[3] The charred remnants on the photo may, actually, be those of a neighboring house. Tvardovskii himself could not be sure of the exact site of his former home since it had been destroyed in 1931 and most other landmarks were obliterated in the war (Arkashev *Dorogami* 26).

[4] A collection of such imitations was published in New York, 1953 (S. Iurasov, *Vasilii Terkin posle voiny po A. Tvardovskomu.* N'iu Iork: Izd-vo im. Chekhova, 1953). Tvardovskii professed great annoyance when learning in 1957 of this unauthorized publication (*Sochineniia* 5: 140; 6: 58). In 1958 Tvardovskii selected 108 Terkin imitations, received by him in the mail, and made them available to Petr Vykhodtsev for research (*Sochineniia* 6: 64). A selection of 48 Terkin imitations was published in Moscow in 1966, edited by Iurii Burt in (*Literaturnoe nasledstvo. Sovetskie pisateli na frontakh velikoi otechestvennoi voiny.* Moskva: Nauka, 1966. v. 78 No. 1: 563-601). Hundreds of attempts were made to create plays, movies, ballets, and muscials from "Vasilii Terkin." In the sixties and seventies, two plays and one musical based on "Vasilii Terkin" and one play based on "Terkin na tom svete" ran in Moscow and other cities.

• WORKS CITED

Arkashev, Vasilii. *Dorogami Vasiliia Terkina. stranitsy iz frontovoi zhizni A. T. Tvardovskogo.* Minsk: Belarus, 1985.

Iurasov, S. *Vasilii Terkin posle voiny po A. Tvardovskogo.* N'iu Iork: Izd-vo im. Chekhova, 1953.

Literaturnoe nasledstvo. Sovetskie pisateli na frontakh velikoi otechestvennoi voiny. Moskva: Nauka, v. 78, No. 1, (1966): 563- 601.

G. Mdivani. "Doroga molodosti." *Literaturnaia Rossiia.* 7 April 1972: 13.

Negative Capability. v. 8, No. 1 & 2 (1988) : 72-91.

Tvardovskii, Aleksandr. *Sobranie sochinenii.* 6 vols. Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1976-83.

____. *Pis'ma o literature, 1930-1970.* Moskva: Sovetskii pisatel', 1985.

____. *Poemy.* Moskva: Knizhnaia palata, 1988.

Beethoven y *La catedral* de Blasco Ibáñez

Aída E. Trau
Loyola University

En mi exploración de las relaciones entre la música, la literatura y la arquitectura, trato de establecer una semejanza entre las tres disciplinas tomando en consideración la función similar de sus unidades básicas. Es decir, considero las notas musicales, las palabras del lenguaje verbal y las líneas arquitectónicas como los signos por medio de los cuales los compositores, los escritores y los arquitectos crean sus obras. Partiendo desde este punto de vista estructural puede encontrarse una interrelación entre las artes y la literatura al considerarlas como sistemas que trabajan por medio de signos, haciendo posible establecer una conceptualización de un signo intertextual que combina las diferentes disciplinas.[1] Para lograr esto es necesario basarse en la distinción establecida por Roman Jakobson entre los dos ejes por medio de los cuales opera el signo lingüístico (Jakobson 27): el eje vertical o metafórico de selección y el eje horizontal o metonímico de combinación.

Para poder conseguir un acercamiento crítico hacia obras literarias que incluyan interrelaciones con la música o la arquitectura, es necesario establecer conceptos estructurales que definan las actitudes de esas interrelaciones. De acuerdo con Ulrich Weisstein y Steven P. Scher, las técnicas de comparación usadas anteriormente se han basado casi siempre en un análisis histórico de las influencias que las artes han producido unas en otras. Sin embargo, uno de los enfoques de los estudios modernos es explorar la relación entre la música, la literatura y la arquitectura desde una perspectiva estructuralista basada en los signos del lenguaje.[2]

En *La catedral* (1903), una de las novelas sociales de Blasco Ibáñez, el escritor utiliza una combinación de arquitectura, de música y de literatura. La estructura interna de la novela está íntimamente ligada a la música de Beethoven y a la arquitectura de la catedral de Toledo. Es una experiencia rítmica de la música y la arquitectura en la que el novelista usa las sinfonías de Beethoven en su capacidad expresiva junto con las leyes conectantes de efecto y diseño de la construcción física y espiritual del templo.

La novela es una obra antirreligiosa y antimonárquica. Su protesta reli-

giosa está dirigida contra la iglesia tradicional, simbolizada a través de la música en la catedral de Toledo. Dos personajes de la novela, Gabriel Luna, el protagonista, y Don Luis, el maestro de capilla, experimentan el efecto del ritmo musical y arquitectónico. El uno, como anarquista revolucionario, y el otro, como cura renegado, encierran en sí mismos la estructura interna de la novela a través del significado de la música y de la arquitectura. La trama de la novela se centra en la vida de Gabriel Luna, el revolucionario que había vuelto a la catedral que lo había visto nacer, buscando refugio, calma y olvido. Su espíritu rebelde encuentra comprensión y solaz en el alma del sacerdote-artista, Don Luis, un fanático de Beethoven, que se preocupaba más de la música que del dogma religioso. Esa música, en parte, despierta en Gabriel una honda perturbación de sus ideas revolucionarias y se ve impelido a comunicarlas a otros, creyendo contribuir a una revolución futura formando hombres. Esos mismos hombres al final de la novela terminan con la vida de Gabriel.

En la obra, la arquitectura de la catedral de Toledo se considera como una estructura tradicional de piedra a la que el novelista le concede primacía en su espacio interior, donde la música con sus múltiples significados captura su densa y profunda experiencia religiosa. Los rasgos estructurales del templo siempre se presentan estéticamente. Cada "piedra calada" tiene su propia forma escultural. En lugar de dejar que su imaginación trabaje únicamente con formas estructurales, es decir, con los componentes sólidos del templo, el novelista presenta imágenes del espacio vacío—la cavidad—entre los elementos sólidos, y hace que su protagonista Gabriel considere la formulación de ese espacio como el significado real de la arquitectura de la catedral por medio de la música. Para el sacerdote que interpreta esa música, la catedral representa la regularidad y la precisión que necesita para reproducir su melodía. El sacerdote Don Luis se encierra en su propio mundo musical, y en sus momentos de inspiración, al liberar su imaginación creativa, le transmite a Gabriel las visiones arquitectónicas que crecen en extrañas formaciones rítmicas. Para Gabriel y Don Luis, existe obviamente una conexión entre música y arquitectura: "El arte brillaba para ellos como un rayo de sol en el ambiente gris y monótono de la catedral" (112).

La música, considerada como el puro significado de cada uno de esos personajes, genera sus propios significantes en la narrativa: a través de Gabriel, el novelista entrelaza en la red de la pura significación de la música, la historia de la vida de un ser humano. Esto permite una interpretación literaria que puede ofrecer un potencial infinito si se considera que los vacíos dejados en el texto cuando la música no está presente se pueden llenar con las imágenes que provienen de la voz interna producida por

la obra misma. La música con su siempre cambiante significado se compagina con el significado infinito de la obra literaria.

Detrás de todo texto literario que emplea la música se puede encontrar la presencia de un código escondido, especialmente cuando ese código se manifiesta en los momentos o espacios en que la presencia de la música está ausente del texto. Es como si la intervención de la música en la literatura reemplazara el vacío con una ausencia, es decir, la presencia de un sonido no presente que el lector recrea con su sensibilidad y comprensión del texto músico-literario. El uso metonímico de la música en la literatura rompe la relación de significado a significante, y esto hace imperativo que el lector participe en la cadena de las siempre cambiantes relaciones entre lo musical y lo literario dentro de la obra intertextual.

Blasco Ibáñez usa como preámbulo de su novela la *Séptima sinfonía* de Beethoven, presentada en el primer capítulo de su obra por medio de Don Luis (32). Al usar la sinfonía, y al divorciarla al principio de todo discurso verbal, el novelista la adhiere como una melodía rítmico-religiosa a la estructura de la catedral.

La *Séptima sinfonía* representa la más alta prueba de la superioridad de la música absoluta de Beethoven (Goepp 125). Para Wagner, el primer músico y crítico que se interesó en analizar su música, esa sinfonía es "la apoteósis de una danza: una danza vislumbrada desde su más alto aspecto, como si fuese una sublime realidad de vitalidad incorporada a un molde ideal de tono" (Goldman 158).

En la novela, esa metáfora de la danza humana está simbolizada en la catedral. La catedral crece paralelamente con esa parte de la sinfonía por medio de las palabras del escritor. Blasco Ibáñez extrae el aspecto monumental de su fachada de la penumbra de un amanecer. "La azul claridad del alba, que apenas lograba delizarse entre los aleros de los tejados" (7), se esparce con dificultad para poder llegar hasta la catedral ahogada entre la apretada estructura de los edificios y las casas que la circundan. La catedral de Toledo es para el novelista "la iglesia-madre española, ahogada por el oleaje de apretados edificios que la rodean y parecen caer sobre sus flancos, adhiriéndose a ellos..." (7).

En la *Séptima sinfonía* ese deslizamiento de algo etéreo y ese oleaje humano que ahoga, se traduce en la melodía y la armonía que se aunan alrededor de la vigorosa osamenta del ritmo que afirma la visión corpórea de la música. En la novela, la melodía se logra a través de la concepción de la catedral como el árbol de la vida con su enjambre humano a su alrededor. La catedral que no puede "mostrar sus galas exteriores mas que en el reducido espacio de las callejuelas que la oprimen" (8), "...la catedral, ahogada por el caserío que se empuja y arremolina en torno de ella como si buscase su sombra" (8), tiene la misma metáfora del ritmo de la sinfonía. A

ese ritmo musical que muestra su firme y majestuosa huella a través de toda la novela, se agrega la convicción del cura y del revolucionario de que esa danza humana, que avanza en sus apretados edificios y caseríos hacia la catedral, la ha destruído espiritualmente evaporándole el alma. Para Gabriel y Don Luis la comunidad religiosa era como la hiedra que se adhiere al roble y destruye la corteza y el corazón de su vida. La metáfora del árbol y la hiedra de la *Séptima sinfonía* se hace evidente para ellos en la catedral y su comunidad. La vida y la esencia de la armonía cristiana son silenciosamente destruídas por una comunidad que no tiene fe, y que como la hiedra, se adhiere al roble de piedra de la catedral. Era una comunidad "adherida por tradicional instinto a aquella montaña de piedra blanca y calada..." (24). Sin embargo, Gabriel, el revolucionario, cree que mientras esa hiedra se ha adherido a la corteza tosca y escabrosa del tronco del árbol para alimentarse, ha ganado al mismo tiempo para sí misma una segura y nivelada figura, un contorno, un perfil, un diseño, un bosquejo, semejante a la figura fuerte, dura y firme del árbol. Pero en la realidad no es así. La feligresía ha degenerado, se ha corrompido, ya no es ni sombra de lo que fue en el pasado. La efigie que tiene ahora de ninguna manera copia la sacra efigie de la catedral. Es una congregación que protesta y se rebela. Por lo tanto el eco que resuena ahora en las bóvedas y en los claustros del templo ya no viene de sus raíces originales. Es un eco de protesta del cual Gabriel es su instigador principal. "Un soplo de rebelión pasaba sobre aquel mundo adormecido. Era la influencia inconsciente de Gabriel" (287).

La arquitectura de la catedral es para Gabriel y Don Luis como una sinfonía en piedra. Muy arriba en cada uno de los arcos centrales del templo, en el ábside, en lo más alto de su cúpula una melodía perduraba. Una melodía que había nacido alrededor de la rotación de las órbitas de las esferas y que bajaba hasta el crucero del templo, inundándolo en todo su espacio entre el altar y el coro, primero con un sonido, después con una nota, y luego con todos los ocho sonidos de la concordancia musical hasta llegar a una perfecta y única armonía. Era la música de Beethoven, era en especial su *Novena sinfonía* (110).

El tema principal de la *Novena sinfonía* es el fervor sediento del espíritu humano por encontrar gozo y complacencia durante su existencia en este mundo, contra el veto de un poder hostil que se levanta en oposición, retorciendo para el hombre toda posibilidad de alcanzar una felicidad terrenal en que se combine el espíritu y el cuerpo. En la novela, el sacerdote Don Luis y el revolucionario Gabriel luchan contra este poderoso antagonista por medio del simbolismo de la estructura de la arquitectura del templo.

En la estructura de la catedral, Blasco Ibáñez presenta dos clases de

piedra, una blanda y una dura (57). En ambas clases, Gabriel petrificaba el simbolismo de la vida material y espiritual del hombre. Aunque algunas veces la piedra blanda servía para las labores arquitectónicas, siempre se encontraba una piedra más blanda que daba forma a la cúpula de la catedral. La estructura "se remonta de un solo esfuerzo desde las bases de las pilastras hasta las bóvedas..., la dulce oración petrificada subiendo recta al cielo, sin sostenes ni apoyos" (57). Gabriel compara el exterior de la catedral con su piedra durísima a la caparazón corpórea del ser humano que a pesar de su mediocridad y materialismo sustenta y protege las delicadezas del espíritu. La catedral forma "un caparazón dorado, obscurecido por los siglos, que protege y sustenta las aéreas delicadezas del interior" (57). Las dos clases de piedra de la catedral son para Gabriel una representación de la naturaleza del hombre, tan sufrida y materializada por fuera, tan exaltada y tan emancipada por dentro. En la novela el ritmo musical de la *Novena sinfonía* le da a la catedral un sentimiento de energía espiritual que se une al esfuerzo consciente del sacerdote y del revolucionario de elevarse en búsqueda de una verdad suprema.

Cuando la música del armónium de Don Luis inunda el templo, las ideas de Gabriel se ennoblecen. Con las reminiscencias de su niñez que siempre están relacionadas con la arquitectura de la catedral Gabriel asocia sentimientos supremos como el amor y la esperanza para la especie humana. En síntesis, el significado de la *Novena sinfonía* también simboliza un amor universal que se manifiesta en sus acordes finales.

Es en esos acordes finales cuando el poema musical se convierte en una crísis espiritual, una crísis que sólo puede ser expresada por medio del lenguaje, y donde sólo la palabra en íntima unión con la nota musical puede representar la pureza de la idea. Es el momento de la obra de Beethoven en que la luz rompe el caos de la sinfonía y los versos de la oda de Schiller se unen a la música. Se gana un seguro y definitivo prolapso musical, el cual apoyado por la música instrumental, expresa con claridad la agonizante búsqueda del espíritu. Es una búsqueda del alma solitaria por una felicidad suprema en la consolidación del género humano.

En la novela, el amor que siente el revolucionario Gabriel por la humanidad se hace más intenso mientras más se compenetra, a través de la música de Beethoven, con la estructura de la catedral y con los seres miserables que la habitan. Gabriel encuentra en la música las raíces y los tentáculos que lo fortalecen para sentirse en comunión con el rebaño humano que él anhela poder ayudar. Pero el protagonista de la novela no logra ver realizado ese anhelo. "Sus ideas sólo habían servido para destruir. Quitando a aquellos cerebros soñolientos los prejuicios de la ignorancia, las supersticiones del siervo, sólo había conseguido hacerlos audaces para el mal" (335). Gabriel había sembrado la semilla revolucionaria en los pa-

rias de la Iglesia, y al despertar de su ensueño se encuentra con criminales vulgares que terminan eliminándolo.

El manojo de llaves de la catedral, un racimo de hierro como una maza fuerte y sonora, es el arma que se usa para asesinar a Gabriel. El novelista se vale del sonido sonoro de esas llaves porque para Gabriel este elemento auditivo representa una concepción musical íntimamente asociada con la estructura del templo. "...Un choque de extraña sonoridad, como si golpeasen algo hueco" (338), es el sonido que le anuncia a Gabriel, en el último destello de su pensamiento, que va a morir. Es interesante notar cómo en esa última vibración vital puede encerrarse toda la música que había llenado su vida. "Restándole sólo la postrera vibración vital" (338-39), pasan por la mente de Gabriel los acordes de la *Séptima sinfonía* con que el sacerdote Don Luis se había presentado y los del último *Cuarteto No. 16* escrito por Beethoven (87). En el cerebro de Gabriel el sonido toma posesión de la arquitectura de la catedral. "Su pensamiento pudo formar y coordinar una idea, después de grandes vacilaciones y tropiezos: le habían colocado la catedral en las sienes. El templo gigantesco gravitaba sobre su cráneo, aplastándolo" (339). La conciencia de la existencia de un mundo perceptible por medio del oído se traslada a una estructura de piedra. Es la misma estructura de piedra que encierra la historia de toda la vida del protagonista, que ahora oprime sus sienes y gravita sobre su cerebro. El novelista emplea el *Cuarteto No. 16* de Beethoven en tres partes de la narrativa: 1.) El día en que Don Luis le presenta por primera vez esta música a Gabriel (88). 2.) El momento en que Gabriel le declara su amor a Rosario (112). 3.) En la muerte de Gabriel (338-40).

Blasco Ibáñez usa dos veces en su novela los fragmentos verbales del último movimiento de ese cuarteto de Beethoven: "Muss es sein?... Es muss sein!" (¿Es preciso?... ¡Es preciso!). El escritor termina su novela con la última experiencia acústica de su protagonista antes de morir en el momento exacto en que ese terrible enemigo de Dios y del orden social deja de existir. Para el escritor el sonido había tomado posesión de la catedral en una fusión de música, literatura y arquitectura, y era preciso que el protagonista muriese.

En su entrelazamiento de arte y literatura, Blasco Ibáñez explora la complejidad de las relaciones que existen entre las áreas de la música, de la arquitectura y del lenguaje. En la narrativa de su novela el escritor selecciona y substituye o combina y entreteje los diferentes temas, ya sea por su similitud o a través de su contigüidad. Al manipular esas dos clases de conexiones, similitud y contigüidad, en sus ambos aspectos posicionales y semánticos, el escritor exhibe su estilo personal, sus predilecciones verbales y sus preferencias en música y en arte. Siguiendo el curso de las relaciones contiguas de la música, la arquitectura y la literatura detalladas en la obra mencionada en este estudio, Blasco Ibáñez generalmente se separa o se aparta de la trama de su novela a la atmósfera de música o arquitectura que crea por medio de sus personajes. Esos mismos personajes también frecuentemente se desvían del terreno destinado para su uso particular en la trama hacia una fijación o engastadura en el tiempo y en el espacio de la parte artística de la obra. Gabriel, el protagonista de *La Catedral*, en sus dos aspectos, ya sea intra-personal o social, no es solamente un comentario de su doble vida, sino más bien la realización en la novela de un sistema que entrelaza las relaciones verbales, musicales y arquitectónicas.

• NOTAS

[1] En su libro *Experiencing Architecture*, Steen E. Rasmussen establece una conexión entre la arquitectura y la música. Existe el ritmo en la arquitectura, aunque la arquitectura en sí misma no posea dimensión de tiempo ni movimiento, y no pueda ser rítmica en el mismo sentido de la música. Pero para experimentar y apreciar el arte de la artquitectura es necesario el mismo trabajo mental y espiritual que se requiere para apreciar y experimentar la música. El ritmo se experimenta en la persona que tiene la capacidad de percibirlo. Por medio de ese proceso de recreación de lo que se percibe estéticamente se puede tener una experiencia rítmica de la música y de la arquitectura. Una línea rítmica en arquitectura percibida por el sentido de la vista puede compararse con el sonido rítmico de una nota musical percibida por el oído.

[2] Los congresos que Weisstein y Scher han presidido en Innsbruck en *International Comparative Literature* especifican en sus actas la extensión de investigación moderna que se ha hecho hasta ahora en la interrelación de las artes y la literatura. Mi libro *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez* que se publicará este año (Scripta Humanistica, 1994), desarrolla en su introducción y su primer capítulo, un equilibrio entre la literatura, la música y la pintura, basado en las últimas investigaciones discutidas en algunos de los artículos presentados en los congresos en Innsbruck.

• OBRAS CITADAS

Blasco Ibáñez, Vicente. *La catedral.* Valencia: Prometeo, 1919.

Goepp, Philip H. *Symphonies and Their Meaning.* London: J. B. Lippincott Company, 1926.

Goldman, Albert and Evert Sprinchorn. *Wagner on Music and Drama. A Compendium of Richard Wagner's Prose Works.* New York: E. P. Dutton & Co., 1964.

Jakobson, Roman. *Linguistics and Poetics. Selected Writings 3: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry.* The Hague: Mouton Publishers, 1981.

Konstantinovic, Zoran, Steven P. Scher, and Ulrich Weisstein, eds. *Literature and the Other Arts. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association.* Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981.

Rasmussen, Steen Eiler. *Experiencing Architecture.* Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1962.

Los ojos como medio de caracterización en Palacio Valdés

Rafael Sánchez-Alonso,
University of Southern Mississippi

La descripción del físico de los personajes o la técnica del retrato fue bastante practicada en el siglo XIX (Miralles 47). La forma de hablar, los gestos, el atuendo, el garbo y la fisonomía de un personaje han sido siempre elementos que algunos autores emplean para sus retratos de personajes. Palacio Valdés se inspira en la vida real para pintar a sus personajes. Como indica Barbieri, Palacio Valdés "mantiene que los personajes más interesantes se hallan en la vida real, declarando que la Naturaleza sabe mejor que los escritores cómo combinar las cualidades de un carácter" (84-85). En su *Testamento literario* de 1929, Palacio Valdés recoge varias ideas sobre los componentes de la novela que había publicado anteriormente en prólogos, como en el de *La hermana San Sulpicio* en 1889 (Barbieri 82). Para el autor, "en el carácter reside el verdadero nervio de toda novela" (*TL* 70).[1] Como cree firmemente en el aforismo popular "los ojos del cuerpo son la ventana del alma", Palacio Valdés guarda muchas de sus mejores pinceladas para describir los ojos de sus personajes y así revela al lector los rasgos específicos de su carácter. Por ejemplo, al comentar sobre los grandes ojos negros de Amalia, escribe: "el alma se asomaba a ellos reflejando las más leves y fugaces emociones" (*EM* II-385).[2]

Palacio Valdés se alía con la creencia popular para afirmar que los ojos tienen un poder magnético más poderoso que la palabra. Si ésta es insuficiente para expresar un sentimiento íntimo, deja que los ojos de su personaje hablen. Miguel Rivera, por ejemplo, en aquellas ocasiones en las que no halla palabras adecuadas para expresar la simpatía que siente por su hermana Julia, deja que sus ojos sean "los encargados de transmitirla" (*RI* 260).

A continuación esperamos mostrar cómo Palacio Valdés deja que los ojos de sus personajes más importantes sean los encargados de revelar y reflejar su estado psicológico, sus características positivas o negativas, y sus sentimientos más íntimos. Creemos que el repetido uso que el autor hace de esta forma de etopeya es una técnica empleada por el autor, por un lado, para caracterizar a sus personajes y, por otro lado, para expresar su propia visión de la vida.