

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 31 AÑO 1998

TEMA 3.3: DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

TÍTULO: “**DER FLIEGENDE HOLLÄNDER**” (De las leyendas marinas a la expresión del mito en la obra poética y musical de Richard Wagner)

AUTOR: *Dra. Jacqueline Verdeau-Pailles*

## INTRODUCCIÓN

Fuente de vida, el mar es asimismo universo de terror, mítico lugar testigo de viajes fantásticos y extraños encuentros en medio del estrépito de las tempestades. Desde la profundidad de sus abismos, de entre lo hondo de sus olas, ascienden los gemidos de los muertos, demoníacas carcajadas se entremezclan con los elementos desencadenados. Los barcos atrapados por la borrasca se cruzan de vez en cuando con misteriosos buques equipados por una tripulación de espectros. El océano protector que mece y devuelve a la infancia puede convertirse en cruel y mortífero, en mundo onírico poblado por terroríficos fantasmas.

Todavía circulan espantosos relatos de errantes buques fantasmas quemados, abandonados, prisioneros del hielo, naufragados, engullidos. ¿De dónde proviene la fascinación que siguen ejerciendo? ¿Cuáles son las creencias, los miedos, las esperanzas ocultas en lo profundo del inconsciente que consiguen despertar? ¿Cuál es el significado de estas leyendas y de los diversos hechos que propagan, cada cual a su modo, todos los marineros del mundo y que siguen transmitiéndose de generación en generación?

El más famoso de los buques malditos es el del *Holandés* condenado a errar eternamente por el mar, inmortalizado por Richard Wagner. ¿Hace falta recordar el argumento a los lectores, expertos wagnerianos? Hagámoslo muy brevemente en cualquier caso.

En su camino de regreso a Noruega, *Daland*, cuyo buque es sorprendido por una tempestad, aprovecha un instante de calma para echar el ancla en una cala. El piloto se queda dormido. Junto a ellos amarra un “buque de negros mástiles y rojas velas” que aparece en la bruma. Es el buque fantasma cuya

historia conocen todos los marineros. Por haber desafiado a Dios, su capitán ha sido condenado a errar eternamente por los mares con su tripulación de espectros. Sin embargo, cada siete años desembarca en busca de una mujer cuyo amor, desinteresado hasta la muerte, sea capaz de liberarle de la maldición. *Daland* no parece consciente del inquietante carácter de su interlocutor ni de su extraño bajel y dejándose seducir por sus riquezas le ofrece hospitalidad y a su hija *Senta* en matrimonio... En el hogar de *Daland*, entre las compañeras que cantan al tiempo que hilan, *Senta* parece obnubilada por el retrato de un marinero que se parece extrañamente al *Holandés*. Canta la balada del navegante errante víctima de la maldición y se muestra dispuesta a ser ella quien se sacrifique para redimirle. Personaje creado por Wagner, su novio, *Erik*, canta su dolorosa extrañeza y se marcha. Acompañado por *Daland*, el *Holandés* aparece en la puerta. Un amor recíproco nace al primer intercambio de miradas. El sueño de *Senta* se ha convertido en realidad... Los marineros y las jóvenes cantan y bailan en el puerto para celebrar el regreso. Invitan a la tripulación del buque holandés a unírseles. Invisibles y silenciosos al principio, los *marineros*, muertos vivientes, aparecen por fin. El alegre festejo deja paso a una atmósfera macabra y amenazadora. *Erik* recuerda a *Senta* su promesa. En ese momento el *Holandés* se cree traicionado, declara quien es y leva el ancla para continuar su eterno errar. *Senta* le declara su amor y, con intención de acompañarle, se precipita al mar desde lo alto del acantilado. La maldición desaparece. El buque fantasma se hunde arrastrando a su tripulación de espectros. Transfigurados, el *Holandés* y *Senta*, abrazados, ascienden por el cielo.

El origen de la leyenda se remonta a la Edad Media y ha tenido diferentes versiones, todas ellas de transmisión oral. Entre los textos literarios, más cercano ya, encontramos el magnífico poema de Coleridge, "The Rime of the ancient Mariner", escrito en 1797-98 y publicado en "Baladas líricas". A continuación, en 1832, encontramos la leyenda del "Völtiguer Hollandais", relato que Jal pone en boca de un segundo contraamaestre. Fue a la historia del Holandés que figura en las "Memorias del Señor von Schnabelewopski", publicadas en 1833 por Heine, a la que Wagner tuvo acceso. En ella, el

navegante se salva gracias a la fidelidad de una mujer; ésta se convertirá en la *Senta* de la ópera de Wagner.

Nosotros aquí vamos a evocar sucesivamente:

- El papel de los acontecimientos y las reminiscencias en el proceso de creación del “*Fliegende Holländer*”.
- La aportación del psicoanálisis para su comprensión.
- Los caracteres de la composición musical que no podemos ofrecer sino de manera general y con algunos ejemplos.

Para concluir con el alcance metafísico de la obra.

### **EL PAPEL DE LOS ACONTECIMIENTOS Y LAS REMINISCENCIAS EN EL PROCESO DE CREACIÓN**

Los acontecimientos dolorosos que habían jalonado la vida de Richard Wagner, las humillaciones, las frustraciones, su viaje de Riga a Inglaterra a bordo de un bajel que estuvo a punto de naufragar, sus sinsabores conyugales, le llevaron a asociar dentro de un mismo acto creador los temas de la maldición y la redención por amor, en recuerdo de esta leyenda del Buque Fantasma que los escritos de Heine le habían dado a conocer.

En “*Mein Leben*”, Richard Wagner ofrece un relato detallado de la travesía del bergantín *Tetis*. Al conservarse los papeles del flete de este barco, se han podido verificar todos los detalles de este dramático viaje. Es importante evocar algunas de sus peripecias en la medida en que volvemos a encontrarlas, de algún modo transportadas, en la ópera.

Director de orquesta a la sazón en Riga, Wagner vivía allí con Minna en condiciones precarias, acribillados de deudas. Únicamente se les ocurrió una salida: la huída clandestina. Así se marcharon de Riga el 9 de julio de 1839 y cruzaron de noche la frontera ruso-prusiana con intención de llegar a París a través del mar. No sin problemas consiguieron llegar al puerto de Pillau el 14 de julio y embarcar clandestinamente a bordo del velero *Tetis* con destino Inglaterra. Escondidos detrás de los toneles y fardos de mercancías, escaparon a la salida de la vigilancia de los guardacostas, así como de los aduaneros daneses a lo largo de Helsingor. El 27 de julio, la tempestad se desencadenó en el Skagerrak. Wagner vio surgir junto a *Tetis* un navío que desapareció en

seguida en la noche. Creyó haber percibido el buque fantasma de la leyenda. Presa de un fuerte mareo, Wagner se hallaba postrado en la estrecha cabina del capitán. Al poco, se desprendió el mascarón de proa. El Tetis había perdido a su diosa protectora y los marineros no perdieron ocasión de atribuir la responsabilidad a los pasajeros clandestinos. Finalmente, el 29 de julio el capitán logró encontrar refugio en un fiordo noruego: Sandvig de Boroya. Wagner, reconfortado, contemplando la rocosa costa y las islas, escuchaba como el mar se iba calmando poco a poco. Escuchó asimismo el canto de la tripulación, cuyas palabras no comprendía pero su ritmo quedó grabado en su memoria, tres sílabas cortas seguidas de dos largas... Se trata de la canción de los marineros cuyo tema aparece en la obertura del "Buque Fantasma".

Y en el primer acto cuando, velero gemelo del Tetis, el navío de *Daland* atraca, el propio *Daland* exclama: "¡Es Sandvig! Conozco bien esta bahía"... Después de estos dos días de descanso, el 31 de julio, el Tetis intentó abandonar Sandwig pero una avería durante la salida le obligó a dar media vuelta. El capitán decidió hacerse de nuevo a la mar el 1 de agosto. El viento les fue favorable al principio. Después, de nuevo, se desencadenó la tempestad y Richard y Minna Wagner, que se habían atado el uno al otro "para morir juntos", creyeron llegada su última hora. El 8 de agosto, por fin, se restauró la calma y el 9 de agosto, el Tetis se encontraba frente a las costas inglesas. La tempestad empezó de nuevo. El Tetis se vio obligado a abrirse camino a costa de peligrosas maniobras y no pudo atracar más que el 12 de agosto.

Este fue el último viaje de Richard Wagner a bordo de un velero... 9 años más tarde, el Tetis desapareció en el mar en el transcurso de una tempestad.

## **I – ENFOQUE PSICOANALÍTICO**

La riqueza del material accesible al análisis hace del "caso Wagner" un objeto de estudio particularmente interesante: texto y música escritos y compuestos por él mismo, abundancia de documentos autobiográficos, correspondencia con sus allegados, minuciosas anotaciones cotidianas de sus sueños. Hasta tal punto que se hace posible un profundo trabajo analítico sobre

el contenido, es decir, el significado de las leyendas y la manera en que Wagner las utiliza y transforma y, al mismo tiempo, sobre la forma, es decir, la expresión poética y la expresión musical de la obra realizada.

Consideraremos el enfoque psicoanalítico bajo dos aspectos:

- El juego de las identificaciones y de las proyecciones en “El Holandés errante”.
- La dimensión onírica de la obra.

**A: EL JUEGO DE LAS IDENTIFICACIONES Y DE LAS PROYECCIONES EN “EL HOLANDES ERRANTE”**, con referencia a las principales corrientes psicoanalíticas que se han interesado en él.

**+ “EL HOLANDES ERRANTE” Y EL PENSAMIENTO FREUDIANO**

Max Graf es el autor del texto psicoanalítico más antiguo que poseíamos sobre un músico: escrito en 1906, titulado “Richard Wagner y la creación dramática”, formula el problema de la identificación y de la proyección y define el lugar del Inconsciente durante el proceso de creación artística. El 1911, Graf presenta a la Sociedad de Psicoanálisis de Viena un trabajo sobre “Richard Wagner y el Holandés errante”: para él Wagner y el *Holandés* constituyen un solo y único personaje, huyendo de ciudad en ciudad y de país en país, anhelando el amor y creyendo alcanzar una meta. Pero la felicidad y la fidelidad con la que sueñan se les escapa constantemente. No encuentran salida más que en el deseo nostálgico de la muerte. Ya en el “Buque Fantasma” se formula la interrogación sobre la identidad, expresada por *Senta* cuando pregunta a *Daland*: “Padre, ¿quién es este extranjero?... interrogación y duda que volveremos a encontrar en “Lohengrin” y en “Parsifal” y que son reflejo de las propias dudas de Wagner sobre sus orígenes y sobre la verdadera identidad de su padre... La creación que hace Wagner del personaje de *Erik*, prometido de *Senta*, responde a una necesidad de situación de triángulo en el que la mujer es anhelada por dos hombres... *Senta*, como todas las heroínas wagnerianas, presenta rasgos maternos: es la imagen idealizada de la madre. “El Buque Fantasma” permite a Richard Wagner expresar de forma regresiva la nostalgia de una mujer redentora de la que lo esperaría todo, del mismo modo que un niño lo espera todo de su madre... pues su madre

nunca le ofreció el afecto que tan intensamente necesitaba. La buscó en sus hermanas que no llegaron a ser más que “substitutas maternas” imperfectas. En la época en que Richard Wagner componía “El Buque fantasma”, vivía con su primera esposa Minna una situación conflictiva propicia a reactivar los traumatismos y frustraciones de la infancia y a provocar comportamientos regresivos. Un pasaje del Diario de Cósima nos lo prueba: “El día mismo en que Richard Wagner terminó ‘El Buque fantasma’ volvió a tomar la pluma para escribir a su madre. Había tenido lugar una larga interrupción de relaciones. Pero ahora, el impulso de inconscientes pensamientos le arrastraba pues, con “El Buque Fantasma”, había regresado a la casa en la que había jugado de niño, de nuevo, había visto como los grandes ojos claros de su madre se posaban en él”.

Otto Rank, siempre en 1911, realiza un estudio comparativo de los héroes wagnerianos y encuentra en ellos ese rasgo común de búsqueda de una mujer pura y fiel cuyo amor les asegurará la redención, ya se trate del *Holandés*, de *Lohengrin*, de *Tannhäuser* o de *Tristán*.

A su vez, en 1933, Marie Bonaparte escribe sobre “El Buque Fantasma” desde otro punto de vista. Ella evoca en la problemática wagneriana la persecución sexual de la mujer por parte del padre y el significado simbólico del eterno errar: “Es a causa de este acto, crimen a los ojos del hijo, por lo que el padre queda condenado a errar eternamente, a buscar eternamente a la madre sin encontrarla jamás. Por otra parte, el análisis de los sueños muestra que la acción de correr y caminar es un símbolo sexual frecuente. El errar del *Holandés Errante* a través de los mares tiene un sentido análogo. Aunque la figura del *Capitán* en conformidad con los complejos personales del compositor se convierta únicamente de forma secundaria en la imagen del hijo, resulta lógico que este errar finalice y se vea condicionado por la unión simbólica en la muerte, el mar, con una mujer siempre simbólicamente madre”.

En 1936, J.C. Flügel, en un trabajo titulado “The Tannhäuser motiv”, acentúa las repetidas oscilaciones entre la sensualidad, la ternura maternal y el amor casto e idealizado y, evocando “El Buque Fantasma”, demuestra que es la ternura maternal la que se halla omnipresente.

En 1951, en “Psicoanálisis de la Música” y después en 1965 en “La Escuela freudiana ante la música”, André Michel analiza el carácter universal de la significación simbólica maternal del mar. Se halla permanentemente presente en “El Buque Fantasma”, en ocasiones cruel y peligrosa, en ocasiones atractiva y no menos temible.

## **++ EL HOLANDÉS ERRANTE Y EL PENSAMIENTO DE JUNG**

Más mítico y cosmogónico que el pensamiento freudiano, el Psicoanálisis de Jung aporta un estudio a la comprensión del mito del errar eterno, de la llamada de los espíritus, de la nostalgia de la muerte y de la entrega del *Holandés*. Jung estima que si la obra nos conmueve es porque en ella afloran los arquetipos que nos permiten acercarnos a los elementos que forman parte del inconsciente colectivo.

El análisis de “El Holandés Errante” desde esta perspectiva pone en evidencia:

1. La ruptura del equilibrio: soledad maldita del *Holandés* preso de la agresividad de un universo vilo, enfrentamiento entre una colectividad viva pero amenazada y una colectividad maldita de muertos vivientes. Soledad privilegiada de una *Senta* fascinada y redentora. El equilibrio se verá restablecido mediante la unión de estas dos soledades, la neutralización de las fuerzas malditas y la unión de la pareja en la muerte salvadora.

2. La organización de los personajes en tríadas: según Jung, todo personaje posee sus atribuciones normales masculinas o femeninas, un doble del sexo opuesto y una sombra opuesta y antagonista. Así, *Senta*, personaje femenino (o anima) tiene como doble del sexo opuesto (o animus) a *Erik* y su sombra es el *Holandés*.

3. El estudio de las personalidades: continuemos con el personaje de *Senta*. La “persona”, parte de la personalidad que se vuelca hacia el mundo exterior se encuentra poco afirmada en *Senta*, de aquí la pérdida de contacto con su realidad interior y su relación con el mundo y el sentirse invadida por un mundo onírico que la desliga de la realidad. Obnubilada frente al retrato del *Holandés*, del que no puede separar la mirada, conmovida por su largo calvario del que no puede despegar su pensamiento, *Senta* deja de ser la dueña de la

irrupción de afectos que la invaden. A partir de la experiencia del inconsciente, es decir, de su encuentro con el *Holandés*, de especial intensidad emocional, es capaz de llegar a su propia entrega y al sacrificio libremente consentido. Encarna la sublimación del sentimiento, portadora al mismo tiempo de vida y muerte, de redención y destrucción.

### **+++ EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LEVI-STRAUSS Y EL BUQUE FANTASMA**

Existe un parentesco entre el desarrollo de Levi Strauss, el de Freud y el de Jung. Levi Strauss subraya el carácter común del mito y la obra musical y la dimensión temporal que necesitan para existir. Como Jung, acentúa la estructura de las obras, las relaciones entre los personajes y los temas musicales. Como él, reconoce la estructura ternaria de los caracteres representados por la triade animus/anima/sombra. No olvidemos que en el “*Holandés Errante*” aparecen los leit-motiv por vez primera en toda su complejidad y expresividad.

**++++ EL PENSAMIENTO ADLERIANO** aporta el concepto de “Voluntad de poder”. Se halla aquí encarnado por el *Holandés*. Le ha llevado a desafiar a los elementos que se han desencadenado, Dios y el demonio, causando su propia pérdida. Todo sueño de poder encuentra su castigo en la maldición y en la muerte, o pero aún, en este estado de muerto-viviente que no terminará más que a través de la redención de la falta.

### **B: LA DIMENSIÓN ONÍRICA DE LA OBRA**

Es esta dimensión onírica la que confiere toda su amplitud a la expresión de lo macabro y de lo fantástico: debe ser comprendida por un lado en función de la importancia que se concedía al onirismo durante el período romántico alemán y por otro en función del lugar que ocupaba el sueño de Wagner.

- El Sueño (fantasía) aparece constantemente unido al sueño (descanso) en “*El holandés errante*”. En el primer acto, el *piloto* sueña y su sueño acarrea la llegada del *Holandés*. En el segundo acto, la ensoñación de *Senta* ocasiona la aparición del *Holandés*. El sueño de *Erik* es premonitorio de



la huida de la pareja por el mar. Mucho se ha cuestionado sobre la personalidad de *Senta* y sobre la naturaleza de su sueño hasta llegar a ofrecer interpretaciones aparentemente muy lejanas a las intenciones del compositor. Richard Wagner escribe: “no se puede confundir la concepción del personaje de *Senta*. Sin embargo, debo poner en guardia para que no se cometa un error: que su naturaleza soñadora no se confunda con un sentimentalismo moderno, enfermizo. Muy al contrario, *Senta* es una joven nórdica sana y, en su aparente sentimentalismo, totalmente ingenua”.

Antoine Golea, en sus conversaciones con Wieland Wagner propone una lectura diferente: incluso antes de su llegada, el *Holandés* ya se encuentra presente en la imaginación de *Senta*. Esta se encuentra fascinada por el retrato, completamente obsesionada, dispuesta a amarle y a sacrificarse, este amor no puede más que acabar en la muerte. *Senta* se encuentra junto a él en la fascinación de un mundo irreal. El intercambio de miradas es el objeto de una intensa comunicación y el soporte del deseo.

En 1978, en Bayreuth, Harry Kupfer interpreta el *Holandés Errante* como la expresión del sueño de *Senta*.

La última puesta en escena, la de Dieter Dorn, acentúa el carácter patológico de la personalidad de *Senta* resaltando la huida de la realidad y el refugio en la imaginación.

- El onirismo que es una de las dimensiones esenciales del “*Holandés Errante*” remite a la personalidad atormentada de Richard Wagner, a su infancia, a unas vivencias oníricas persecutorias, a sus terrores nocturnos, a su obsesión de abandono. El sueño de la mujer sacrificada y redentora es al mismo tiempo el del *Holandés* y el de Wagner.

## **II – CARACTERES DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL**

La composición musical del “*Holandés errante*” marca un momento crucial en la historia de la música y en la evolución de la obra wagneriana. Se debe tener diversos aspectos en consideración:

- La estructura de la obra
- Las características de la escritura musical
- La orquestación

- Las voces

**- LA ESTRUCTURA DE LA OBRA**

Aún conservando los elementos de construcción de la ópera romántica, la estructura musical es innovadora. Algunos ejemplos: el hecho de que la obertura resuma el drama es algo clásico pero la aparición de los dos grandes temas que resumen el sentido de la obra, el tema del *Holandés* o del error constante y el tema de la redención por amor, ya en la obertura, esto constituye una innovación. La “balada” de *Senta* está construida en forma de lied con estribillo y estrofas. La “fiesta final” en el puerto responde a la estructura de un rondo con estrofas y estribillo para los coros y baile para los *marineros*; el coro de *muchachas* dialogando con la tripulación interviene en forma de variación; la forma de rondo reaparece en el momento en que los *marineros muertos* responden finalmente a los *marineros noruegos*. La escena del sacrificio de *Senta* constituye una coda.

**- LAS CARACTERÍSTICAS DE LA ESCRITURA MUSICAL** merecerían un amplio desarrollo. Pero aquí no tenemos espacio más que para citarlas. Se trata de:

- La aparición de los leit-motiv (o temas conductores): los unos derivan de los otros, se asocian en un juego sutil, se transforman, pasan del modo mayor al modo menor, intervienen en el eco. La asociación de los temas principales rodeados por los temas secundarios crea “constelaciones sonoras” origen de equilibrios y tensiones. El análisis musical pone en evidencia tres constelaciones temáticas principales: la del *Holandés*, la de *Senta* y la de los *marineros noruegos*.

- La utilización de los intervalos que concurre a producir terror, angustia, sentimiento demoníaco: por ejemplo la cuarta aumentada o la quinta disminuida llamada tritón o “diabolus in musica”, por ejemplo también la “quinta de vacío” origen de acordes inestables y ambiguos, a propósito de la cual escribe Wagner: “El roce de las quintas de vacío sobre el violín me sonaba como un saludo proveniente del mundo de los espíritus...” Los acordes de séptima disminuida expresan el dolor y la angustia... Es sobre un intervalo de

segunda menor cuando después del segundo pasaje de la balada del *piloto de Daland*, la tripulación de espectros arría sus velas...

- El cromatismo, cuya utilización se remonta a la antigüedad, Wagner lo explota para describir la tempestad, la inestabilidad y el terror...

### **- LA ORQUESTACIÓN**

La elección de los instrumentos y la orquestación ofrecerán de forma notable el clima de violencia y de rareza. Con el "Holandés errante" Wagner todavía no revoluciona la instrumentación pero aporta ya innovaciones: entre los 98 instrumentos, se utilizan 3 flautines durante la tempestad así como un gong y una máquina de viento. A las dos trompas naturales de la orquesta, añade 6 trompas entre bastidores y dos trompas de válvulas que subrayarán el paso del mundo de los vivos al mundo de los muertos. La violencia de los elementos desencadenados con efectos extraños e inquietantes quedará reforzada con el sonido de dos trompetas naturales, dos trompetas cromáticas de pistones, una tuba-contrabajo y dos trombones.

- **EL REPARTO DE LAS VOCES** muestra el genio con el que Wagner domina la alternancia y la oposición de las masas corales al mismo tiempo que respeta la tradición en cuanto a la elección de las voces solistas: a las voces graves les atribuye los papeles de los personajes malditos (el *Holandés* es un barítono); la autoridad paterna, *Daland*, aparece encarnada por un bajo. *Senta* es una soprano, voz de la juventud y la pureza...

### **CONCLUSIÓN**

La leyenda del *Holandés Errante* en todas sus versiones y en su interpretación por parte de Richard Wagner sobrepasa la mera anécdota para acceder a un significado metafísico. En ella encontramos evocadas todas las grandes preguntas para las que el hombre busca respuesta:

- El problema de la duración y el paso del tiempo.
- La fuerza de los fantasmas en nuestro inconsciente, frente a nuestras angustias.
- La soledad del hombre frente a los peligros y a su destino.

- La marcha inexorable del destino humano hacia la muerte y la interrogación sobre la existencia de un más allá: se vive lo trágico como inherente a la condición humana.

- El enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal.

- El peso de la falta cometida y la certidumbre del castigo.

Pero Wagner opone a la aniquilación el apaciguamiento final y la redención por amor, sustituyendo la visión terrorífica de los espectros que se infiltran insidiosamente entre los seres vivos para arrastrarlos consigo por una imagen de esperanza y de eternidad.

\* \* \* \* \*

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BONAPARTE, Marie. "Edgar Poe". Ed. Denoel. París 1933. Tomo I. P. 530

- BOULANGER, M.H., RICHEL, L., LEFRANÇOIS, J.J. "Wagner et l'imaginaire". Frénesie (Historia, psiquiatría, psicoanálisis). Nº 7. Primavera 1989. Opera. P.81-98.

- BRION, Marcel. "Wagner, herós de son propre drame", en "Richard Wagner". Ed. Hachette. París. Colección Genios y Realidad. 1971.

- FLÜGEL, J.C. "The Tannhäuser Motiv". British Journal of Medical Psychology. Vol.XV. 1936. P.279-296.

- GODEFROID, Philippe. "Richard Wagner, l'opéra de la fin du monde". Ed. Gallimard. París. Col. Découvertes. P.40.

- GRAF, Max. "Richard Wagner im Fliegenden Holländer, ein Beitrag zur Psychologie künstlerischen Schaffens". (Leipzig und Wien, F. Deuticke, 1911, "Schriften zur ausgewandten Seelekunde herausgegeben von S. Freud", H. IX).

- GREGOR-DELLIN, Martin. "Richard Wagner". Ed. Fayard. París. 1981. P.118-135.

- GUIOMAR, Michel. "Imaginaire et Utopie". Etudes berliozziennes et wagnériennes. T.I. Wagner. Ed. José Corti. París. 1976. P. 19-42.

- LAVIGNAC, Albert, "Le voyage artistique à Bayreuth". Ed. 1897, 10ª Ed. Delagrave. París. 1937.

- LEBLANC, Elizabeth. "La Psychanalyse junguienne". Ed. Morisset. París. 1995. Coll. Essentialis.

- MERRIEN, Jean. "Le légendaire de la mer". La bibliothèque océane. Ed. Terre de Brume. Rennes. 1994. Capítulo IV (Navíos legendarios, misterios del mar y buques fantasmas). P. 345-348.

- MICHEL, André. "L'école freudienne devant la musique". Ed. Scorpion. París. 1965. (506 p.). P. 19-61.

- POIZAT, Michel. "La voix du diable, la puissance lyrique sacrée". Ed. Métailié. París. 1991. (248 p.). P. 116.

- RENÉ, Bertrand. "Les bateaux maudits". Ed. L'ancre de marine. St. Malo. 1995. (188 p.). P. 1-7.

- SCHNEIDER, Marcel. "Wagner". Ed. Du Seuil. París. 1ª ed. 1960. 2ª ed. 1989. P. 23-24.

VERDEAU-PAILLES, Jacqueline. "Les morts vivants et les vaisseaux fantômes" en "Mort et Création" (libro colectivo). Ed. L'Harmattan. París. 1996. (256 p.). P. 77-103.

- VERDEAU-PAILLES, Jacqueline. "La psychose, le sacré, le religieux et le surnaturel dans l'art lyrique au XIXe. siècle". en "Le sacré et le religieux, expression dans la psychose" (libro colectivo). Ed. L'Harmattan. París. 1996. (236 p.). P. 95-122.

- VERDEAU-PAILLES, Jacqueline. "Richard Wagner, personnalité et inconscient". Conferencia con ilustraciones musicales ofrecida el 15/01/95 en el Círculo Nacional Richard Wagner de París. No publicada.

- KAMPMANN, Bruno. "Les instruments de l'orchestre wagnérien". Le Cygne" (Revista trimestral del CNRW de París). Nº 85 (Mayo-Agosto 1995). P. 6-11.