

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049744>

95-107

## IRONÍA E INTERMEDIALIDAD MUSICAL EN VALS DE FRANCESC TRABAL

*Irony and musical intermediality in Vals by Francesc Trabal*

MOISÉS LLOPIS I ALARCÓN  
*Universidad de Chile*  
*moisesllopis@uchile.cl*

### Resumen

El artículo analiza la musicalización de la ficción presente en *Vals* de Francesc Trabal, considerada su obra maestra. El artículo sugiere una lectura diferente de la novela a partir del concepto de intermedialidad y mediante dos ejes: la imitación y la tematización (paratextual, contextual y intratextual). De esta manera se observa que la relación entre esta ficción musicalizada y la noción de ironía metaficcional es muy estrecha y ayuda a entender el juego lúdico establecido por Trabal.

Palabras clave: Ironía; intermedialidad; musicalización de la ficción; Francesc Trabal.

### Abstract

This paper analyzes the musicalization of the fiction present in *Vals*, the most valued novel of Francesc Trabal. The present article suggests a different reading of this novel based on the concept of intermediality and through two axes: imitation and thematization (paratextual, contextual and intratextual one). In this sense, a very close relation between this musicalized fiction and the notion of metafictional irony is observed and it helps to understand the ludic proposal established by Trabal.

Key words: Irony; intermediality; musicalization of fiction; Francesc Trabal.

### 1. INTRODUCCIÓN

El 20 de diciembre de 1936, en la portada de *La Publicitat*, aparece publicada una nota de prensa que hace referencia a los veredictos de los premios Iglésias de teatro, concedido a Xavier Benguerel, y del Crexells de novela, otorgado a la mejor novela en catalán publicada el año anterior, entregado a *Vals*, de Francesc Trabal (Wolf, 1936, p. 1). La noticia de la concesión de estos premios de la Generalitat de Catalunya daba cuenta del irrompible “rayo alegre y vivo de la literatura de un pueblo” contra la “sordina” que había significado el estallido de la Guerra Civil española (Anónimo, 1936, p. 2, mi traducción). La prensa del momento, además, describía al sabadellense como “el hombre que se ha hecho remarcar por su humor y fina ironía” y apuntaba que, con la entrega del premio, “consolida oficialmente su nombre” (p. 2, mi traducción).

El Crexells fue, sin duda, el premio anhelado por Francesc Trabal. El apunte de *La Publicitat* advierte que “desde la fundación del Premi Crexells, Trabal ha concurrido

con una novela casi cada año” (Anónimo, 1936, p. 1).<sup>1</sup> Por eso la concesión del premio a *Vals* representó efectivamente la consagración de la larga e intensa actividad literaria de Trabal, un hecho que coincidió con el protagonismo que alcanzó el sabadellense en el nuevo contexto de guerra y revolución de 1936, con la aparición de instituciones como la Agrupació d’Escriptors Catalans, antecedente de la actual Institució de les Lletres Catalanes, fundada un año después, el 1937, con Trabal como secretario (Campillo, 2006). La crítica literaria, a diferencia de lo que había pasado con las anteriores novelas de Trabal, vio con buenos ojos la propuesta desarrollada en *Vals*, un tanto alejada aparentemente (y solo aparentemente, como veremos a continuación) de la subversión característica de las anteriores novelas. *Vals* fue, junto con *Judita*, una de las novelas traducidas durante el exilio del escritor sabadellense en Chile<sup>2</sup>. La obra también tuvo una recepción positiva por parte del círculo literario chileno, que supo ver con acierto la innovación propuesta por Trabal. En la edición de *El Mercurio* del 19 de agosto de 1945, el reconocido crítico chileno Hernán Díaz Arrieta, conocido con el pseudónimo Alone, dedicó una pequeña nota a *Vals*. El chileno destacó precisamente las características más renovadoras –la estructura, el ritmo, la construcción de los personajes– que, al fin y al cabo, cautivaban al lector y convertían la novela casi en un juego:

Se diría que los personajes no tienen tiempo de levantar la cara y apenas respiran, ocupados en amar, en sufrir, en desesperarse. Las frases corren una cabalgata rápida, como si las llevara el viento. Su carrera es pareja, pero saltan, a menudo, sobre abismos, no hacen transiciones y hay que suponer los nexos invisibles. Otras se derraman a todo lo ancho del camino y van con una plenitud de río colmado. Todo es lo habitual y parece distinto, por el tono, por la luz, por los inesperados cortes y la dirección sorprendente de las ideas (Alone, 1945, p. 3).

La escritora y periodista chilena de origen croata Josefa Alvina Turina, más conocida como Pepita Turina, también dedicó unas palabras a reseñar la traducción castellana de *Vals*. La nota crítica se publicó en el diario chileno *La Opinión* del 23 de septiembre de 1945. Turina sabía ver el juego arriesgado de Trabal en su elección, al identificar el valor de transgresión de su obra y además, la reconocía como una propuesta conectada con la modernidad característica de otras literaturas de tradición sólida, como la francesa o la inglesa (Turina, 1945, p. 11).

---

<sup>1</sup> *La Veu de Catalunya*, dentro de la noticia acerca de la concesión de los galardones, entre la bibliografía de Trabal, anota un *Drama del Premi Crexells 1933*, en realidad un proyecto de novela que reflejaba “la preocupación de los novelistas catalanes de la época por este premio” (Porta, 2007, p. 200, nota 222) y que, a los ojos de Pinell (p. 55), “preanunciaba una sátira que hubiera podido ser interesante, pero que le habría cerrado para siempre las puertas del premio tan anhelado” (traducciones del autor).

<sup>2</sup> La novela fue traducida al castellano por el escritor catalán y amigo de Trabal, Joan Oliver.

## 2. LA INTERMEDIALIDAD COMO PROCEDIMIENTO IRÓNICO

Los estudios concernientes a la intermedialidad han experimentado desde los años noventa un notable desarrollo teórico y crítico, sobre todo en el ámbito académico alemán, hasta convertir el concepto en un “término-paraguas” (Rajewsky, 2005, p. 44), desde la difusión del concepto dentro de los ámbitos de las ciencias sociales y las humanidades a partir de los estudios de Bajtín acerca del dialogismo de la novela moderna y, sobre todo, la aparición del concepto de intertextualidad desarrollado por Julia Kristeva a fines de los años 60, que sirve para definir las relaciones de un texto con otros textos, y la influencia que estas acaban teniendo en la construcción del sentido del texto.<sup>3</sup> Por eso, como apunta Irina O. Rajewsky (p. 45), es necesario definir con una mayor precisión qué se entiende por intermedialidad y situar el enfoque individual desde un espectro más amplio. Aunque no desarrollaremos ahora una teoría sistemática respecto de la intermedialidad, sí que es imprescindible precisar los límites y el alcance para asegurar una aplicación práctica óptima.

Para aproximarnos al concepto de intermedialidad debemos revisar primero su conexión con un término próximo a él, el de intertextualidad. De hecho, Carmen Lara (2006), en su libro *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad* (p. 155), habla de la necesidad de plantear una tipología de intertextualidad basada en el origen del intertexto usado “considerando no solo aquellos intertextos tomados de obras literarias –o en un sentido más amplio, tomados de creaciones puramente textuales–, sino también aquellos que cruzan las fronteras entre disciplinas del conocimiento humano y entre manifestaciones artísticas y culturales”<sup>4</sup>. Esta es también la propuesta de Vassilena Korolova (2008): “Cada arte de manera única entra en diálogo con el resto de las artes, porque cada arte en sí mismo es único” (mi traducción). La estudiosa identifica este diálogo entre diferentes artes como *interartístico*, un fenómeno que “puede aplicarse a cualquier obra de arte, que toque varias artes”<sup>5</sup>.

Como alternativa a este nuevo concepto de *interart*, Werner Wolf desarrolla el término de intermedialidad (*intermediality*), que incorpora los diferentes medios de comunicación, especificados no solo por canales particulares de expresión (entre los que podemos considerar las artes tradicionales) sino también por el uso de uno o más sistemas semióticos como vía de transmisión de mensajes culturales (Wolf, 1999, pp. 35-36)<sup>6</sup>. En la

---

<sup>3</sup> La dificultad de definición de la intermedialidad reside, según Julio Prieto (2017, p. 8), en una “fase de proliferación que conlleva un considerable nivel de ruido y dispersión polisémica, agravada en este caso por la multiplicidad de perspectivas disciplinares que compiten por definirlo”.

<sup>4</sup> Mario Praz (1967) en su libro *Mnemosyne* (p. 158) ya había desarrollado un conjunto de estrategias que permitían analizar las relaciones entre literatura y pintura, pero en cambio, apuntaba que “las analogías entre música y literatura son las más peligrosas y difíciles de determinar” (trad. del autor).

<sup>5</sup> “may be applied to any work of art, which touches several arts” (trad. del autor).

<sup>6</sup> Werner Wolf (1999, pp. 35-36) define *medium*, en un sentido amplio, como “un medio de comunicación convencionalmente distinto, especificado no solo por canales particulares (o un canal) de comunicación sino

medida en que la intertextualidad designa ciertas relaciones entre textos (verbales), la intermedialidad opta por describir las relaciones entre diferentes medios (*mediums*). Sin embargo, conviene resolver que Wolf no lee la intermedialidad como una mera alusión de un arte dentro de otro, sino que es necesario, como en la intertextualidad, una relación intersemiótica, es decir, “una relación entre dos o más ‘unidades semióticas’ (sean ‘textos’ individuales, géneros semióticos o sistemas)” (Wolf, 1999, p. 46, mi traducción).

De hecho, la asociación entre intertextualidad y la intermedialidad es tan estrecha que, como señala Wolf (1999, pp. 1-2), “la intermedialidad es de hecho considerada como un caso especial de intertextualidad” (mi traducción). La diferencia entre la intertextualidad y la intermedialidad es que, mientras que la primera establece relaciones entre un texto o un género específico y un texto anterior u otro género específicos, la intermedialidad establece relaciones entre el componente de un medio en una obra con otra obra específica creada en otro medio, un género específico en otro medio u otro componente de otro medio (u otro medio) (p. 47). Wolf, además, reconoce en la intermedialidad un componente metaestético o de autorreflexividad metamedial, en la medida que el fenómeno se repite de una manera constante, lo que va asociado a una tendencia a la metarreflexión de los problemas de la mediación o de la ficción (p. 49). Esto conecta con el planteamiento expuesto por Patricia Waugh (1993, p. 145) respecto de la importancia de la intertextualidad como práctica metaficcional básica: “En metaficción la técnica se fusiona con las muestras de exageración intertextual, en las que no solo se cuestiona la Literatura como sistema sagrado sino también al artista como alquimista inspirador”. El efecto de este uso hiperbólico de la intertextualidad, advierte Waugh, “es altamente cómico y paródico” (mi traducción).

Por otra parte, Irina Rajewsky (2005, p. 50) ha destacado la musicalización de la literatura como uno de los fenómenos que pueden ser interpretados como intermediales, y Wolf (1999) la define *in extenso*, como

un caso especial de intermedialidad musico-literaria encubierta que se encuentra en (partes de) novelas o historias breves. Consiste (en la mayoría de los casos) en una conformación intencional del *discours* [...] y en ocasiones de la *histoire*, de modo que las similitudes o analogías “icónicas” verificables o al menos convincentemente identificables con (una obra de) música o con efectos producidos por ella surjan en el texto de ficción. Como resultado, el lector tiene la impresión que la música está involucrada en el proceso de significación de la narrativa, no solo como un significado general o un referente específico –real o imaginario–, sino también la presencia de la música que indirectamente se puede experimentar al leer (p. 52, mi traducción).

Ahora bien, como ha señalado Jean-Jacques Nattiez, esta relación no permite hablar en ningún caso de un “relato musical” sino más bien de un protorrelato (*proto récit*), a partir

---

también por el uso de uno o más sistemas semióticos que sirven para la transmisión de ‘mensajes’ culturales” (trad. del autor).

de las configuraciones musicales de tensión y reposo (*tension et détente*), compartidas también por la ficción narrativa. Eso es, como veremos a continuación en el apartado dedicado al análisis, lo que relacionaría música y literatura, ya que “una obra musical, por ella misma, no nos puede contar una historia” (Nattiez, 2011, p. 3, mi traducción).

### 3. DEL VALS MUSICAL AL VALS LITERARIO

Uno de los aspectos más destacados por la bibliografía sobre *Vals* (Pinell, 1983; Arnau, 1987; Balaguer, 2006) es la relación de la novela con la música, un hecho observable ya desde el título, con referencia al baile ternario. Domènec Guansé ya reseña este hecho en el retrato literario de Trabal:

Y, de repente, publicó *Vals*. Más bien construida que las anteriores, con más soltura, más bien escrita, con páginas brillantes, *Vals* obtuvo el premio Crexells 1936, y convenció a todos los críticos. ¡A todos! Después, un día el autor explicaba a uno de los críticos que, para escribir aquella novela, había sido necesario, imprescindible, oír constantemente una música de vals. Mientras él tecleaba en la máquina, en la que por no interrumpirse en la tarea usaba papel de molde, su mujer, atenta, renovaba los discos de la gramola. Día y noche, noche y día, la casa era una jaula resonante de notas de vals entremezcladas con el tic-tic de la máquina. Y, ¿qué quieren?, al crítico, cuando escuchó todo eso, dejó de gustarle *Vals* (Guansé, 1966, pp. 209-210, mi traducción).

Más allá de la presunta influencia de escritores ingleses (principalmente Huxley y *Point Counter Point*) que algunos investigadores quieren asignar a la novela (Arnau, 1987; Iribarren, 2012), encontramos interesante estudiar este componente como una respuesta a los debates pertinentes a la novela que se producen en nuestra literatura entre los años 20 y 30 y, más concretamente, a la musicalización de la ficción y a las reflexiones que Armand Obiols hará en algunos de sus artículos de la *Revista de Catalunya*, *La Nau* y *La Publicitat* de finales de los 20, siguiendo en muchas ocasiones los preceptos planteados por los *Aspects of the Novel* de Forster<sup>7</sup>.

Wolf (1999, pp. 39-40) hace una distinción entre dos formas de intermedialidad: abierta o directa y cubierta o indirecta. La intermedialidad abierta o directa es aquella en la que al menos por una vez dos medios están directamente presentes con sus significados típicos o convencionales y “en consecuencia, cada *medium* permanece distinto y es, en principio, ‘cotizable’ por separado”, lo que puede dar pie a un género “artístico” específico, identificado y catalogado cuando aparece regularmente (los casos del teatro, el cine o la ópera) o no (las anotaciones musicales dentro del *Ulises* de Joyce no

---

<sup>7</sup> Es posible que por esta vía Trabal conociera también uno de los capítulos de este libro, «Pattern and Rhythm», donde el crítico inglés establece una analogía entre música y novela con la intención de presentar las posibilidades transcendentales expresadas por ambas formas de arte

constituyen un género diferente del novelístico). La intermedialidad cubierta o indirecta, por el contrario, se define como

la participación de (al menos) dos *media* convencionalmente distintos en el significado de un artefacto en el que, sin embargo, solo uno de los medios aparece directamente con sus significantes típicos o convencionales, y por lo tanto, puede llamarse el *medium* dominante, mientras otro (el *medium* no dominante) es presentado indirectamente ‘dentro’ del primer *medium*. En consecuencia, este otro *medium* no está presente en la forma de sus significantes característicos sino, al menos mínimamente, como una idea, como un significado (Wolf, 1999, p. 41, mi traducción).

El estudioso añade que, mientras que la intermedialidad cubierta implica necesariamente una relación de apariencia homogénea entre el medio dominante y el no dominante, ya que “la presencia del *medium* no dominante se observa de manera indirecta en algunas huellas discernibles en el significado de la obra en cuestión” (Wolf, 1999, p. 42, mi traducción), la intermedialidad abierta no necesita de esta relación entre medios, por lo que representa una apariencia heterogénea. Así, mientras que la intermedialidad abierta o directa puede ser total o parcial, primaria o secundaria, la intermedialidad cubierta o indirecta puede ser total o parcial pero siempre primaria y puede hacerse presente en el texto por medio de dos mecanismos: la tematización, mediante la cual el medio no dominante se hace presente en el texto de manera indirecta «como significado o como referente», de manera que solo sirve como base del significante del medio dominante sin estar relacionado icónicamente con otro medio (Wolf, 1999, p. 44); o la imitación o dramatización, una forma en la que “otro *medium* igualmente no dominante informa (una parte de) una obra, sus significantes o la estructura de su significado de una manera más sustancial, aunque todavía indirecta” (Wolf, 1999, p. 44, mi traducción). En este caso, la obra (o una parte de ella), conservando el aspecto típico del medio dominante al que pertenece, se relaciona icónicamente con el medio no dominante y da la impresión de representarlo miméticamente, en la medida que esto es posible. Ahora bien, es posible destacar, como explica Wolf (pp. 45-46), que no hay una distinción clara entre la tematización y la imitación, como tampoco la hay entre la intermedialidad abierta y la cubierta. Por el contrario, señala que “debido a la posibilidad de casos ‘límite’ y mixtos, tal vez sería mejor pensar en ‘narrar’ [tematización] y ‘mostrar’ [imitación] como los dos polos de un *continuum* que permite un número de matices intermedios” (mi traducción).

Podemos afirmar, pues, que Trabal desarrolla *Vals* mediante una ficción musicalizada; se trata, por tanto, de una intermedialidad cubierta o indirecta total (porque ocupa el argumento de toda la novela) que podemos leer, además, desde el punto de vista de la imitación pero también de la tematización, ya que contiene elementos de ambos ámbitos. En la medida en que esta musicalización del vals, como medio no dominante o

segundo, se inscribe implícitamente y sugiere su presencia dentro del medio primero o dominante, el de la literatura, hablamos de una imitación. Dentro de este tipo, “el cual constituye la esencia de la ‘musicalización’” (p. 57, mi traducción), el estudioso incluye el concepto de «word music», una técnica que explora la similitud básica entre los significantes verbales y musicales (por ejemplo, las onomatopeyas); las analogías formales y estructurales; y las analogías de contenido imaginario. Así, la novela se desarrolla a partir de una analogía constante y simbólica (imaginaria) del género musical del vals. Esta estructura musicalizada es la que, al fin y al cabo, convierte al lector y a los personajes de la novela, a la vez, en espectadores: “la identificación del lector con personajes hasta este momento distantes le hace cómplice de la representación, abriéndole una entrada mágica al teatro y borrando los límites entre lo real y lo irreal” (Chang, 2002, p. 161). Cabe decir, sin embargo, que esta identificación con los personajes no se desarrolla por la vía de la analogía sino en el sentido que estos se vuelven “símbolos, arquetipos” (p. 186). Por otra parte, Trabal se sirve de un conjunto de técnicas narrativas y lingüísticas que acentúan y, en último término, imitan el movimiento repetitivo y constante del vals, reproducido gráficamente: imágenes, comparaciones y símbolos dinámicos; prosa “incisiva y nerviosa” con predominio de las frases largas y las coordinadas; ausencia de descripciones y uso de onomatopeyas, comparaciones y metáforas que implican movimiento (Arnaud, 1987, p. 154).

En resumen, hablamos de una “manipulación rítmica” (Chang, 2002, p. 161) que implica, por una parte, una sintaxis determinada, con una presencia mayoritaria de frases largas que, además, desembocan a menudo en una manipulación sonora. Veamos un ejemplo que implica un juego con la consonante aproximante lateral palatal [ʎ]. El punto de articulación de esta consonante, en catalán, colocando la parte posterior de la lengua contra el paladar rígido, tiene también un objetivo narrativo, expresado sonoramente:

I una nova pausa semblà engolir **ll**ur veu, **ll**ur mirada, **ll**ur pensament. Sols més tard, molt més tard (la nit ja havia clos totes les portes), Joana, en camisa, prenia de la seva petita biblioteca un **ll**ibre, dolçament, gairebé de puntetes, i d’un salt es ficava al **ll**it, tapant-se amb el **ll**ençol, tota arronsada i prement Goethe contra el seu pit, mentre la tela anglesa perdía la seva **ll**uïssor per culpa d’unes **ll**àgrimes gruixudes (Trabal, 1998, p. 89)<sup>8</sup>.

Este ejemplo de uso estilístico (en términos de musicalización) del lenguaje literario permite, además, poner de manifiesto otra de las características musicales

---

<sup>8</sup> Mantenemos el original porque es donde se observa el efecto que queremos destacar. La traducción es: “Y una nueva pausa pareció tragarse sus voces, sus miradas, sus mismos pensamientos. Solo una tarde, mucho más tarde, la noche había cerrado ya todas las puertas, Juana, en camisa, tomaba de su pequeña biblioteca un libro, dulcemente, casi de puntillas, y de un salto se metía en cama, acurrucándose, bajo la sábana y estrechando Goethe contra su pecho, mientras la tela inglesa perdía su brillantez por culpa de unas lágrimas ardientes” (pp. 85-86).

presentes en *Vals* y que condicionan su estructura; en otras palabras, esta búsqueda de movimiento sonoro se observa también mediante un procedimiento repetitivo que afecta el nivel estructural del discurso, por medio de un esquema alterno *ad infinitum* entre tensión y reposo, que en el caso de la novela de Trabal se traslada, incluso, al plano fonético y, por extensión, al textual. Según apunta Chang (2002, p. 160), “el ciclo reposo-tensión-reposo traza una parábola en el tiempo: del reposo de la continuidad, las sonoridades se dirigen hacia la tensión creciente de la fragmentación y, una vez en el punto máximo de tensión, el movimiento fragmentado se transforma gradualmente en continuidad sonora, buscando reposo en el descenso”. En el ejemplo anterior, estos movimientos de tensión, representados por la palatalización de la consonante lateral aproximante, se intercalan con momentos de reposo, de una presencia más clara de la alveolar.

Además, como novela musicalizada, podemos leer *Vals* desde tres planos estructurales, como propone Chang (p. 170): el primero, desde la superficie, por medio de la estructura en capítulos; el segundo, definido por el ritmo de la narración; y finalmente, un tercer plano, que tiene en cuenta las asociaciones mentales del lector en relación con los lazos sonoros y significativos cuya percepción es orientada intencionadamente por el escritor y que hemos descrito en hablar del uso del lenguaje con carácter estético.

Trabal estructura la novela a partir de cinco capítulos con título musical, los cuales, además, corresponden “al aprendizaje de la vida que hace Zeni” (Arнау, 1987, p. 151, mi traducción). Así pues, la novela se inicia cuando Zeni tiene veinte años y es todavía un joven inocente desconocedor de los peligros de la sensualidad –y, por extensión, los de la realidad y la vida– y acaba cuando este tiene veintidós y es incapaz de dominar sus instintos sexuales. Esta estructura “aparente” –el concepto es de Chang (p. 170)– se ve modificada por otra, la estructura real, definida a partir de “las curvas rítmicas que el movimiento de la narración dibuja”. Si nos fijamos, más allá de los cinco apartados o capítulos, *Vals* se estructura como una novela fragmentada, en el sentido que se presenta como un conjunto de escenas donde los personajes *actúan* en diferentes saltos espaciales separados por espacios entre los textos, lo que permite la desaparición de capítulos y una fluidez narrativa que ayuda a acelerar el ritmo de la novela de una manera gradual para desembocar, finalmente, en el «desaprendizaje» del protagonista. Así, si definimos la estructura «real» de la novela a partir de los movimientos rítmicos nos encontramos con una macroestructura que es también tripartita (como el vals): una llegada, que correspondería al capítulo I; un conjunto de viajes, en el sentido de desplazamientos espaciales (capítulos II, III y IV); y, finalmente, una huida, que se desarrolla en el capítulo V.

Ahora bien, como hemos apuntado anteriormente, también podemos leer *Vals* como una tematización, de manera que el otro medio no dominante (la música) se inserta dentro del medio dominante principal (el texto narrativo) de una manera directa y



explícita. Según Wolf (1999, p. 55), la tematización textual en una ficción musicalizada se puede presentar por medio de tres formas posicionales: la tematización contextual, la tematización paratextual y la tematización intratextual con o sin función metaficcional o reflexión metaestética.

En el caso de Trabal, tenemos que hablar, en primer lugar, de una tematización claramente paratextual. El título es, de entrada, un elemento que permite observar esta musicalización de la novela y que, además, en este caso concreto, también tenemos que poner en relación con una clase social determinada. Como apunta Teresa Iribarren (212, p. 306), “El vals es el baile por excelencia de las élites sociales, como el gran público sabe muy bien por haberlo leído en las novelas, o por haberlo visto en la pantalla” (mi traducción). En efecto, como ocurre con el protagonista de una novela anterior, *Quo vadis, Sánchez?* (1931), Zeni se mostrará inefectivo para esta danza, un planteamiento que, ahora, recorre toda la novela, en la medida que se distribuye en cinco bloques de secuencias narrativas, cada una de estas lleva un título musical: “Preludio”, “Invitación al vals”, “Divertimento”, “Vals” y “Final”. Respecto a la tematización contextual, solo hace falta recordar las palabras de Guansé (1966, pp. 209-210), que ponen de manifiesto la presencia explícita de la música en el proceso de escritura de la novela, a partir de una experiencia contada por el mismo autor.

Hemos querido dejar para el final el análisis de la tematización intratextual, que, en el caso de Trabal, va acompañado de una función metaficcional o reflexión metaestética (Wolf, 1999, p. 81). La primera referencia a la música aparece en la primera parte, *Preludi*, una pieza musical breve que puede servir de introducción en las fugas, las sonatas y otras piezas complejas y largas. En la novela, esta primera parte actúa también como introductoria: es donde conocemos a Zeni, el ambiente social en el que se desarrolla y es también donde se produce el momento en el que Teresa le pide que le traiga un vals de Viena y, cuando este vuelve, Teresa ya se ha ido. Este es también el inicio de su juventud, según nos confiesa el mismo protagonista: “Mi primer contacto con el mundo se produjo al conocer a una muchacha bastante mayor que yo. Se llamaba, se llama Teresa. [...] Teresa fue quien denunció ante mí mismo la existencia de mi juventud y quien me puso en contacto con mis sentidos” (Trabal, 1998, p. 223). El inicio de la circularidad particular de Zeni se inicia en el apartado de “Invitación al vals”, una posible alusión a la *Invitación a la danza (Aufforderung zum Tanz)*, op. 65, del compositor Carl Maria von Weber, con un compás que, como el vals, es también de  $\frac{3}{4}$ . La pieza musical se inicia con una llamada de violoncelo y los vientos para que se inicie la danza, formada por un conjunto de pequeños valeses, que se repiten en algunos casos. La obra acaba, de hecho, de una manera cíclica, con la repetición de la introducción. Trabal también imita el esquema de la obra de Weber en este apartado, donde el argumento queda reducido a las nuevas experiencias de amistades femeninas del protagonista, las que, además se intercalan unas con otras y se repiten constante y alternadamente, como los pequeños valeses de la pieza musical. Estas relaciones

se extenderán también en la tercera parte, llamada precisamente *Divertimento*. En este caso, Trabal asocia el argumento con la composición musical formada también por movimientos de danza, aunque más breves y simples, y más libres en conjunto, con un nombre reducido de instrumentos. Por eso, el número de amantes también se reduce y se centra, poco a poco, en Raya, y en la relación febril que mantendrán, mientras “los violines se decidían a atacar el tema” (Trabal, 1998, p. 157). La separación de ambos amantes, Zeni y Raya, es el punto que marcará el inicio de la penúltima sección, *Vals*, como apunta Carme Arnau (p. 152), “el *leitmotiv* de la novela por reproducir el ritmo y el sentido [...] porque la aparición del disco, de un vals bien real que Zeni quiere regalar a Teresa, parece iniciar su vals hiperbólico, a una vida que irá dirigida por un ritmo musical imparable (mi traducción); un ritmo que, añadimos nosotros, lejos de simbolizar elegancia y refinamiento, desembocará en la destrucción del personaje; de aquí el sentido irónico.

Es así como, desde el inicio, este ritmo ternario característico del vals empieza a transformar a Zeni y se mezcla con otro modelo nuevo, el *Boléro* de Ravel. La imagen no es gratuita, ya que remite, como apunta Jean-Jacques Nattiez (2002, p. 130), a una “obra fundada en la repetición transformada de una misma frase” donde las oscilaciones tonales y el ritmo se mueven entre la simetría y la asimetría. En la escena de Trabal, sin embargo, la pieza raveliana no respeta el ritmo porque es tocada por músicos que parecen dormidos hasta que, al final, es dominada por el ritmo también ternario, pero más lento, del vals. Así, Trabal asocia con mayor insistencia el comportamiento de Zeni, y las situaciones en que se ve inmerso, con la circularidad y el ritmo del vals pero que, sin embargo, se muestra imperfecto, por la ansiedad que experimenta el protagonista:

El vals había empezado. Todos los días, de un extremo a otro de su escenario, Zeni no paraba en sus vueltas y revueltas. [...] Su vals no tenía principio ni fin, no podía detenerse, de lo contrario el castillo se vendría abajo; apenas podía volver la vista atrás, siempre en peligro de perder la cabeza y precipitarse agotado, en el vacío. [...] Su juego, su vals, tomaba formas de eternidad (Trabal, 1998, pp. 208-209).

Precisamente en el momento en el que Zeni demuestra controlar su actitud, sabemos también que “El vals que arrebató a Zeni perdía brillantez. No era ya el vals magnífico que deslumbraba a todos. Zeni estaba como adormecido” (p. 218). La fragilidad del protagonista no podrá hacer frente, sin embargo, a la pasión arbolada de las mujeres y, finalmente, cuando acaba de consumir el acto de amor con Otilia y conoce la noticia de la muerte de Raya, “el vals se manchó de sangre” (Trabal, 1998, p. 220). Como ya ha señalado Carme Arnau (1987, p. 144),

significativamente, el protagonista de la novela es un joven desamparado y desorientado en aquel mundo de bellas fachadas y, de hecho, su actuación no hace más que demostrarlo. Porque la realidad donde se tiene que integrar Zeni es esencialmente materialista y todo el mundo es más valorado por lo que tiene o

aparenta que por lo que realmente es: por la sensibilidad, la inteligencia o el buen gusto (mi traducción).

En este punto, dentro del capítulo *Final*, sabemos que Zeni, ya lúcido, se confiesa a Mn. Romeu y se define como un ser “malvado” y “repugnante” (Trabal, 1998, pp. 222 y 229). Sin embargo, las mujeres siguen buscándolo y reclamando su presencia, hasta que Elvira, divorciada, se aprovecha de la confusión en la que se encuentra Zeni y, “furiosamente”, lo inicia en una sexualidad adulta, estrictamente física. Entonces,

El son tzigán languidece hasta apagarse... El “vals tendre, vals blonde”, parece que ha agotado el tema insistente. [...] Y, sin parásitos que estorben el silencio, de pronto llena el espacio el son de otra orquesta: una orquesta de jazz, galopando para llegar antes, corriendo la pólvora con los saxófonos y los banjos, suelta un vals brillante [...] El impulso de Elvira lo ha lanzado en el vacío (Trabal, 1998, p. 247).

La parte final de la novela, la huida de Zeni –que podría ser interpretada musicalmente como una fuga, eso es, como una técnica contrapuntística con un tema que se repite constantemente pasando por múltiples voces–, también incluye una referencia explícita al vals, precisamente en el momento en el que Antoni y Helena, padres del protagonista, desconocen la decisión definitiva de su hijo. Por eso, Helena, presa de un ansia espantosa, prende la radio para escuchar alguna noticia que confirme lo que ya presiente. Pero se encuentra con un vals: “¡Un vals! ¡Otro vals! ¡Parece que solo se toquen vales en el mundo, ahora!” (Trabal, 1998, p. 258). Una expresión idéntica a la de Zeni, quien, una vez llegado a Budapest, cuando cruza la terraza del Grand Hotel, “se reconoció con alegría: ¡todavía un vals!” (p. 260). Sin embargo, el de ahora, a diferencia del iniciático, o, más todavía, de las variaciones que hemos visto anteriormente, se trata de “un vals pegajoso, un vals terrible”. La actitud de Zeni también ha cambiado drásticamente; ahora, en lugar de esconderse o sufrir las consecuencias del ritmo impuesto por la danza, es él el que marca el ritmo, por lo que es capaz de mirarlo directamente “para ver si el violinista efectivamente lloraba” (p. 260). Y la novela se cierra con un final abierto, como el vals o la vida de Zeni. Pero en realidad, Trabal utiliza el ritmo y la estructura del vals para *huir* –como si fuera una fuga– de la construcción lineal del relato tradicional.

#### 4. UNA PROPUESTA IRÓNICA

El estudio de los elementos musicales presentes en *Vals* permite observar una clara voluntad del autor por desdibujar la historia desarrollada, es decir, la consecución de experiencias amorosas experimentadas por Zeni dentro del contexto de cambios que otros proyectan en relación a él, con una reflexión de los mecanismos de reproducción y manipulación del discurso por medio de un código nuevo, el musical. Este cambio, de un carácter antirrealista bien marcado, como el que exige la novela metaficcional, exige

también un papel activo por parte del lector, una complicidad que le ha de permitir ir más allá de la historia narrada y centrar el interés en el efecto de extrañeza y fantasía provocado por la musicalización, con el objetivo de agotar la coraza de la obvedad impuesta por los hábitos de “una sociedad adulta creadora del mito de la juventud pero a la vez definidora de sus límites” (Balaguer, p. 48)<sup>9</sup>.

Como ocurre en la novela de Huxley, *Point Counter Point* (1928), la felicidad experimentada por medio de la música “no es una redención postromántica duradera ni una epifanía de certeza metafísica” (Wolf, p. 236) sino que, mediante ella, Zeni se convierte en víctima, una actitud que encaja también con la figuración irónica. Por encima de este ritmo, símbolo de la sociedad burguesa y de la idealización amorosa, Zeni experimenta un declive psicológico que, finalmente, desemboca en un choque con la realidad. Por eso, el vals, que al principio de la novela se presenta como forma de regalo, se acaba desintegrando. La circularidad impuesta por el ritmo musical es también la del hombre moderno y la del mundo agitado y convulso en el que vive.

#### OBRAS CITADAS

- Alone (1945). “Vals, por Francesc Trabal”, *El Mercurio*, 19-VIII-1945, 3.
- Anónimo (1936a). “Xavier Benguerel ha resultat guanyador del Premi Iglésies (teatre), i Francesc Trabal, del Crexells (novel·la)”, *La Publicitat*, 20-XII-1936, 1.
- Anónimo (1936b). “Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya d’enguany. Francesc Trabal, guanyador del Premi ‘Joan Crexells’, i Xavier Berenguel (sic), del Premi ‘Ignasi Iglésies’”, *La Veu de Catalunya*, 20-XII-1936, 2.
- Arnau, Carme (1987). “Francesc Trabal o l’erotisme”, en *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*, Barcelona: Edicions 62, 117-157.
- Balaguer, Josep M. (2006). “El novel·lista, l’home modern”, *L’Avenç* 312, abril, 44-48.
- Campillo, Maria (2006). “La construcció cultural a l’exili segons Francesc Trabal i Armand Obiols: espai real i espai imaginari” en Panyella, R. i Marrugat, J. (eds.), *L’escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: L’Avenç, 246-270.
- Chang, Leining (2002). “Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”, en Alonso Pérez, S. (coord.), *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco Libros, 149-186.
- Genette, Gérard (1998 [1992]). *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París: Editions du Seuil.

---

<sup>9</sup> Trad. del autor.

- Guansé, Domènec (1966). *Abans d'ara. Retrats literaris*, Barcelona: Proa.
- Iribarren, Teresa (2012). *Literatura catalana i cinema mut*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Koralova, Vassilena (2008). "The Interartistic Phenomenon as an Intermedial Structure in the Arts", *Applied Semiotics* 20 [En línea: <http://french.chass.utoronto.ca/assa/ASSA-Nº20/Article2en.html>].
- Lara, Carmen (2006). *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga: Analecta Malacitana.
- Nattiez Jean-Jacques (2011). "La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?", *Cahiers de Narratologie* 21, 1-19 [En línea: <http://narratologie.revues.org/6467>].
- (2002). "Relato literario y 'relato' musical. Del buen uso de las metáforas" en Alonso Pérez, S. (coord.), *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco Libros, 119-147.
- Pinell, Jordi (1983). *Francesc Trabal i les seves novel·les*, Roma: Dipartimento di Studi Romanzi.
- Porta, Roser (2007). *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936): les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Praz, Mario (1967). *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Washington D.C.: Princeton University Press.
- Prieto, Julio (2017). "El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1, vol. V, invierno, 7-18.
- Rajewsky, Irina O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités* 6, automne, 43-64.
- Trabal, Francesc (1998). *Vals*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1945). *Vals*, Santiago de Chile: Ediciones de La Semana Literaria.
- Turina, Josefa A. (1945). "Vals, por Francesc Trabal", *La Opinión*, 23-IX-1945, 11.
- Waugh, Patricia (1993 [1984]). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York: Routledge.
- Wolf, Werner (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi.