

ÓRGANO Y UNIVERSO SONORO EN *EL SUEÑO* DE EMILE ZOLA

Evelio Miñano
Universitat de València

Si uno aborda el estudio del órgano en *El Sueño* de Zola es muy posible que tenga dos reacciones dispares. Aunque nos podemos sentir alentados por el hecho de que el órgano se nombre una veintena de veces en la obra, es muy fácil que cunda el desánimo cuando pasemos al análisis concreto. Ni siquiera descrito, presentado casi siempre con las mismas palabras, da la impresión de que este órgano de *El Sueño* por recibir un tratamiento tan uniforme, es ante todo un “anti-órgano”, una negación de la intrínseca variedad que posee el instrumento rey. Sin embargo, el interés puede renacer si consideramos que en esta novela existe un universo sonoro representado uno de cuyos elementos más repetidos es, precisamente, el órgano. Sobre todo, si intentamos ver cómo el tratamiento que recibe el instrumento no es un hecho aislado sino que responde a algunas de las orientaciones que atraviesan el tejido de la ficción zoliana. A eso he dedicado mi esfuerzo, a hacer que este órgano resuene en la obra y establezca conexiones con otros elementos. Ello me ha llevado a relacionarlo fundamentalmente con la voz, la música y la catedral. Ahora bien, este planteamiento requiere que abramos un paréntesis para presentar esta novela de Emilio Zola.

Para ello contamos con un documento de excepción: *L'Ebauche*, el borrador de la novela. Sus primeras líneas nos muestran a un Zola con el propósito de escribir “un livre qu'on n'attende pas de moi. Il faudrait, pour première condition, qu'il pût être mis entre toutes les mains, même les mains des jeunes filles. Donc pas de passion violente, rien qu'une idylle.”¹ (E. 1626). Aun así, el autor procede de una forma bastante habi-

1. El borrador de la novela ha sido parcialmente publicado por Henri Mittérand en el tomo IV de la edición de las obras completas de Emilio Zola en la biblioteca de la Pléiade, Gallimard. Nuestras citas de *L'Ebauche* (E.) se refieren a las de esa edición, las de *Le Rêve* (R) a la edición Gallimard, Folio, Paris, 1986, las de *la Faute de l'Abbé Mouret* (F) al tomo II de la edición de los Rougon-Macquart en Seuil, Paris, 1970; y, por fin, la cita de *l'Œuvre* (Œ) se refiere a la edición Poche, Paris, 1979.

tual: sitúa un personaje en un medio determinado y estudia cómo éste lo puede configurar por medio de sus fuerzas combinadas con las de la herencia biológica. De este modo ya tenemos las coordenadas fundamentales del personaje central: Angélique, una Rougon-Macquart con dos instintos heredados: el orgullo y la pasión pero “transplanté dans un milieu particulier, et amélioré, sauvé par ce milieu.” (E. 1633) Angélica, abandonada desde el nacimiento y desconocedora de sus orígenes, será acogida por los Hubert y crecerá en un ambiente impregnado de ternura y religiosidad. Sin embargo, las fuerzas hereditarias combinadas con el despertar de la pubertad harán que la influencia de ese medio desborde las previsiones de los Hubert. Así, Angélique se convierte en un alma de otros tiempos, desbordante de misticismo; más aún, nutrida de leyendas piadosas a través de la lectura *la Légende dorée*, puebla su entorno inmediato de las voces de esos mártires legendarios. El escritor naturalista nos expone en *l'Ebauche* su interpretación del fenómeno: “ (...) Angélique, avec ses désirs ignorés, son imagination nourrie de légendes, sa puberté s'épanouissant dans l'ignorance et dans le rêve, crée elle-même le milieu, l'au-delà, l'invisible, qui agit ensuite sur elle par un effet de retour.”² (R.9)

Ahora bien, leyendo *El Sueño*, uno no puede evitar pensar que el propio Zola ha sucumbido al cuento tradicional en que se ha inspirado. Y efectivamente, por poco que recordemos los episodios fundamentales, esa es la impresión que se impone. Angélica es la doncella pobre y pura, que sueña con un príncipe azul. Félicien, noble y rico, llegará. Vivirán un amor immaculado a la sombra de una catedral. Como en todo cuento, algún obstáculo habrá de interponerse ante el que los dos personajes probarán su virtud e integridad. Félicien es hijo de la familia más noble de Beaumont, es un Hauteceur, con el agravante de que su padre, tras haber enviudado inició una brillante carrera eclesiástica. Ahora es obispo, pero no un obispo cualquiera: el que habita la catedral a cuya sombra ha crecido Angélique.

Ya podemos imaginar lo que va ocurrir. Monseñor se niega a que su hijo se case con esa bordadora de padres desconocidos. Pero ante esta situación Angélique reaccionará con una entereza propia de sus mártires protectores. No cederá a la tentación, sino que se dejará morir esperando con fe ciega un milagro. Y efectivamente, así será: sólo un milagro dilatará su muerte para permitir que se cumpla el sueño. El propio obispo, mientras administra los santos óleos a la moribunda, pronuncia las palabras por las que uno de sus antepasados, según cuenta la leyenda, curó a los apestados de Beaumont. Con la fórmula “ Si Dieu veut, je veux ”, deja a Dios la responsabilidad de decidir en el asunto. Angélique entonces prácticamente resucita. Monseñor consiente ahora al matrimonio.

Y sin embargo, pese al encanto de este cuento, que puede prender al más avisado lector, no faltan signos internos que lo denuncien. Y es que Angélica paga con su vida ese triunfo. La recompensa de su entera abnegación, no deja de ser un castigo para el amor y la dicha terrenales. Angélique sabe que le va a ocurrir como a unas figuras legendarias, las “difuntas felices”, esposas o novias que murieron antes que el tiempo

2. Cfr. H. Mitterrand, Prefacio de *le Rêve*, Gallimard, Folio, 1986, p.9.

pudieran empañar su inmaculado amor. Y, efectivamente, muere saliendo de la catedral, cuando apenas ha acabado la ceremonia nupcial, bajo del estruendo de los órganos. Ha sido efectivamente un sueño. La salida de la catedral es, como dice el autor "(...) la fin du rêve, l'entrée dans la vie" para Angélique (E. 1632), también la constatación final de cómo un ser humano, bajo la presión de ciertas fuerzas, engendra los monstruos que lo destruyen.

La pareja de *El Sueño* nos obliga a referirnos a otra pareja del mismo autor: la de Serge Mouret y Albine en *La Faute de l'Abbé Mouret*. Tanto Serge, que es sacerdote, como Angélique, encuentran en la religión un obstáculo que impide su felicidad terrenal de amantes. Un jardín es el marco de los dos idilios: el de Angélica y Félicien en el jardín, le Clos-Marie, que domina la catedral; el de Albine y Serge en el Paradou, un auténtico paraíso pagano de vida libre y exuberante. Los resultados contrastan fuertemente: frente al amor progresivamente purificado a la sombra de la catedral, el amor rugiente de cuerpo y pasión dentro de una naturaleza libre y fecunda. Pero los derechos de la divinidad se imponen en los dos casos: Angélica muere triunfante, ya que así se cumple en ella otro episodio de la leyenda; Albine es incapaz de conseguir que Serge se libere de su condicipo de sacerdote y muere, casi mejor dicho se suicida, en medio de unas espectaculares bodas con la música y la muerte. Como hemos de ver, *La Faute de L'Abbe Mouret* nos presenta no sólo una contrapartida de *El Sueño* en el campo de la ficción sino también en la estructuración de su universo sonoro.

Como antes decía, una primera aproximación al órgano en ese contexto es algo desalentador. Comprendemos pronto que la riqueza expresiva de que Zola hace gala no ha tenido particular inclinación para el órgano. En la inmensa mayoría de los casos el órgano "gronde" ou "roule", sonando incluso como el trueno. Es decir: retumba, brama, truena, provoca estruendo. Casi siempre origina pues un sonido grave y que se prolonga, que crece en intensidad hasta la imposible instantaneidad del "éclat" para un instrumento que, forzosamente, necesita fluir en el tiempo. La frecuencia con que el órgano "gronde", unida a casos puntuales en que *llama* o *acompaña*³ literalmente a Angélique, nos revelan, en una primera observación, que se desprende del instrumento una atmósfera de animación.

Pero, afortunadamente, no todo son estruendos. Los órganos también "cantan", generan "música" literalmente; eso sí, siempre en las ceremonias catedralicias. Se trata de casos casi excepcionales en los que Zola, de todos modos, no se recrea en la escritura. Sin embargo, hay un excepción durante la ceremonia final del matrimonio:

"Et la phrase énorme des orgues roula, se perdit en une grêle de petites notes aiguës, pleuvant sous les voûtes, pareilles à un chant matinal d'alouette. (R.230)

La única vez en que el poeta desarrolla la música del órgano a través de planos metafóricos en que no se pierde la música o el canto, construye una sonoridad distendida al máximo por los dos extremos: por un lado el retumbo, y por el otro la nota más leve y aguda. El camino que va de la nota más grave a la más aguda se presenta pues no

3. Todos los subrayados son nuestros.

como un tránsito progresivo que dejara fluir la melodía por los diversos tonos sino como un contraste entre los dos extremos.

Los escasos desarrollos metafóricos, la ausencia de descripción, más aún el que nunca aparezca este órgano adjetivado, me hacen pensar que la obra impone un cierto silencio al órgano. Aunque citado más de veinte veces, y aunque –como intentaré mostrar– pueda llegar a ser una de las voces que casi continuamente musican la novela, detecto una fuerza que intenta sellarlo. La continuidad que puede adquirir el órgano en esa obra es la de un ruido de fondo, y no la de la seducción que detiene la escritura para recrearse en el instrumento o penetrarlo.

También percibimos a primera vista otro tipo de silencio. Y es que el órgano siempre suena por sí sólo en *El sueño*, nunca se nos dice que alguien lo haga sonar desde su tribuna, que domina la puerta principal. En ningún momento se nos dibuja la mano que pasa por el teclado o los registros; el trabajo humano, el contacto con la piel desaparecen, como si el órgano sonara por sí sólo. El órgano del sueño no necesita manos para sonar, lo cual me sugiere que el instrumento se ha vislumbrado con una cierta “deshumanización”, como si lo que hiciera sonar el órgano fuera una entidad ausente, incompatible con la materialidad que todo instrumento convoca para sonar.

Eso es lo dice el órgano de *El Sueño* si nos limitamos a una aproximación puntual a sus ocurrencias. Veamos ahora qué nos puede decir la obra sobre el órgano si lo hacemos “resonar”, relacionándolo con otros elementos.

En primer lugar se observa que el órgano pertenece a un espacio “sonante”, que tiene la facultad de comunicarse con Angélique por medio de voces. Así, mi lectura hace sonar una voz fundamental: la de *La Leyenda dorada*, el martirologio que tiene constantemente en sus manos Angélique. Se nos dice que, aunque las ilustraciones del texto acapararon al principio la atención de Angélique, “(...) elle finit par lire couramment, enchantée comme si elle pénétrait un mystère, triomphante à chaque nouvelle difficulté vaincue.” (R.48-49). Pero es más, la voz del libro no sólo suena en la mente de Angélique, sino que sabemos que lee a plena voz en el cuarto de trabajo.

La voz de la leyenda es el fundamental intermediario entre Angélique y los héroes piadosos que intenta emular. Un intermediario que, además, dejará de necesitar el libro para manifestarse ante la joven. Y es que Angélique acaba conviviendo con esos personajes y poblando de sus voces su entorno inmediato. Más aún, la indentificación final de Angélique con el mundo de la leyenda se realizará también por medio de la voz. Angélique llega a un grado de compenetración absoluta con la leyenda no sólo porque capta el sentido de las voces misteriosas que la rodean sino porque sus propias palabras, sus propias reacciones, llegan a presentarse a sus ojos como simultáneas a las que realizan sus misteriosos protectores.

Angélique está pues rodeada por un mundo sonoro que no sólo la marca sino que llega a confundir su voz con la suya. Y, de hecho, las voces no sólo pertenecen a la leyenda sino que, progresivamente, son los elementos básicos de su entorno –el jardín, el riachuelo, etc...– quienes “hablan” con ella. Pero sobre todo, la catedral:

(...) Cette grande voix souveraine, c'est ma vieille amie la cathédrale, qui m'a instruite éternellement éveillée dans la nuit. Chacune de ses pierres, les

colonnets de ses fenêtres, les clochetons de ses contreforts, les arcs-boutants de son abside, ont un murmure que je distingue, une langue que je comprends. (R.206)

Aun cuando no se encuentre expresamente citado en esas líneas, sabemos que el órgano es otra voz de la catedral, otro de los instrumentos por los que ésta se comunica con su pupila. Así se confirma cuando Angélique esperando la señal que anuncie el milagro se pregunta: “D’où le miracle allait-il se produire? Sans doute de l’Evêché, une main flambante qui lui ferait signe de venir. Peut-être de la cathédrale où les orgues gronderaient et l’appelleraient à l’autel.” (R.170). También el órgano es presentado como intermediario, a través de un “soplo divino”, entre la casa de los Hubert y lo invisible.

El órgano se presenta pues para Angélique como una de las voces posibles por medio de las cuales el mundo legendario que ella misma ha creado puede manifestarse. La relativa incorporeidad que se producía en el órgano al no describirlo, al borrar la mano que lo toca, liga éste perfectamente a las misteriosas figuras con que Angélique puebla su entorno: le hablan, pero ella no puede verlas. Existe pues una naturaleza instrumental del primera magnitud en este órgano, es un puente hacia lo invisible, que también suena sin que veamos el soporte físico de su sonido.

La música, por su parte, se presenta ante Angélique como una tajante dualidad. El cuerpo casi sin vida de Angélica está recibiendo la extrema unción de manos del obispo. Y cuando hace la señal de la cruz en los lóbulos de la oreja —lóbulos “transparentes como el nácar” dice el narrador—, percibimos claramente que el órgano forma parte de un universo musical dividido:

Et toute l’abomination de l’ouïe se trouvait rachetée, toutes les paroles, toutes les musiques qui corrompent (...) les chants profanes exaltant la chair, les violons des orchestres pleurant de volupté sous les lustres. (...) Et elle n’avait dans les oreilles d’autres musiques que les cantiques saints, le grondement des orgues, le balbutiement des prières (...) (R.217)

Esta música, cada vez más incorpórea y ascendente para Angélique, es la que domina en la novela. El propio personaje, nos dice el texto, tenía la sensación de que la fuga de formas góticas subía hasta perderse en el seno de Dios, lo cual la hacía sentirse “allégée et heureuse comme d’un cantique qu’elle aurait chanté, très pur, très fin, se perdant très haut.” (R.185) Recordemos, de paso, que el Paraíso es presentado por *la Leyenda dorada* precisamente como “un jardin où les fleurs sont des astres, où les feuilles des arbres chantent (R.85). Como si la música que reina en *El sueño* pretendiera de tan cristalina ser un eco de esa otra música paradisiaca.

El acompañamiento del idilio es, por tanto, una música pura, que suena por así decir casi exenta de cuerpo y materia. Todo parece cantar con voz cristalina: las palabras de Angélique, el riachuelo que atraviesa el jardín de la catedral. En cambio, la música que embriaga los sentidos, hace su aparición en los contados momentos en que los personajes ceden a la tentadora esperanza de dicha amorosa y terrenal. Entonces es cuando “des musiques l’enivraient”, cuando el personaje se estremece

“dans un tel frisson de passion ignorante que tout son corps en défaillait de joie” (R.201)

Por un lado, tenemos pues la música sensual, música del gozo y de los violines, cuyo movimiento veíamos paralelo al del cuerpo sacudido por el deseo; por el otro la música del amor que se acendra aboliendo el cuerpo. En cambio, domina en *la Faute de l'Abbé Mouret* una música sensual, que acompaña el gozo sensual. Unos breves ejemplos bastarán para que percibamos lo diferente que suena la música en esta otra novela. Serge, mientras se debate interiormente contra el deseo, se ve finalmente prendido por una espectacular visión: ve cómo un árbol gigantesco nace en medio de iglesia, revienta sus muros, crece hacia el cielo y hasta albergar en sus ramas parejas de amantes, extasiadas en el fondo de sus nidos, que “emplissaient l'air de la musique de leur jouissance et de l'odeur de leur fécondité” (F.156). Más aún, la ceremonia pagana por la que Serge, olvidada su condición de sacerdote, se une por fin con Albine, también es acompañada por una música “célébrant la volupté du réveil” (81). Pero lo más curioso es que también suena un órgano imaginario en este ceremonia de la sensualidad:

La forêt soufflait la passion géante des chênes, le chant d'orgue des hautes futaies, une musique solennelle, menant le mariage des frênes, des bouleaux, des charmes, des platanes, au fond des sanctuaires de feuillage. (F.114)

Sin duda es el carácter de ceremonia, aunque del cuerpo, lo que trae aquí a colación el órgano. Obviamente, son muchas las diferencias con el órgano de la catedral: aquí el instrumento rey desciende, excepcionalmente, a la materia, es la transfiguración imaginaria de un viento pasional, más aún, aparece imaginariamente tocado por los árboles. Qué lejos nos encontramos de la soledad con que reina el órgano de *El Sueño* !

Y es que, parece que, exceptuados los casos en que ceden los amantes a la tentación, este universo sonoro fuera reacio a incluir el amor total, el del espíritu y el cuerpo, en la música; como si el amor de los sentidos quedara confinado al grito, siendo entonces sólo el amor “puro” o “desencarnado” digno de la armonía de la música. Así, nos dice el narrador que vibraron en un grito estas palabras de Angélique, cuando aún soñaba con una dicha terrenal: “vivre pour aimer et être aimée” (R.159) ¿Pero quienes gritan también cuando salen del cuerpo? *La Leyenda dorada* más de una vez se la ha dicho a Angélique: los demonios cuando por fin son expulsados!

Abordar, por último, el órgano nos obliga a enmarcarlo en un espacio clave de la novela: la catedral, en cuyos dominios se desarrolla la totalidad del drama. Son constantes en la novela tanto la asimilación de la catedral a un ser animado como la manifestación de esa vida a través de los distintas realidades sonoras que produce el edificio. El espacio vivo y sonoro dibuja así un esquema de inclusiones sucesivas, como si se tratara de un espacio vivo divisible en diferentes entidades que encajan unas en otras. Así, la catedral, “mère” y “reine”, “bat au centre, chaque rue est une de ses veines, la ville n'a d'autre souffle que le sien.” (R.44). A su vez, “(...) le battement des cloches, la musique des orgues, le chant des prêtres (...) les bruits perdus, le murmure d'une messe basse, l'agenouillement léger d'une femme (...)” también nos son presen-

tados como el “battement de ses veines intérieures.” (R.85) Por fin le hemos encontrado un soporte físico, un cuerpo al órgano: esa animación que observábamos al principio en el instrumento –aun cuando basada en gran medida en su “grondement” casi tópico en la literatura– se nos revela así como participación al espacio animado que constituye la catedral. Sin embargo, esta animación es compatible con la incorporeidad que atraía el instrumento hacia lo invisible, porque a su término nos encontraremos con una Angélique no integrada en esa animación de esa catedral sino reducida a un soplo, a una voz, que sube junto a la de la catedral. El tránsito temporal del órgano, y de la catedral por la materia se revela así como una forma de atraer a un ser humano, que es forzosamente cuerpo, para llevarlo posteriormente a lo invisible por una definitiva “descorporeización”.

La realidad sonora de la catedral tiene otra característica esencial: es una sonoridad múltiple y que recorre todos los extremos: desde el más ligero roce hasta la voz de cólera y lamento que sale de sus piedras sacudidas por los ventarrones (R.85), desde el estrépito con que sale un sacerdote del confesionario hasta los cánticos celestiales; finalmente, desde los dolorosos suspiros que suenan cuando Monseñor se mortifica por la noche hasta la exultación final de las campanas y los órganos. La catedral tiende a convertirse así en espacio sonoro total, en un intento de abarcar la totalidad sonora que nos parece solidario de otro intento : el de dominar a todos los seres que le rodean, inscribir todas sus vidas en su espacio.

En la primera aproximación al órgano que realizábamos veíamos cómo éste tendía a situarse más allá de la música, en el ruido, o entre contrastes tajantes. Dentro del marco sonoro de la catedral, el órgano se nos perfila ahora como instrumento extremo, situado en los vértices sonoros de la catedral: trueno, estallido, sonido aún mal alto, exultación. Podemos incluso detectar, al lado de ese carácter extremo como estado, un dinamismo del extremo, es decir, sonido que, recorriendo el espacio sonoro de la catedral se impulsa hacia un extremo, hacia la imposible superación de un límite. Así, los órganos cantan una frase que “*déborda, emplit les voûtes d’un grondement de foudre*” (R.152), “*ils élargissaient leur phrase de bienvenue*” (R.226). Pero aún hay más, nos encontramos incluso con un recorrido vertiginoso hacia los extremos por medio de un contraste absoluto. Al ejemplo que ya propusimos anteriormente del paso del retumbo al canto matinal de la alondra, podemos sumar otro, aún más tajante por literalmente descuartizar entre el silencio y el trueno casi simultáneos uno de los pocos casos en que la melodía parecía por fin fluir produciendo evocaciones:

Les orgues qui l’accompagnaient avaient un large soupir attendri, une sérénité d’âme bonne et heureuse. Il se produisait de brusques silences, puis les orgues éclataient de nouveau en roulements formidables. (R.231)

Esta dinámica del extremo en la que se inscribe el órgano –sonido extremo que llega a sonar más allá de la música o se descuartiza por contraste casi instantáneo de extremos– no es sino punto de encuentro de varios elementos de la novela. Recordemos la división que hacíamos en la música: una música sucia de carne, atraída hacia el grito. frente a otra música pura, atraída hacia la armonía perfecta y paradisíaca. La

catedral misma en tanto que espacio sufre una similar división: el narrador nos la describe como arrastrada por dos fuerzas contrarias: por el peso de su base románica y la fuga hacia las alturas de sus ventanales góticas. Pero aún más, ese dinamismo de los extremos se impone también si consideramos los dos puntos de vista fundamentales y opuestos que hay en la novela. ¿Acaso el comportamiento de Angélique no es una continua aproximación a lo sublime, lograda al conseguir morir como una de las legendarias “difuntas felices”? Y en el otro extremo, frente al triunfo del sueño no se nos oculta la discreta pero contundente visión del narrador: Angélique ha sido destruida por el sueño, pesadilla diríamos ahora, que las fuerzas de la herencia, sumadas a las del medio han hecho que ella misma creara.

La catedral, además, constituye un centro. Se trata de un centro particular ya que tiene a expandirse y a absorber cuanto le rodea. Y otra vez nos encontramos con que el sonido, y dentro de éste el órgano, es uno de los medios por los que la catedral se apropia, casi continuamente en la novela, de los espacios circundantes. Así, en la casa de los Hubert zumban “les grand’ messes, le grondement des orgues” (R. 44), la casa se estremece por los cánticos o el aliento que suenan al lado (R. 226,47), hasta el incienso parece atravesar las paredes (R. 47-48). En otras palabras, cabe ver la evolución de Angélique como una progresiva apropiación de su persona por un espacio concreto: por una catedral, siendo el órgano una de las voces que más poder tiene de atracción.

El desenlace de la novela es un triunfo de la catedral. Pero un triunfo eminentemente musical. Las dispersas apariciones del órgano a lo largo de la novela no nos hacen sino pensar que han venido preparando está ensordecedora eclosión final de música y, sobre todo, de órgano. Se cumple lo que imaginaba Angélique: que los órganos atronarían en su ceremonia nupcial (R.99). Es el momento en que el órgano revela su carácter de extremo límite: la catedral exulta cuando los órganos inician la marcha triunfal, con un tal estallido de rayos, que el viejo edificio tiembla (R. 231); “les orgues grondaient encore plus haut” se nos dice poco después.

Este órgano es a la vez nupcial y funerario. Canta las bodas de Angélica pero no con Félicien sino con el más allá, lo que equivale a su muerte en este mundo. Podemos pues decir que el triunfo de Angélique por la muerte se presenta en el campo sonoro como un triunfo de campanas y, sobre todo de órgano, que incluso “couvraient de leur tonnerre les bruits de la rue” (R.232). La abolición de los sentidos de Angélique en este momento supremo parece realizarse en el campo sonoro por medio de un órgano que, ensordeciendo, tiende a rebasar nuestra capacidad auditiva. Lo cual equivale a decir que en el extremo del órgano está finalmente el silencio de los sentidos, o lo que es lo mismo la muerte.

En *La Faute de l'Abbé Mouret* también la muerte de Albine es ceremonia nupcial y funeraria. Pero así como Angélique muere bajo el solitario estruendo de los órganos, la muerte de Albine es una auténtica sinfonía no sólo musical sino también de olores y color. Conforme se va acercando el momento crucial, se van asociando las flores que la rodean con diferentes timbres: flautas, violines, metal, coros. Todo ello en un crescendo multisensual hasta el supremo momento en que “Le chœur s'enfla. Elle fut bientôt toute vibrante des sonorités prodigieuses qui éclataient autour d'elle. Les noces étaient venues, les fanfarres des roses annonçaient l'instant redoutable.” (F.168).

Sorprende el hecho de que, pese a que nos parezca estar impulsados hacia el órgano por ese progresivo crescendo, el instrumento rey no suene en esa sinfonía sinestésica. Me parece que, de algún modo, ese silencio del órgano es una contrapartida de su avasalladora presencia en la muerte de Angélique. Albine muere literalmente de amor, en franca oposición al Dios que le ha arrebatado su amante y en un éxtasis de los sentidos exaltador de su intrínseca policromía. La ausencia del órgano responde quizás no tanto al carácter ortodoxamente religioso con que es percibido por el narrador, como al hecho de que, en la subjetividad del este último, se representa como algo uniforme, que sólo sabe desgarrarse por las variaciones, algo por tanto disonante en esa sinfonía funeraria y, al a vez, sensitiva. Merece la pena poner en relación con este hecho el que nunca suene “un” o “el” órgano en *El Sueño*, sino siempre “los” órganos. Ese plural cobra así en la obra zoliana un excepcional relieve: intensifica el carácter que tiene el órgano como instrumento extremo: “los” órganos multiplican el sonido “del” órgano. Más aún, por medio del plural, esa intensificación que nos confronta al poder encarnado en el instrumento, se nos presenta como resultado no de diferencias combinadas sino de repeticiones de los mismos. A la restricción de la variedad sonora corresponde pues una mutiplicación de la identidad. El órgano se presenta como totalidad pero no a base de complementos sino de reiteraciones infinitas.

En el órgano de *El Sueño* suena más que la música el poder, la voz de la entidad que absorbe progresivamente Angélique: la voz de Dios en última instancia. En su sonido atronador está el sentimiento de empequeñecimiento ante la divinidad, en su implosión de extremos está el vertiginoso trayecto que va desde la carne al espíritu. Que la voz de Dios suene cada vez que lo hace el órgano se confirma cuando el autor nos cuenta en *La Faute de l'Abbé Mouret*: que durante la ceremonia de su ordenación el retumbo de los órganos parecía el rayo mismo de Dios (F.61). La divinidad, aunque nunca tan expresamente nombrada *El Sueño*, ha estado sin duda presente cada vez que el órgano era trueno. El paso de Angélique por debajo del órgano para morir no es sino confirmación espacial del poder divino que culmina en ese momento y se lleva Angélique a las alturas. Por esa misma característica del órgano, su poder, es lo que seduce al narrador, él también personaje poderoso que, a su manera, ha tenido poder para crear un personaje y crear las fuerzas que lo han destruido sin alternativa. De ahí la insistencia del órgano, encarnación de una Divinidad que es el alter ego de autor.

La intrínseca variedad del órgano no es lo que aquí se impone, pues, sino su poder. Un poder que si bien fascina como la propia imagen en el espejo, no despierta todas las simpatías del autor. Prueba de ello este ejemplo —y así acabaré— que nos revela la posibilidad de una deformación del órgano rayando con lo grotesco. La burla del público ante el cuadro que Claude expone en *l'Œuvre* es otra carcajada que Zola magnifica a través de un órgano religioso: “C’était l’alléluia, l’éclat final des grandes orgues” (Œ.171).

MÚSICA Y LITERATURA

EL ÓRGANO EN LA LITERATURA
FRANCESA DEL SIGLO XIX

Dolores Jiménez, ed.

Actas de Coloquio

Valencia, 3-4 de diciembre de 1991

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
1994

© Universitat de València, 1994

Fotocomposició i maquetació: Servei de Publicacions
de la Universitat de València

Il·lustració de la coberta: Domènec Canet

I.S.B.N.: 84-370-1639-8

Dipòsit legal: V-2931-1994

Imprimeix: GUADA Litografia, S. L.
Camí Nou de Picanya, 3
46014 València

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
El órgano, un nuevo instrumento para el romanticismo <i>Vicente Ros</i>	11
La tierra madre. Imaginario del órgano y literatura en el siglo XIX <i>Alain Verjat</i>	17
Chateaubriand et les grandes orgues du christianisme <i>Michel Delon</i>	25
El órgano en <i>L'Histoire des Treize</i> de Balzac <i>Inmaculada Linares</i>	33
El imaginario del órgano en <i>La Comédie Humaine</i> <i>Ana Montión</i>	41
L'écheveau de la fugue, poétique de Jules Laforgue <i>Lola Bermúdez</i>	49
Le sourire et le cri. Sur l'esthétique de Laforgue <i>Elena Real</i>	55
Órgano y universo sonoro en <i>El Sueño</i> de Emile Zola <i>Evelio Mñano</i>	65
El órgano en <i>Bel-Ami</i> de Maupassant <i>Elena Moltó</i>	75
Entre realismo y fantástico: el órgano de Kalfermatt en el cuento de Jules Verne: <i>M. Ré-Ditèze et Melle Mi-Bémol</i> <i>Claude Benoit</i>	81