable. Nuestra Mercè Guix, de la Junta de la Wagneriana, me dio la clave, Wotan es el ‘Alberic Luminoso’. Pero ¿Dónde se podía leer sobre este tema?. Pues en este libro, y con mucha razón para llamar a Wotan ‘El Alberic Luminoso (o Albo, Blanco)’.

Enrique Gavilán es profesor titular en el departamento de Historia Antigua y Medieval de la Universidad de Valladolid. Miembro del

grupo de investigación interdisciplinar “Sagunto”, con sede en la universidad de Valencia, dedicado al estudio del teatro griego y sus continuaciones modernas. Sin duda conoce bien la obra de Wagner, es serio y no cae en las vulgaridades anti wagnerianas de siempre, tan actuales.

El libro permite descubrir temas muy interesantes de la obra wagneriana, que merecen ser comentadas.

#### PREAMBULO SOBRE GATOS:

Antes de comentar el libro es absolutamente preciso entender una metáfora. Si alguien estudia la movilidad del gato suponiendo que tiene 2 patas, evidentemente no va a entender cómo se mueve de verdad el gato, quizás pueda describir solo una parte muy parcial, pero no la realidad del gato.

Si uno estudiara la movilidad del gato planteando que tiene 8 patas, sus propuestas no tienen validez global tampoco, pero puede describir bien las 4 patas reales del gato.

El autor de este libro tiene la tendencia de hablar de las 8 patas de un gato, o sea de inventarse e imaginarse simbologías y temas wagnerianos totalmente fuera de la realidad, pero en cambio, como sí que analiza bien las 4 patas reales, hay en el libro

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona*  
<http://www.associaciowagneriana.com> [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)

muchos datos ciertos y valiosos, siempre que no se traten de extrapolar estos temas reales al gato con 8 patas.

Para poner un solo ejemplo: que haya una dualidad opuesta entre el Grial y el mundo de Klingsor no significa que la obra 'Parsifal' tenga ciertas raíces gnósticas (en base a que los gnósticos tenían una visión dualista del mundo). Y continúa: esta oposición entre los dos mundos opuestos dice que demuestra que Wagner no ve todo como solo blanco o solo negro, o sea que era anti racista. Como estas, hay varias extravagancias en busca de patas de gato inexistentes.

Así pues vamos a analizar los capítulos del libro en las partes que examina correctamente las 4 patas reales del gato.

## MITO E HISTORIA EN WAGNER

Una de las características reales e importantes del drama wagneriano es el abandono del tema histórico, para centrarse en el Mito.

Este cambio es realmente sorprendente por dos motivos:

- 1- Toda la ópera y el teatro de su tiempo era fundamentalmente de argumento historicista, de forma que este cambio debió chocar mucho con el público de su época.
- 2- Además Wagner escribió en sus inicios varios argumentos historicistas, no solo Rienz, sino otros como "Bianca und Giuseppe", "La sarracena" y "Federico I", entre otros, temas que dejó sin componer cuando decidió este cambio.

El argumento historicista se basa en 'hechos', mientras que Wagner quería centrar sus dramas en temas humanos, sin ajustarse a hechos. El mito permite esta representación de temas humanos muy actuales sin cortapisas.

Recordemos que Bertold Brecht sigue con la manía historicista, aunque sea falsificando la historia, y hoy en día una gran parte del teatro 'políticamente correcto' sigue temas 'históricos', más o menos deformados según la ideología política.

Además Wagner no debía ajustarse al Mito, sino que lo usa para reflejar los temas humanos que desea. El espectador en la época de Wagner no conocía en detalle los mitos germánicos o los Eddas, lo que daba aún más libertad para adaptarlos profundamente, para expresar los temas humanos que deseaba. Si hubiera usado mitos griegos eso hubiera sido más complicado porque en su época la gente cultivada sí que había estudiado la mitología griega (hoy no importaría, casi nadie sabe nada del mundo mítico griego ni nórdico).

El autor trata de comparar, con cierta similitud, el mito de Odiseo en su combate para librarse de los lazos de Calipso, y de Circe, con la relación de Tannhäuser con Venus. Y la pregunta de Semele a Zeus, que le costó la vida, es paralela a la pregunta maldita de Elsa a Lohengrin.

Aunque es evidente que Wagner tenía un interés enorme por el drama griego, que fue el ejemplo mejor de la expresión de dramas humanos basándose en los mitos, en cambio no hizo ninguna obra suya basada en mitos griegos, pues solo esbozó unas pocas líneas de un "Aquilés".

Luego el autor analiza muy correctamente el tema de las 'narraciones' en la obra de Wagner.

La profusión de 'narraciones' en su obra es un tema muy interesante porque se suelen confundir con meros relatos, largos y que cortan el drama, para la información de público. Pero eso no es así, son elementos esenciales del drama.

El largo diálogo entre Mime y el 'Viajero' (Wotan) en 'Siegfried', el relato de las Nornas (estáticas y sin acción alguna), el largo monólogo de Wotan y la Walkiria en el II acto de 'La Walkiria', las narraciones entre Wotan y Erda, son partes fundamentales del drama.

¿Son solo medios para recordar al espectador los hechos pasados? No es ese el objetivo principal, especialmente porque Wagner siempre creyó que las 4 jornadas de la Tetralogía se verían seguidas en días consecutivos, no como 'platos' independientes, con una pérdida total de continuidad dramática.

Estas narraciones tienen una función dramática esencial. Hasta tal punto que la narración de las Nornas es una de las partes más importantes del drama del Nibelungo. Este libro lo analizará en un capítulo aparte,

Y lo mismo es esencial el largo monólogo de Wotan y la Walkiria (que algunas veces se corta con gran demostración de ignorancia wagneriana de los directores de las óperas).

Además en estas narraciones se superponen en su música leitmotifs que dan un significado especial a lo narrado, descubriendo aspectos suplementarios en ellas.

En Parsifal la narración de Gurnemanz a sus escuderos es un ejemplo: es evidente que los escuderos ya debían conocer la historia que les cuenta Gurnemanz, pues muchas veces han estado juntos. El espectador no conoce esos temas, así que era necesario explicarlos. Pero Gurnemanz no los explica con Parsifal presente, en absoluto, que es cuando tendría sentido explicárselos, pues Parsifal tampoco conoce esos acontecimientos. Es más, cuando llega Parsifal, Gurnemanz nunca le explica nada de todo lo que acaba de explicar a unos escuderos que ya lo debían conocer. O sea, Wagner están indicando que Parsifal debe ser 'sabio' no por el conocimiento sino por la compasión y el dolor. No es el intelecto lo que dará la fuerza a Parsifal.

## EL MITO DE LAS MUJERES, REPRESENTACION Y NARRACION, EN WAGNER

La ruptura del arte wagneriano con el teatro y la ópera de su época fue tremenda, no solo en el tema historicista, y en oscurecer la sala, ocultar la orquesta, etc... sino también en la idea de unir las diversas artes, la 'obra de arte total' que unía poema, drama, música, escena, y representación teatral. Unir lo que se había separado desde el drama griego. Veremos que este tema es de lo más debatido del libro pues, aunque el autor alaba y defiende esta unidad, luego propone lo contrario.

Los cantantes debían ser actores antes que nada, el público debía dejar de hablar, comer o ir a distraerse.

Uno de esos cambios fue el papel redentor de la mujer en sus dramas, pues tras Rienzi, menos en Lohengrin, Los Maestros y Parsifal, la mujer es el centro real del drama y la redentora.

La mujer es la depositaria de la sabiduría, de la esencia de lo que pasa, desde Senta, Isolda, las Nornas o Erda, a Brunilda e incluso Kundry.

El estudio de esta sabiduría se centra en las Nornas, donde solo ellas descubren la esencia real del drama del Nibelungo.

El tema de las Nornas solo aparece de forma muy escueta en el Edda de Snorri Sturluson, y además Wagner las convierte en narradoras, y sobre todo ellas dan la clave del 'Alberic Luminoso'.

Hasta el inicio del 'Ocaso de los dioses', cuando se presenta la escena de las Nornas, todo el drama de la Tetralogía es debido a Alberic, gnomo malvado que ha adquirido el conocimiento gracias a renunciar al amor, y usa ese conocimiento para destruir el lugar natural del Oro y convertirlo en fuente de poder.

Pero el relato de las Nornas cambia todo, Wotan ha actuado de forma similar a Alberic: destruye el mundo natural, adquiere el conocimiento secando la fuente de la sabiduría (dejando como prenda un ojo, tema que se achaca también para lograr a Fricka) y seca el Fresno del Mundo al usar su rama para construir la lanza con las leyes en las runas. Todo para lograr el Poder.

Así pues el mal del mundo no llega solo por los malvados sino por los que buscan el Poder por las leyes que imponen. Ambos cometen un crimen contra la Naturaleza libre y pura.

Frente a ellos, solo Parsifal logra la sabiduría por la compasión, no mediante el conocimiento, no para lograr poder sino para curar la herida de Amfortas, para redimir el dolor del mundo.

Por eso podemos llamar 'Alberic' a Wotan, y llamarlo 'Alberic Albo' por ser sus afanes menos siniestros que los del Alberic 'Oscuro'.

En realidad ya Wotan, como 'El Caminante', en "Siegfried", relata esto a Mime:

### **CAMINANTE**

En la profundidad de la tierra  
moran los nibelungos,  
cuya patria es el Nibelheim.  
*Son gnomos tenebrosos.*  
El sombrío Alberico  
en un tiempo fue su soberano.

(...)

### **CAMINANTE**

Sobre las cimas nebulosas  
viven los dioses:  
su morada se llama Walhalla.  
*Son gnomos de luz.*  
El luminoso Wotan  
rige esa falange.

Los fragmentos que algunos llaman 'narrativos', o diálogos largos, son los más esenciales para el tema dramático.

Hay otro tema interesante en la dramaturgia de Wagner: Mientras en las obras de teatro románticas, el espectador suele estar centrado en cómo acabará el drama, en la intriga, esto no ocurre en los dramas wagnerianos, donde el destino está casi marcado, es ineludible, pero lo importante son los temas humanos y las decisiones que llevarán a ese destino.

No trata Wagner nunca de que sea 'lo que pasará' el asunto del espectador, sino 'como pasa', como se desarrollan los temas humanos.

Cuando se rompe la cuerda de la tercera Norna, parece que se quiera ocultar el futuro, pero no es así, el leitmotiv de la maldición y del Anillo ya anuncia un final predefinido.

El autor desgraciadamente está imbuido de la idea de la música atonal moderna. Por eso escribe: "*una de las ambigüedades más inquietantes de Wagner es... la contraposición entre Beckmesser y Walter*", ¡ah!, ¿por qué? Pues para los actuales anti clásicos, la música de Walter es 'clásica' y en cambio la de Beckmesser es más similar a la 'moderna' (Wagner la quiso hacer desafinada, ridícula...), es lo mejor de 'Los Maestros' para el autor... vaya, el premio del concurso de canto debería ser, según los actuales toca-ruidos, concedido a Beckmesser pese a la burla general que genera en el Pueblo.

Mientras todo lo indicado es muy interesante y positivo, el autor se va luego por los cerros de Úbeda, con las 8 patas del gato en el tema de las Nornas:

1- Una manía en ver todo como algo en fases de 3, tres nornas, 3 partes de la escena, 3 intervenciones de cada norna, y cosas así, como si eso fuera algún mensaje esotérico y oculto de Wagner.

2- Ponerse a alabar la puesta en escena de Lehnholh en Munich donde en vez de cuerda hay arenas. Las Nornas tienen arena en sus manos, y además una arena proveniente de una máscara mortuoria 'del dios Wagner'. E indica como muy interesante que el Ring de ese desgraciado director de escena empiece con Loge en el escenario pidiendo al director de orquesta que inicie el preludio en mi bemol, no vaya a ser que no lo sepa... genial.

## LA SUPERVIVENCIA DE EVA Y LA IMPOSIBILIDAD DE LA REVOLUCION: LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

Una realidad es que todas las heroínas wagnerianas mueren (Senta, Elisabeth, Isolde, Brunilda, Kundry, Siglinda, o quedan como muertas (Elsa).

Solo Eva Pogner sobrevive y tiene un final feliz.

Una explicación normal es que Eva es redimida por el sacrificio de Hans Sachs, que evita el desastre y facilita el final feliz.

Esta renuncia es el centro del drama (pues 'Los Maestros' no es un comedia, aunque haya trozos cómicos), junto a un elemento poco recordado: la idea de la renovación del arte fuera de normas escleróticas pero a la vez conforme a la comprensión y aceptación del pueblo.

"Wahn", que podría significar aquí 'falsa ilusión', o también deseo, y tiene un entorno bien conocido con la situación personal de Wagner tras su alejamiento de Mathilde Wesendonck, y acorde a la filosofía de Schopenhauer.

Es curioso como en "Mi Vida" indica que la idea de componer 'Los Maestros' surge en Venecia al ver el cuadro 'La Asunción' de Tiziano en 1861. Esto es bastante absurdo, pero hay que tener en cuenta que 'Mi vida' la redacta Wagner a través de Cosima, y que no era muy adecuado poner a Mathilde de centro de su amor y el símbolo de la renuncia en Sachs.

Es curioso pero en 'Los Maestros' no hay mito sino un entorno histórico muy bien estudiado por Wagner hasta en sus detalles. Tampoco hay magia de ningún tipo, caso único en Wagner.

No hay largos trazos de narración. Y además tiene unas declaraciones explícitas sociales, artísticas e incluso semi políticas (renovación del arte, el concurso popular final con el canto luterano dedicado a Sachs y la referencia al arte alemán como centro de la supervivencia alemana).

Pero pese a lo genérico de estos temas, la manía de politizarlo todo se impone, mientras que Wagner solo presenta la supremacía del arte frente a lo 'político', el autor en cambio está empeñado en ver en 'Los Maestros' la unión de los 'Junker' (la nobleza) con la burguesía (los maestros) dominando y rechazando el papel del pueblo. Por eso considera a 'Los Maestros' una obra contra revolucionaria, una aceptación del mundo burgués junto a la nobleza. Por supuesto Wagner no dice nada de eso, su obra trata de la renuncia al amor, del Wahn, de la ilusión o deseo que debe poder dominarse.

Llega a afirmar que Wagner *"identifica su papel en el momento de la creación del Reich alemán con el papel histórico de Lutero a través del personaje interpuesto de Sachs"*, una locura más.

## LA BALADA DE SENTA, EL CANTO DE LAS SIRENAS COMO RITUAL

Este capítulo tiene dos partes: el análisis de la balada de Senta, bastante interesante y una locura: la comparación de Odiseo en la versión de T. Adorno en su 'Dialéctica de la Ilustración' (en vez del mito de Odiseo de Homero o Sófocles), con el Holandés. Adorno que, ni más ni menos, asigna a Odiseo el papel de prototipo del hombre de la Ilustración.

De esta parte no comentaré nada, son patas extrañas del gato que no tienen sentido alguno wagneriano.

Wagner comparó una vez el deambular del Holandés con el 'Judío errante' y con el viaje de Odiseo, cosa razonable. El Holandés y Odiseo, ambos condenados a un viajar sin final por haber ofendido a los dioses. Pero lo de Adorno con su camino a la Ilustración es eso, un 'adorno' de extravagancias.

Pero vayamos a la Balada de Senta, donde si hay temas interesantes a reseñar del libro.

Sabemos que la obra debería llamarse 'Senta', y que la balada de Senta es el centro dramático de la obra.

Primera curiosidad real, Senta no presenta la balada como una explicación de algo histórico, pero tampoco como una mera leyenda... ¿Qué es pues? Es algo que se sitúa a la vez en el pasado y en el futuro, indefinido en la balada, una premonición fuera del tiempo. Al final Senta se incorpora a la balada con su deseo de redimir al Holandés, pero no da a eso un sentido histórico real, es un sentimiento, que solo se concretará cuando el Holandés deje de ser esa figura indefinida y pase a ser real.

Otro tema: las hilanderas ya conocen esta balada, incluso acompañan a veces su canto. Así que Senta no da a conocer el tema, sino que debe haber algo más en esa balada. Es como una 'invocación espiritual' al espíritu del Holandés. Es una llamada desesperada al Holandés, a su posible redención.

En cierta forma Senta está 'llamando' al Holandés antes de conocerlo, incluso antes de saber si es real. Nada hace pensar que exista en la realidad lo que expone en la balada, ni nada indica que, si fuera real, estuviéramos ya en el séptimo año, cuando

tiene un día para lograr la redención. Es la exaltación de Senta la que convierte en realidad lo que era solo una posibilidad.

Pero vayamos a otro tema interesante: Los marineros del Buque Fantasma son totalmente dependientes del Holandés, de su 'capitán', con el que comparten condena pese a no ser ellos culpables directos de nada. Es cierto, ello no retaron a Satán ni a Dios para cruzar ese estrecho, ni se les dio opción de opinar. ¿Por qué están pues condenados? Aún más, cuando el Holandés rechaza la salvación por Senta, sus marineros no protestan, es una sumisión total a las decisiones del Capitán. Una posibilidad es que entre esos marineros solo estén los que apoyaron en su momento la decisión del Holandés, no todos.

Bien, es una buena cuestión, pero el autor entonces entra a analizar la pata octava inexistente del gato: Wagner querría indicar la subordinación total de todos los agentes del arte a su 'capitán', a Wagner. Esta sumisión de los marineros del Holandés se toma como un reflejo que Wagner querría indicar a sus colaboradores. Y propone aplaudir a Kupfer cuando pone a los marineros del Holandés fuera del escenario, en el foso de la orquesta (dios!) mezclados con los músicos (a las órdenes del compositor, Wagner, según parece), y los marineros del pueblo vestidos de blanco con la cara pintada de blanco y moviéndose como locos por el escenario para demostrar que están vivos...

Así de una buena idea salen las extrapolaciones al absurdo, y de paso rompen todo el sentido y coherencia entre texto y escena.

Habla el libro de la balada de las Sirenas en Odiseo. No veo esa comparación. Las Sirenas son inmunes a su canto, no se involucran sino que lo usan para su propio bien, comerse a los seducidos. Esta comparación absurda sale del intento de hacernos creer que las obras de Wagner asignan siempre al mito nórdico una similitud con los mitos griegos.

#### PROMETEO, ENTRE LITURGIA DE LA PALABRA Y TRAGEDIA DE LA ESCUCHA: ESQUILO, WAGNER, NONO

Este capítulo es una locura completa, así que solo comentaré la base.

Primero comparar Prometeo con Amfortas.

Y luego la idea de comparar la obra de un tal Luigi Nono "Prometeo, tragedia dell'ascolto" de 1985, con "Parsifal". El tal Nono es un desgraciado cuyas obras no se representan más que por casualidad y subvencionadas.

Así que no hablare de esa comparación histórica, sin base alguna, no vale la pena perder el tiempo.

#### ILUMINACION DE LA RUINA. LA HUELLA GNÓSTICA EN PARSIFAL

Menos mal que ya de inicio habla de 'la vaga huella del gnosticismo en Parsifal', tan vaga que no existe.

Partimos de una realidad, Wagner establece un teatro que no busca la distracción, el entretenimiento o la intriga, acaba con el teatro burgués de sociedad y pasatiempos.

Y trata de recuperar la seriedad, el tema humano, un carácter sagrado y elevado.

La hermandad del Grial no se entiende hoy en día, es la entrega a un Ideal sagrado, unos monjes-guerreros, todo esto le suena a gnóstico porque ya no existe ese estilo en el cristianismo actual, totalmente secularizado.

Pero se olvidan que Wagner pretendía mediante el arte y en especial con 'Parsifal', reflejar la esencia religiosa que las Iglesias han perdido, así lo dice sin disimulo en 'Religión y Arte'.

Comprendo perfectamente que para la mentalidad moderna, incluso para el cristianismo eclesiástico actual, 'Parsifal' sea una herejía, un reflejo de otra religiosidad, demasiado pura, excesivamente ideal, para esa tendencia laica que ahora se impone.

Y, por si no calara lo del gnosticismo, apunta a que podría ser de una base hinduista ("*su contenido es fundamentalmente budista*") se atreve a decir, sin prueba alguna), siempre y cuando no se lea uno el texto ni vea una representación correcta de 'Parsifal'. Claro que la filosofía de Schopenhauer tiene claras referencias hinduistas, y con ello en parte budistas, pero no son la base de Parsifal.

Dejando pues estas ilusiones, vamos a fijarnos en un tema interesante:

Cuando Kundry ya ha sido rechazada por Parsifal tras el intento del beso, la postura de Kundry es un tanto contradictoria.

Trata a la vez de redimirse, que Parsifal tenga piedad de ella, que el 'redentor' la redima. Y al mismo tiempo que esté con ella, que la ame.

*KUNDRY*

*(...)*

*(Suplicando)*

*¡Piedad! ¡Ten piedad de mí!*

*¡Se mío durante tan sólo una hora!*

*¡Se tuyo durante tan sólo una hora!*

*Después*

*te mostraré el camino*

*(Intenta abrazarlo, pero él la rechaza)*

*(...)*

*KUNDRY*

*(Con apasionada desesperación)*

*¡Cruel!*

*Si en tu corazón no sientes*

*más que el dolor ajeno,*

*¡siente ahora el mío!*

*Si en verdad eres un salvador,*

*¿qué te impide, malvado*

*unirte a mí para salvarme?*

Redimirla exigiría precisamente que ella renunciara a Parsifal, que no sucumba a sus encantos, en cambio lograr su amor es su deseo, pero anularía la posibilidad de ser redimida.

Es la contradicción, pues para ser salvada debe ella renunciar al amor y a Parsifal, para poder redimirla Parsifal debe abandonarla sin piedad ante sus súplicas.

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona*  
*<http://www.associaciowagneriana.com> [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)*



Esto pasa mucho en la vida, la renuncia es la salvación, pero al mismo tiempo es la desesperación y el dolor.

Un tema que destapa correctamente el autor es la extrañeza de la razón del absoluto silencio de Kundry en el III acto, donde tiene un papel destacado pero sin decir ni una sola palabra.

Frente a la enorme capacidad de comunicación de Kundry con Parsifal en el II acto, frente a la sabiduría que expone en el I acto donde es ella la que desvela muchos temas esenciales al propio Parsifal, ese silencio absoluto es una forma de expresar que el conocimiento y el discurso ya no tienen sentido, Kundry se inmersa ya en la compasión y el sentimiento. Eso es lo que la salvará, no algo que pueda decir.

¿Parsifal es una Ruina?, para los que no tienen ya sensibilidad por lo sagrado ni por la compasión, sino que desean los placeres de Klingsor y Kundry, para ellos es una 'ruina'.

Hoy la gente de mentalidad actual no pueden entrar en el sentimiento espiritual profundo de Parsifal. Es más, ven en ello algo que rechazan, sus ceremonias, la Hermandad sagrada, lo ven todo disparatado en vez de sublime.

Y por si fuera ya poco esa dificultad en captar lo sublime, están además las puestas en escena absurdas, kafkianas y degradantes de un Kupfer o un Lehnhof que modifican la representación (dejando el texto como algo aparte) para precisamente reforzar la ruina de lo sagrado.

## LA VIGILIA DE HAGEN: EL SUEÑO EN EL DRAMA MUSICAL

Este es uno de los mejores capítulos del libro, pues no se extiende allí mucho en extravagancias.

El sueño está muy presente en los dramas wagnerianos, pero se presentan en Wagner de forma muy particular, como en un estado de semi vigilia.

Ya en los Edda el sueño de Wala es interrumpido por Odin para conocer revelaciones, lo que es la base de la idea de Wotan al despertar a Erda. No son sueños de un dormido total, sino que se desarrollan en un estado especial de semi consciencia, un estado que favorece la premonición.

Otra cuestión importante es que todos los esfuerzos para utilizar o evitar las advertencias de Erda solo hacen que dirigir todo lo que se consume al desastre que se quería evitar. La revelación de los sueños dirige a la muerte a los que tratan de solucionar esas revelaciones. Wotan solo hace que promover el final trágico de los dioses a base de intentar modificar el curso de los acontecimientos que Erda advierte.

Esto se desarrolla también en la mitología nórdica en el caso de la muerte de Balder, el segundo hijo de Odín.

Odin hace despertar a Hela para que le descubra como proteger a su hijo que sueña con su muerte. Hela se queja, como lo hace Erda cuando Wotan la despierta de su somnolencia eterna, pero Odín la obliga a descifrar el sueño de su hijo. Sin embargo, Hela lo hizo con palabras oscuras, y la advertencia de los sueños resultó de este modo vana.

Los dioses hicieron una lista nombrando todos los medios posibles que podrían matar a Balder. Cuando la tuvieron, los dioses enviaron a Frigg por todo el mundo para ha-

cer prometer a esos medios que no le harían daño a su hijo. Todos juraron excepto el muérdago. Frigg pensó que no era algo importante y amenazante para que jurase. Como su madre había hecho prometer a toda criatura o arma que no dañaría a Balder, él se creyó invulnerable a todo e ideó un juego: pidió a los dioses que le arrojaran cuantos objetos dañinos quisieran, y nada lograba herirlo. Durante el juego, Loki, que odiaba a Balder, le dio la flecha (o lanza) hecha de muérdago a Hodr, hermano ciego de Balder, y le ayudó a disparar el arco. La flecha de muérdago le atravesó el pecho y Balder murió en el acto. Es la idea de que el destino no se evita con argucias.

Otros sueños son el de Erik sobre el drama de Senta, debido a su obsesión por el Holandés, y la propia Senta está obsesionada por sueños del relato del Holandés, Fafner dormita protegiendo el Tesoro, las Nornas tejen los sueños de Erda, Tristán en el III acto está entre el delirio y el sueño, Titurel reposa en una especie de sueño similar a la muerte hasta que la privación del Grial acaba con él, Brunilda queda sumida en el sueño mágico, Elsa sueña con el caballero del cisne que la salvará de las acusaciones de Telramund y Kundry quiere recluirse en el sueño paralizador cuando no es atormentada por Klingsor.

Quizás solo en Walther de 'Los Maestros' es donde se expone la idea del sueño y su relación con la realidad.

*WALTHER*

*He tenido un sueño maravilloso.*

*SACHS*

*¡Eso es buena señal!*

*¡Contádmelo!*

*(...)*

*SACHS*

*Amigo mío, precisamente la tarea del poeta  
es interpretar y recordar sus sueños.*

*Creedme, la locura más real de un hombre  
se le presenta en sueños,*

*y la poesía y el arte del verso*

*no es más que la interpretación de esos sueños.*

Y nos falta el especialísimo tema del semi sueño de Hagen con Alberic en el II acto del 'Ocaso'.

Alberic le pregunta seis veces a Hagen: "¿Duermes, hijo mío?"

Trata de confirmar el estado de semi-sueño de Hagen, como si la influencia del odio de Alberic debiera ser más eficaz en un estado de somnolencia.

¿Por qué se realiza este tema en ese estado de semi-sueño?

¿Cuál es el objetivo de esta escena, puesto que lo que dice Alberic no es nada nuevo?

Se trata de crear el estado de horror y odio desde el inicio de este segundo acto con la esencia del plan siniestro, oscuro, demoníaco. Hacer ver como Hagen no es solo una marioneta, es el ejecutor pero añade al plan del odio de Alberic, su propia personalidad.

Hagen está en ese momento sentado ante los altares de los sacrificios paganos:

*Allí se ve una piedra de sacrificios levantada en honor de Fricka, y más arriba, otra mayor para Wotan así como un monolito consagrado a Donner. Es de noche.*

Así pues es una premonición del sacrificio de Siegfried y la autoinmolación de Brunilda, sacrificio que llevará a la restauración de la Naturaleza cuando el Oro vuelva al Rhin.

Es curioso, Wotan ama a Siegmund y Siegfried, pero no les avisa de nada, no les informa de nada. Alberic ha generado a Hagen solo como herramienta de su odio, sin amor, pero le comunica todos los planes y detalles.

Y de todas formas nada de lo que puede hacer Wotan por Siegmund (la espada Nothung), ni la idea de dejar a Brunilda a la espera de Siegfried entre las llamas, nada evita el final de Wotan. Y todas las argucias de los planes de Hagen solo le llevan al desastre.

En realidad el conocimiento suele llevar a las peores consecuencias. Cuanto más se trata de evitar ese destino revelado por el conocimiento, más se generan las condiciones para llegar ese destino que se trata de evitar. Y los actos menos siniestros, más acordes a la 'ley', provocan consecuencias incluso más dramáticas. Solo dirigidos por el amor y la compasión se logra algo.

## EL DIOS AUSENTE: TIEMPO, PRESENCIA Y REPRESENTACION EN EL OCASO DE LOS DIOSES

Es muy curioso que en el 'Ocaso de los Dioses', Wotan está ausente en el escenario, pero muy presente en el drama. Precisamente esa ausencia acrecienta la idea de su dolor y su desengaño, su renuncia a intervenir, su premonición del final de los dioses. Activo totalmente en 'El oro del Rhin', ya melancólico y entristecido en 'La Walkiria', y vagabundo que ha renunciado a intervenir en 'Siegfried'... es el ausente en el 'Ocaso'.

Pero su ausencia física no lo es dramáticamente hablando, todo lo contrario.

- La escena de las Nornas ya hemos visto que es esencial para comprender la figura de Wotan.

- El diálogo de Waltrauta y Brunilda es de un dramatismo radical sobre Wotan.

Además las alusiones a Wotan en el final de Brunilda y el incendio del Walhalla solo hacen que referirse al final del mundo de Wotan.

Hay, por supuesto, una enorme cantidad de referencias musicales que hacen presente a Wotan aunque no esté en escena, y el final puramente musical del Ocaso es su mejor ejemplo.

## EL GRAN ERROR DEL AUTOR DE ESTE LIBRO

Aunque a veces se imagina muchas cosas extrañas, esas patas inexistentes de cómo interpretar lo que 'Wagner quería decir', como si no lo hubiera dicho, si lo hubiera querido decir, en sus 10.000 cartas y miles de páginas de textos explicativos de sus

*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona  
<http://www.associaciowagneriana.com> [info@associaciowagneriana.com](mailto:info@associaciowagneriana.com)*

obras, este no es el mayor problema del libro, son solo extrapolaciones algo estrambóticas pero nada más.

Lo realmente malo es que tras declarar, como un gran éxito e idea revolucionaria de Wagner, la propuesta de la obra de arte total, donde se unen en un objetivo común y coherente, poema, música, escena y representación teatral, luego se dedica a promover que la escenografía y la representación teatral de los cantantes-actores, no tengan que ser coherentes en absoluto con el texto y la música sino que cada Director de Escena puede inventarse lo que le dé la gana.

Y en concreto tratan de inventarse las cosas más absurdas, creando una 'obra del Director' en vez de la de Wagner, y con una total incoherencia con el texto que se canta.

De esta forma las elucubraciones intelectuales, las ponen en la escena, y toda la obra de Wagner no tiene sentido alguno, deformándola totalmente, y rompiendo la 'obra de arte total' en dos obras: Música y Texto de Wagner, Escena y Acción teatral de otra persona.