

## Las postrimerías a través de los textos

El presente trabajo se propone esclarecer, dentro del marco de la semiología y de la literatura comparada, las relaciones existentes entre cinco textos (en el sentido amplio del término<sup>1</sup>) vinculados por un mismo tema: el de las postrimerías cristianas en concreto, las conocidas como Juicio Final e Infierno. Los textos escogidos pertenecen a los libros del *Apocalipsis*, *Salmos* y *Profetas*<sup>2</sup>, *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús<sup>3</sup>, *La Regenta*, de Leopoldo Alas «Clarín»<sup>4</sup>, *A portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce<sup>5</sup> y el *Requiem K. 626* de W. A. Mozart<sup>6</sup>.

Aunque los textos escogidos presentan en la mayoría de los casos complejas relaciones genéticas, el propósito del cotejo no

---

(1) Cfr. Y. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, p. 69 y ss.

(2) *Apocalipsis* 20, 11-15; *Ap.* 11, 18-19, *Isaías* 2, 17-21; *Is.* 5, 30; *Is.* 24; *Joel* 2, 1-2; *Jl.* 5; *Jl.* 4, 12-16; *Sofonías* 1, 14-16; *Salmo* 97, 2-5.

(3) Fragmento del comienzo del capítulo XXXII (1-4), donde la autora cuenta su visión del infierno como una gracia recibida en la oración (pp. 418-422 de la edición que manejamos).

(4) Fragmentos de los capítulos XIX y XX. El tema del infierno aparece en un momento crítico de la trayectoria del personaje y marca un punto de inflexión en el desarrollo argumental de la novela (pp. 190-192 y 257-258 de la edición que manejamos).

(5) Fragmento que figura como muestra del extenso capítulo III, donde el protagonista asiste a unos ejercicios espirituales que pretenden desencadenar la reflexión piadosa sobre las postrimerías (pp. 100-116 de la edición que seguimos).

(6) Partitura de las secciones *Dies Irae*, *Tuba Mirum*, *Confutatis* y *Domine Jesu Christe*. El texto fue compuesto por Th. Celano a mediados del s. XIII.

será establecer los lazos de parentesco que existen entre ellos. El resultado que se busca no es la anotación de constantes y variantes en el seguimiento diacrónico del tema; tampoco se pretende deslindar las enmarañadas relaciones que hacen de nuestra muestra una serie de manifestaciones de distintos fenómenos transtextuales.

La idea inicial del análisis será la simple observación de medios expresivos y de mecanismos comunicativos en los diversos textos, de manera que podamos inferir las normas que rigen la construcción del tema del juicio final e infierno, rasgos cuya existencia admitimos como hipótesis de trabajo.

En primer lugar, hemos de señalar respecto al vínculo temático que une los textos su procedencia directa de un área cultural bien definida: la llamaremos simplemente Religión. Nos encontramos ante un ámbito amplio de interacción signíca donde lo verbal no es exclusivo. Al contrario; gesto, palabra, música, representaciones iconográficas, etc., se unen para crear productos de codificación múltiple. Este último aspecto y el hecho de que la actividad religiosa tenga un recinto privilegiado de desarrollo consagrado por el uso social (la iglesia), aproximan el sistema religioso a lo teatral, como ámbito específico dentro del sistema literario.

El culto y el rito hacen que el intercambio comunicativo dentro del campo de lo religioso tenga una serie de particularidades. Insistiremos sólo en dos aspectos estrechamente relacionados entre sí: el especial estatuto pragmático de los enunciados y su alto grado de performatividad. La primera cuestión nos conduce a la importancia del examen del discurso desde el punto de vista de los actos de habla (orar, absolver, confesar, bendecir, consagrar...), y la segunda a un estudio de la liturgia católica centrado en la actividad lingüística como acción o manifestación (individual o colectiva), más que como actividad de intercambio informativo.

Nos encontramos ante un registro especial de intercambio signíco. Al alto grado de convencionalidad que se desprende

de estos dos aspectos corresponde, por otro lado, una rígida distribución de los papeles de los interlocutores y el hecho de que la repetición constante de fórmulas y textos suponga la neutralización de un conjunto potencialmente abierto de inferencias e implicaciones<sup>7</sup>. Piénsese en la misa como acto central del culto católico y en el tipo de interacción comunicativa que en ella se entabla entre el celebrante y los fieles: se trata de una alternancia de intervenciones entre el sacerdote y el pueblo que asume la forma externa de un diálogo: paradójicamente, esta sucesión de réplicas encadenadas se caracteriza por su no apertura a lo dialógico, por su resistencia a la interrelación polifónica de los discursos. Se trata de un simulacro de intercambio en un discurso totalmente monológico y oficializado.

Todas estas características del marco general al que pertenece el tema que hemos escogido influyen en la elaboración de los textos literarios afines. Ahora bien, puede haber mayor o menor proximidad entre éstos y el núcleo canónico del sistema del culto católico. Una revisión a fondo de esta cuestión nos llevaría a establecer una gradación que iría desde el uso lingüístico ritual más puro de fórmulas verbales relacionadas con lo sacramental (ej. *ego te absolvo...* en ellas se da también el máximo grado de performatividad), hasta la presencia meramente anecdótica de temas y elementos de este área cultural en contextos literarios muy alejados funcionalmente del uso estricto que se hace de ellos en un repertorio religioso.

Quizá resultara adecuado plantear desde el punto de vista de la pragmática la relación existente entre estos textos en términos de núcleo y periferia, haciendo una transposición de las categorías manejadas por Even-Zohar en su teoría de los polisistemas a propósito de las literaturas nacionales. En este caso no se trata de interrelación de sistemas adscribibles a una unidad social de tipo

---

(7) Cfr. H. P. Grice, «Logic and Conversation», *Syntax and semantics*, Cole & Morgan (eds.), Nueva York - San Francisco - Londres, Academic Press, 1975, pp. 41-58.

geográfico (ni racial), sino de la convivencia e intersección de sistemas de distinta naturaleza, no tanto en su configuración signífica (puede tratarse en ambos casos de textos verbales) como en su funcionamiento dentro de marcos ideológicos distintos que alejan el uso que los receptores hacen de ellos. Así, podríamos considerar el sistema de lo religioso-litúrgico, con una fuerte determinación axiológica, frente al sistema literario —en principio susceptible de cualquier elaboración respecto a un eje de valores.

Estos sistemas poseen circuitos que no han de coincidir necesariamente desde el punto de vista de cada receptor en particular —un devoto católico no ha de tener forzosamente ninguna competencia literaria, ya que existe un sofisticado aparato de mediación entre los textos de culto y su recepción (casta sacerdotal, predicación...); es más, a lo largo de los siglos (y hasta fechas muy recientes) se ha mantenido una escisión entre el texto y la recepción de los fieles recurriendo a un distanciamiento de códigos lingüísticos a través del uso litúrgico exclusivo del latín, frente a la introducción de la lengua vernácula en la predicación. El caso contrario resulta obvio: cualquier receptor integrado en el sistema de lo literario puede estar vinculado o no a un sistema de creencias o a una práctica religiosa, sin que esto interfiera en su competencia lingüística y literaria.

Sin embargo, son innegables las amplias zonas de convivencia de los sistemas religioso y literario: podríamos señalar entre ellas el hecho de que el cristianismo mantenga un conjunto de textos como fuente de autoridad indiscutible (al igual que el islam, el cristianismo es una religión de «libro»), o que se justifique ontológicamente la sacralidad de estos textos, la fuerte presencia de lo literario en la *Biblia* dentro de su heterogeneidad, la importancia de la actividad exegética y hermenéutica en el desarrollo del cristianismo, la existencia de fenómenos fronterizos como la hagiografía o el auto sacramental, o el simple factor de transtextualidad resultante de la incorporación de textos (o hipotextos) religioso-litúrgicos en los textos literarios.

Centrándonos en los fragmentos escogidos, puede disponerse su organización de acuerdo con su proximidad al núcleo del sistema religioso-litúrgico, una vez adoptada la separación metodológica entre este sistema y el literario. Siguiendo este criterio, los textos bíblicos y el del requiem se encontrarían en el lugar central, los fragmentos de Clarín y Joyce en la periferia<sup>8</sup>, y el texto de Santa Teresa en un lugar intermedio.

La posición central del fragmento que muestra la partitura de Mozart viene dada por su pertenencia al grupo canónico de textos litúrgicos. Su enunciación se justifica dentro del marco locutivo de la misa, dentro del cual esta obra se distingue funcionalmente por estar vinculada a una ocasión especial, como lo es la celebración funeraria. Los fragmentos elegidos dentro del conjunto de la misa de Requiem revelan en su parte verbal la adscripción temática específica, en contraste con los números del ordinario. A pesar de la frecuente desvinculación actual de la música religiosa de la situación estándar de enunciación para la que fue concebida —debido en parte a los modernos conceptos de público y concierto, y en parte también a la todavía más moderna posibilidad de reproducción y consumo privado de la música, que la acerca al simulacro (Adell y Pistach, 1995)— no debemos olvidar el hecho de su integración en un acto social y comunicativo más amplio, hecho que modifica totalmente la visión que podamos tener de su enunciación al mantenernos en el nivel de análisis que se limita a la partitura (pensemos, por citar sólo lo obvio, en la presencia de textos verbales litúrgicos —lecturas, fórmulas, oraciones, etc.— intercalados entre los números musicales).

Por su parte, la selección bíblica se encuentra dentro de un repertorio canónico sancionado por su oficialización y su uso institucional y justificado por su sacralidad. En cuanto a nues-

---

(8) Desde luego, los textos de Clarín y Joyce pertenecerían al núcleo del sistema literario. Su ubicación aquí en la periferia se debe únicamente a que hemos escogido como punto de partida para esta clasificación el sistema religioso-litúrgico.

tra selección, conviene hacer constar una importante diferencia entre los textos del *Apocalipsis* y los de los libros proféticos.

Esta diferencia se refiere una vez más a aspectos pragmáticos, ya que podríamos hablar de dos formas distintas de enunciado: la **profecía** y la **visión**. Lo propio de la primera es el carácter prospectivo de sus contenidos proposicionales, que sitúa al hablante continuamente en un tiempo anterior a lo narrado: en relación a esta distorsión temporal surge el carácter divino de los textos y el aura sobrenatural de los enunciadores (profetas):

El día de la ira del Señor / el fuego de su celo / devorará toda la tierra;/ y exterminará por completo / a todos los habitantes de la tierra (*Sofonías* 1, 18).

En cuanto a la **visión**, se trata de un hecho que determina en el libro del *Apocalipsis* una constante actitud testimonial del sujeto enunciativo. Lo relevante aquí, frente al distanciamiento espacio-temporal del profeta, es la constante imbricación en el discurso del yo que narra, su presencia patente en el momento en el que ocurrieron los hechos contados:

Yo, Juan, hermano vuestro (...) me encontraba desterrado en la isla de Patmos (...). Caí en éxtasis un domingo y oí detrás de mí una voz potente, como de trompeta, que decía: — Escribe en un libro lo que veas y mándalo a estas siete iglesias: (...) (*Apocalipsis* 1, 9-11).

Se trata, en definitiva, de una modalización distinta del yo que narra y describe respecto al lugar y el tiempo de lo contado —tanto la relación del yo con el discurso como el contenido proposicional de éste remiten a lo sobrenatural. Ambos modos enunciativos deben ser considerados también como procedimientos con un papel clave dentro de la Revelación, entendida como presencia textual de lo divino dentro del sistema religioso.

En el caso de los textos de Clarín y Joyce, nos movemos abiertamente en el terreno de la ficción literaria. Su vinculación con el sistema religioso-litúrgico se halla en el hecho de que los pasajes escogidos explotan como material de elaboración litera-

ria aspectos temáticos procedentes de esa otra área cultural. Es evidente que hechos propios del sistema religioso como pueden ser la condición de verdad que acompaña a la recepción de los mensajes, o el presupuesto de desigualdad comunicativa entre participantes en la situación locutiva «predicación», influyen en las expectativas que se crean en el lector del texto literario en cuanto a los hechos de la ficción que se le propone.

No obstante, si damos un paso más, podemos comprobar que la configuración del sistema religioso condiciona también el tratamiento formal de los elementos que le pertenecen y que aparecen como material de la elaboración literaria.

Pongo como ejemplo los indicios de reproducción textual del *fluir* de la conciencia. Aunque este procedimiento figure en el repertorio de las formas y las técnicas narrativas, en este caso parece haber mayor motivación que en otros en el hecho de su elección. Pensemos que en el pensamiento cristiano católico, el alma presenta casi siempre una relación metonímica con el conjunto del individuo. Por esta razón, la conciencia viene a ser en muchos casos equivalente al alma. Mientras el alma tiene una consideración metafísica, la conciencia es el ámbito de experiencia y voluntad personal en el que se sitúan muchos de los conceptos religiosos relacionados con el pecado y la penitencia —«examen de conciencia», «contricción» y «atrición», etc. Por lo tanto, es lógico que en la obra literaria veamos reflejado este movimiento de la conciencia de los personajes en el momento de enfrentarse con el horror de las tres primeras postrimerías.

En el caso de Clarín, tenemos dos formas hábilmente engarzadas de mostrar este estado mental. En primer lugar, el sueño (la cursiva es mía) con sus características imágenes subvertidoras, y a continuación un pasaje de reflexión consciente de la protagonista transcrito en estilo indirecto libre, y marcado gráficamente por las comillas. Lo onírico y sus imágenes deformadas dejan paso a la transcripción verbal del pensamiento excitado del personaje:

*Parecíale sentir todavía el roce de los fantasmas groseros y cínicos, cubiertos de peste; oler hediondas emanaciones de sus podredumbres, respirar en la atmósfera fría, casi viscosa, de los subterráneos en los que el delirio la aprisionaba (...) Ana corría, corría sin poder avanzar cuanto anhelaba, buscando el agujero angosto, queriendo antes destrozar en él sus carnes que sufrir el olor y el contacto de las asquerosas carátulas; pero al llegar a la salida, unos la pedían besos, otros oro, y ella ocultaba el rostro y repartía monedas de plata y cobre mientras oía cantar responsos a carcajadas y le salpicaba el rostro el agua sucia de los hisopos que bebían en los charcos.*

Cuando despertó se sintió anegada en sudor frío y tuvo asco de su propio cuerpo y aprensión de que su lecho olía como el fétido humor de los hisopos de la pesadilla... «¿Iría a morir? ¿Eran aquellos sueños repugnantes emanaciones de la sepultura, el sabor anticipado de la tierra? ¿Y aquellos subterráneos y sus larvas eran imitación del infierno? ¡El infierno! Nunca había pensado en él despacio; era una de tantas creencias irreflexivas en ella como en los más de los fieles (...) El infierno ya no era un dogma englobado en otros; **ella había sentido su olor, su sabor...** y comprendía que antes, en rigor, no creía en el Infierno. **Sí, sí, era material o lo parecía, ¿por qué no? (...)** ¡Había infierno! Era así... **la podredumbre de la materia para los espíritus podridos... Y ella había pecado, sí, sí, había pecado**» (...) Y recordaba máximas y aforismos religiosos que había oído al Magistral, sin penetrar su terrible severidad, aquel sentido lúgubre y hondo que no parecían tener en los labios finos, suaves, llenos de sibilantes sonidos del pulquerrimo canónigo (pp. 190-192).

El texto de Joyce presenta varios pasos del sermón del jesuita a la visión atormentada del pobre Stephen de su pecado. La presentación lingüística fluctúa entre los usos narrativos que reflejan la agitación de su conciencia y la reminiscencia de la prédica escuchada en los usos lingüísticos más ordenados, propios del punto de vista del narrador. Presentamos en negrita de nuevo las expresiones inequívocas, de indiscutible atribución al discurso interno del personaje.

**Every word of it was for him.** Against his sin, foul and secret, the whole wrath of God was aimed. The preacher's knife had probed deeply into his diseased conscience and he felt how that his soul was festering in sin. **Yes, the preacher was right.** God's turn had come (...) The words of doom cried by the angel shattered in an instant his presumptuous peace. The wind of the last day blew through his mind; his sins, the jeweled harlots of his imagination, fled before the hurricane, squeaking like mice in their terror and huddled under a name of hair (...) **Mad! Mad! Was it possible he had done these things?** A cold sweat broke out upon his forehead as the foul memories condensed within his brain (pp. 106-107).

En el caso del pasaje de Santa Teresa, creemos encontramos ante un texto intermedio respecto a la dicotomía núcleo/periferia referida al sistema religioso, ya que, sin tratarse de un texto de culto o de uso litúrgico, es canónico desde el punto de vista del contenido moral y dogmático. Haciendo una incursión en el terreno de las ideologías, que tanto condicionan cuestiones esenciales de la pragmática textual, observamos que tanto el reconocimiento de la santidad de la autora como el «título» de Doctora de la Iglesia confirman que su uso privado como lectura piadosa es bendecido institucionalmente por la Iglesia. En este circuito de lo privado, y no en el de la oración y el culto públicos, el texto de Santa Teresa se constituye como unidad canónica del repertorio. La modalidad autobiográfica de su relato y los presupuestos de la producción de su libro, ya presentes en el paratexto (*Libro de la Vida de Santa Teresa escrita por ella misma*), hacen que el interés testimonial sea patente. Su descripción es la que resulta de una visión, y la voluntad comunicativa desborda a veces la escritura con numerosos tics sobre la inefabilidad de lo experimentado (*Esto que he dicho va mal encajado*).

Estoto me parece que aun principio de encarecerse como es, no le puede haber ni se puede entender; mas sentí un fuego en el alma que yo no puedo entender cómo poder decir de la manera que es (...) (pp. 419-420).

Junto a estos tics relacionados con la voluntad de transmisión de la experiencia propia de un infierno real, encontramos

de fondo un procedimiento comparativo constante como medio a la vez de descripción y de encarecimiento. Pongo como ejemplo de este procedimiento este expresivo resumen:

(...) ni otros diferentes tormentos que he leído, no es nada con esta pena porque es otra cosa. En fin, como de dibujo a la verdad, y el quemarse aquí es muy poco en comparación de este fuego de allá (p. 421).

En contraste con lo inefable de la visión está el procedimiento de la ficción de Joyce. Hemos de señalar su construcción binaria: el proceder retórico del predicador de los ejercicios, frente al lenguaje convulsivo de la conciencia atormentada de Stephen. Esta polarización revitaliza en la mente del lector el tema de las postrimerías.

Sin embargo, la complejidad que oculta el ordenado esquema retórico nos obligaría a detenernos (si hubiera espacio para ello) en el análisis detallado de los procedimientos más importantes. El más relevante parece ser el principio de intensificación, que complementa el despliegue enumerativo. Así, junto a la exposición de las diferentes postrimerías y de los diversos tormentos, que sigue la más estricta secuencialidad, nos encontramos con párrafos de carácter calculadamente impactante contruidos a través de la intensificación (gradual, acumulativa, etc. Incluso se recurre al cálculo cuantitativo). Sirva de ejemplo el pasaje acerca del olor del infierno, donde se observa la apelación constante a la capacidad imaginativa de lo desagradable de este mundo, como forma de acceso al conocimiento (defectuoso conocimiento) de esta realidad ultraterrena, y la comparación final encarecedora (*Imagine all this and ...*).

The horror of this strait and dark prison is increased by its awful stench. All the filth of the world, all the offal and scum in the world, we are told, shall run thereas to a vast reeking sewer when the terrible conflagration of the last day has purged the world. The brimstone too which burns there in such prodigious quantity fills all hell with its intolerable stench; and the bodies of the damned themselves exhale such a pestilential odour that as saint Bonaventure says, one of them alone would suffice to infect the whole world. The very air of this world, that pure ele-

ment, becomes foul and unbreathable when it has been long enclosed. Consider then what must be the foulness of the air of hell. Imagine some foul and putrid corpse that has lain rotting and descomposing in the grave, a jellylike mass of liquid corruption. Imagine such a corpse a prey to flames, devoured by the fire of burning brimstone and giving off dense choking fumes of nauseous loathsome descomposition. And then imagine this sickening stench, multiplied a millionfold and a millionfold again from the millions upon millions of fetid carcasses massed together in the reeking darkness, a huge and rotting human fungus. Imagine all this and you will have some idea of the horror of the stench of hell (p. 111).

Otro importante factor en la construcción del texto es la sensorialidad de la reflexión sobre el infierno. La apelación constante a la imaginación de los destinatarios del sermón pretende provocar una experiencia y apreciación sensoriales del horror de las postrimerías para los condenados. Así se resume en la recapitulación de los tormentos del infierno:

Every sense of the flesh is tortured and every faculty of the soul therewith: the eyes with impenetrable utter darkness, the nose with noisome odours, the ears with yells and howls and execrations, the taste with foul matter, leprous corruption, nameless suffocating filth, the touch with red-hot goads and spikes, with cruel tongues of flame (p. 112).

Este aspecto se encuentra también presente en el fragmento de Clarín y en el de Santa Teresa. La envoltura onírica del infierno de Ana Ozores (pues está claro que es su infierno) exacerba el componente sensorial por medio de numerosas imágenes y símbolos de corrupción material (vid. supra, pp. 5-6)<sup>9</sup>. Desde el punto de vista del análisis transtextual (que hemos descartado al comienzo por falta de espacio), los textos citados e incorporados al relato de Clarín como parte de las lecturas de Ana (Santa Teresa y las lecturas románticas) proporcionarían

---

(9) Dejamos a un lado el interés que tendría desde el punto de vista de la crítica psicoanalítica esta profundización en lo sensorial en relación con el perfil psíquico del personaje. La presencia constante de la somatización de emociones e ideas es inevitable en cualquier descripción clásica de la histeria. Cfr. Freud, *La Histeria*, Madrid, Alianza Editorial.

material abundante para ahondar en la cuestión. Pero el elemento peculiar de esta visión clariniana del infierno, inexistente en los demás textos de nuestra selección, es sin duda la presencia de la risa profanadora (como diría Bajtin) y su subversión. El contraste que ofrece en el sueño este aspecto de la profanación es un elemento añadido a los que provocan la repugna del personaje. Es la mezcla carnavalesca de lo grosero profanador y la agresión lo que amedrenta a Anita.

Y a mí, además, por la carne aterida y erizada me pasaban llagas asquerosas unos fantasmas que eran diablos vestidos por irrisión, de clérigos, con casullas y capas pluviales (p. 258).

Remitiéndonos a otro concepto clave de la teoría bajtiniana, queremos llamar la atención sobre la importancia de los aspectos de espacialidad y temporalidad, peculiares en el tema escogido. Podríamos decir que las postrimerías son un cronotopo en sí mismas y nada más que eso<sup>10</sup>. En su caracterización, prima el aspecto temporal en el juicio y el espacial en el infierno. La definición del cronotopo del juicio y el infierno y el paradójico desarrollo de la dimensión sensorial en este terreno de la reflexión piadosa dentro del sistema de lo religioso serían los grandes ejes de la organización semántica de los elementos presentes en el tema.

En lo que se refiere al tiempo, cabe destacar la cuestión de la inminencia del juicio final, que une estrechamente a los textos bíblicos, del requiem y del Portrait... El juicio es esencialmente temporal porque ocurre en un día —casi se podría decir que es un día, el día en que la ira de Dios da fin a los tiempos y al tiempo.

¡Tocad la trompeta en Sión, dad la alarma sobre mi monte santo, tiemblen todos los habitantes del país, porque llega el día de Yavé, porque está cerca! Día de oscuridad y de tiniebla, día de nubes y de niebla espesa! (...) (Joel 2, 1-2).

---

(10) Cfr. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-238.

Cercano está el gran día de Yavé, cercano y llega velozmente. ¡Ya se oye el ruido del día de Yavé, y hasta el valiente da gritos de espanto! Día de ira será el día aquel, día de tribulación y de angustia, día de calamidad y miseria, día de tinieblas y de oscuridad, día de nubes y espesos nubarrones, día de trompetas y de alarmas contra las ciudades fortificadas y los altos torreones (...) (Sofonías 1, 14-16).

Habrà aquel día sobre él un bramido como el bramido de la mar (...) (Isaías 5, 30).

Porque está cerca el día de Yavé en el valle de la Decisión (Joel 4, 14).

Time is, time was, but time shall be no more. (...) And lo the supreme judge is coming! (...) The last day had come. Doomsday was at hand (...) And this day will come, must come; the day of death and the day of judgement (Joyce, p. 105).

Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla teste David cum Sybilla. Quantus tremor est futurus quando Iudex est venturus, cuncta stricte discussurus (*Dies irae*).

Este final de los tiempos arrastra una serie de imágenes cósmicas de destrucción, presentes también en los textos bíblicos, del requiem y de Joyce, con bastantes elementos invariables (oscurecimiento de sol, estrellas y luna, temblor de la tierra y el cielo, fuego que lo consume todo).

El *Dies Irae* del Requiem en do menor de Mozart nos muestra cómo la parte musical acompaña al texto jugando con principios de contraste e intensificación comparables a los que mencionábamos antes.

El carácter percusivo, la figuración breve y la repetición constante de violines y violas sobre la línea fundamental de arpeggios de las cuerdas graves y el órgano (al unísono), constituyen una base rítmica evocadora del temblor violento y del cataclismo. En contraste con esto, y en conjunción armónica, encontramos la rotundidad de los valores de la parte del coro: negras y blancas que subrayan la acentuación natural del compás, coincidencia de sílaba con figura y sílaba tónica del texto en tiempo fuerte o semifuerte del compás. La escritura es totalmente vertical en el movimiento de las voces, de estilo homofónico.

Sirva como ejemplo de intensificación la repetición quiasmática de los motivos de bajos y sopranos en los compases 4-6 (vid. a) sobre el texto que resume el cataclismo (*solvet saeculum in favilla*), o el papel del cromatismo ascendente en el fragmento de los bajos (vid. b) que conduce el texto *Quantus tremor est futurus, quando Judex est venturus* (cc. 10-15) junto con la articulación del soprano en dos frases idénticas a distancia de un tono ascendente la segunda (vid. c), en la amenaza de esta conmoción cercana. La nota aguda y larga con la que empiezan ambas frases, subraya la repetición de la sílaba *quan* de *quantus* y *quando* - obsérvese que el significado de estas dos palabras nos remite a las dimensiones básicas de intensidad y temporalidad. En cuanto al tratamiento tímbrico, la intensificación se refleja en la tremenda saturación que supone la incorporación del viento doblando «*alla voce*» al coro (vid. d).

Igual conjunción de intensificación y contraste presenta el *Confutatis*. Cuerdas y órgano suenan al unísono y en *ostinato*; la intensificación y la repetición alcanzan a lo tonal, a lo tímbrico (dentro de una misma familia) y a lo rítmico (vid. e). De nuevo (vid. f), el viento dobla «*alla voce*» en ciertas partes (ej. cc. 1-5, trombones y fagot). El contraste principal es el que encontramos en la división de las voces del coro en graves/blancas, que actúa subrayando una oposición que nos es ya conocida —*maledictis/benedictis*— y añadiendo además un fuerte contraste en la dinámica: *forte* (cc. 1 y 11, vid. f)/ *sotto voce* (cc. 7 y 17, vid. g).

En el *Tuba mirum* aparecen los elementos fundamentales del juicio contemplado ya como «escena» (llamada y resurrección de los muertos, el trono y el libro de la vida, el Juez, la división justos/pecadores —cfr. Ap. 20 y Jl. 2). El texto tiene una parte narrativa inicial extensa y acaba con tres versos distintos desde el punto de vista enunciativo, que comienzan con la entrada del soprano en el c. 40.

Quid sum miser tunc dicturus,/ quem patronum rogaturus/ cum vix  
justus sit securus?

El cambio en el modo verbal subraya esa proyección del yo en la inseguridad próxima. Se crea un clima de zozobra con cierta esperanza que coincide con la entrada del coro de solistas de nuevo en estilo homofónico, casi susurrando el texto entre expresivos silencios y en *sotto voce*.

Si comparamos este cierre del número con su principio, nos daremos cuenta del efecto de las oposiciones sobre las que está construido: transitividad/reflexividad del texto, solos/coro, contrapunto/homofonía, referencialidad/no referencialidad, que resulta del cambio del clima en el tratamiento musical del texto. Piénsese en el principio mimético de la llamada de la trompeta (cfr. Jl. 2, 1; So 1, 14-16) en el arpeggio inicial del trombón, que abre el diálogo con el bajo (vid. **h**), y en la distancia a la que nos hallamos de este énfasis referencial en la entrecortada intervención final vertical del coro de solistas (vid. **i**), donde el clima de temor contenido y de inseguridad culmina en la repetición del último verso, semánticamente opuesto (*cum vix justus sit securus*), en las entradas a contratiempo del c. 57.

El *Domine Jesu Christe* resalta en su texto interesantes aspectos espaciales que lo conectan con imágenes presentes en las anteriores muestras seleccionadas. Destaca la dimensión de profundidad (*profundo lacu/ ore leonis/ tartarus/ cadant in obscurum*), que es uno de los aspectos más recurrentes en el tratamiento espacial del infierno y que se encuentra asociada a la oscuridad (cfr. *Ap.*, 20 y *D: Hell has enlarged its soul and opened its mouth without any limits/ [...] the walls, of which said to be four thousand miles thick, [...] impenetrable utter darkness.*)

Hay un motivo interesante que es en realidad una variante de la dimensión de profundidad: la oquedad. Lo encontramos en Santa Teresa y en Clarín; y aunque con cierto cambio en su significación emocional, aparece también en Isaías.

Parecíame la entrada a manera de un callejón muy largo y estrecho, a manera de horno muy bajo y oscuro y angosto. El suelo me pareció de un agua como lodo muy sucio y de pestilencial olor, y muchas sabandijas

malas en él. A el cabo estaba en una concavidad metida en una pared, a manera de una alacena, donde me vi meter en mucho estrecho (Sta. Teresa, p. 419).

Estando en tan pestilencial lugar, tan sin poder esperar consuelo, no hay sentarse ni el echarse, ni hay lugar, aunque me pusieron en este como agujero hecho en la pared; porque estas paredes, que son espantosas a la vista, aprietan ellas mismas, y todo ahoga. No hay luz, sino todo tinieblas escurísimas. Yo no entiendo cómo puede ser esto, que, con no haber luz, lo que a la vista ha de dar pena todo se ve (Sta. Teresa, p. 420).

«(...) vi en las pesadillas de la fiebre el Infierno, y vilo como nuestra Santa en agujero angustioso, donde mi cuerpo estrujado padecía tormentos que no se pueden describir» (Clarín, pp. 257-258).

Aquel día todos arrojarán a los topos y a los murciélagos, sus ídolos de plata y sus ídolos de oro, que se hicieron para adorarlos. Y se meterán en las grietas de las rocas y en los recodos de las peñas ante el terror de Yavé y su imponente majestad, cuando venga a hacer temblar la tierra (Is. 2, 20-21).

Por último, queremos llamar la atención sobre el tratamiento del aspecto espacial en la objetivación agudo-grave que se da en la parte musical del coro (vid. j). Obsérvese como hay un tratamiento en el terreno de la retórica musical del texto *ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum*. Esta idea de las almas precipitándose en el abismo oscuro del lago infernal viene ilustrada por una serie de entradas de tenores, contraltos y sopranos en dibujos descendentes. Nótese que, desde el punto de vista pragmático-enunciativo, el texto de este número corresponde a una oración de súplica, que busca la misericordia divina para evitar la condenación de las almas. No hay narración ni descripción desde el punto de vista de la modalidad del enunciado, sino que predomina la intención exorcizante del enunciador respecto a los hechos que pretende conjugar, presentes prospectivamente en la oración. Es la parte musical la que despliega la parte descriptiva y la intención referencial que en el texto ha quedado eclipsada por la actitud enunciativa y por el distanciamiento que conlleva lo prospectivo. Los amplios intervalos descendentes, los saltos y las entradas precipitadas

---

en los pasajes fugados de las voces **actualizan** en esta sección el componente descriptivo, más ligado a lo referencial que enmascara en el texto la modalidad del enunciado. Paradójicamente, es la música la que se hace con las riendas de la referencia que habitualmente tanto se le resiste, y es el texto el que acoge en su forma enunciativa todos estos elementos emocionales, volitivos, intencionales, etc., de los que comúnmente se dice que tienen su ámbito privilegiado de expresión en el campo de lo musical.

SILVIA ALONSO PÉREZ  
*Universidad de Santiago de Compostela*

### Referencias bibliográficas

- ADELL Y PISTACH, J.-E., 1995: «Música y simulacro», comunicación leída en Granada el 27 de octubre de 1995 en el Congreso Internacional In Memoriam Iuri Lotman (inédito).
- ALAS «CLARÍN», L., 1884: *La Regenta*. Madrid, Cátedra, 1987. Ed. de Juan Oleza.
- BAJTIN, M., 1975: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- EVEN-ZOHAR, 1981: *Polysystem Studies. Poetics Today*, 11.
- JOYCE, J., 1916: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London, Granada Publishing, 1986.
- MOZART, W.A., *Requiem en do menor*, K. 626.
- SANTA TERESA DE JESÚS, 1558: *Libro de la vida*. Madrid, Castalia, 1986.
- La Santa Biblia*. Madrid, La Casa de la Biblia, 1993.
- Agradezco a los profesores D. Carlos Villanueva Abelairas y D. Darío Villanueva Prieto su ayuda y estímulo para la realización de este trabajo.

**a**

Di es i-rac, di es il la sol-vel sac-dum in fa vi-lle tes-te  
Di es i-rac, di es il la sol-vel sac-dum in fa vi-lle tes-te  
Di es i-rac, di es il la sol-vel sac-dum in fa vi-lle tes-te  
Di es i-rac, di es il la sol-vel sac-dum in fa vi-lle tes-te

**b**

Quam tu tremor est tuus, quando iudex est venturus

**c**

Quam tu tremor est tuus, quando iudex est venturus

**d**

Corn  
Fagot

**e**

Vi. I  
Vi. II  
Va.  
Vc. e Cb.  
Org.

f

Fl. I  
Fl. II  
Tbn. II  
Tbn. III  
S.  
A.  
T.  
B.

Con - lu - ta - tis mo - le - dic - tis. Nam - que a - cri - bus ad  
Con - lu - ta - tis mo - le - dic - tis. Nam - que a - cri - bus ad - dic - tis. Nam - que a - cri - bus ad - dic - tis. Nam - que a - cri - bus ad - dic - tis.

dic - tis. Nam - que a - cri - bus ad - dic - tis  
dic - tis. Nam - que a - cri - bus ad - dic - tis

**g**

*sotto voce*

S. ca. vo ca me. vo ca me cum be ne di coel

A. ca. vo ca me. vo ca me cum be ne di edis

**h**

*Tromb.* Tu ha miserrimam an

*Basso* Tu ha miserrimam an

**i**

*sotto voce*

S. S1 Cum vix jus tus. jus tus. at ec cu rus. cum vix

A. S1 Cum vix jus tus. jus tus. at ec cu rus. cum vix

T. S1 Cum vix jus tus. jus tus. at ec cu rus. cum vix

B. S1 Cum vix jus tus. jus tus. at ec cu rus. cum vix

*cresc.* *f*

jus tus. vix jus tus. at ec cu rus? at

*cresc.* *f*

jus tus. vix jus tus. at ec cu rus? at

*cresc.* *f*

jus tus. vix jus tus. at ec cu rus? at

*cresc.* *f*

jus tus. vix jus tus. at ec cu rus? at

S.   
 A.   
 T.   
 B.

Ne ab sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent,

Ne ab sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent,

tar - ta - rus, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent,

ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent, ne ca - dent, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent,

scu - rum, ne ca - dent, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent,

rum, ne ca - dent, ne ca - dent, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent,

scu - rum, ne ca - dent, ne ca - dent, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent,

Ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dent in ob - scu - rum, ne ca - dent,

ne ca - dent in ob - scu - rum,

ne ca - dent in ob - scu - rum,

ne ca - dent in ob - scu - rum,

ca - dent in ob - scu - rum,