



***"La imaginación no es un estado: es la existencia humana en sí misma"***

**Rodolfo López Isern**

No resulta aceptable que sólo se pueda reflexionar dentro de un enjambre de conceptos rigurosamente articulados, sometidos a un orden intelectual plomizo, una especie de sistema menor, mientras que las ideas fragmentarias son rechazadas como secuela marginal, divagación diletante o mero esteticismo.

En este breve artículo no trato de caer en una versión renovada, pero acuática (como un mal cocido madrileño) de un perspectivismo aligerado de carnes y, en el fondo, insustancial. Trato, ante todo, de reivindicar ese género a veces maltratado y desacreditado por algunos sectores, demasiado serios, de la comunidad filosófica, que es el ensayo creador. Nada mejor que las palabras de Adorno<sup>1</sup> para expresar mi punto de partida:

*Ni siquiera en el modo de presentación puede actuar el ensayo como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. La armonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagónica de aquello a que se la impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto siempre es un conflicto detenido. Mientras armoniza los conceptos entre sí gracias al paralelogramo de fuerzas de las cosas, retrocede con espanto ante el superconcepto al que habría que subordinarlos a todos; lo que este meramente finge conseguir, su método sabe que es irresoluble, y sin embargo trata de conseguirlo...*

El objetivo de este ensayo es presentar la concepción radicalmente opuesta que la literatura y algunas creaciones del arte romántico sostuvieron de tres problemas centrales del pensamiento ilustrado, a saber, el concepto de razón, la visión de la ciencia y la naturaleza, y la experiencia religiosa.

En cada apartado, por evidentes razones de espacio, dedico una somera introducción (acaso excesivamente académica) al tema ilustrado, de sobra conocido por el lector, y aprovecho la ocasión después para desarrollar a mi manera la correspondiente tesis romántica. En cada caso, expongo la inversión de las ideas y los valores ilustrados mediante el uso reflexivo de varios géneros, a saber, el cuento de terror, la pintura, la música e incluso la fotografía (todavía en sus albores).

---

<sup>1</sup> **Th. W. Adorno, Notas sobre literatura. Obra Completa 11, (El ensayo como forma). 2003, Madrid, Akal. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, pág. 26**

No se trata, en ningún caso, de una fugaz aproximación a la historia de las ideas, sino de una reflexión puntual y fragmentaria, hecha a golpes de martillo, desde el ámbito de la estética. Y, antes que otra cosa, es una invitación urgente a desatender lo que "de peso" el lector tenga entre manos y compartir sin demora los intensos placeres que tales creaciones pueden depararle (en el sentido preciso que diera Epicuro a esta norma de acción).

El Romanticismo, empeñado en la creación de "un nuevo estilo de pensamiento", reivindicará la posibilidad de un conocimiento irracional de la realidad basado en el sentimiento y la intuición (Rousseau, Fichte), la exposición de lo concreto (Hegel), la endopatía o comprensión de los motivos y fines de la acción (Herder) o las limitaciones del conocimiento científico para captar la verdad del mundo (Nietzsche).

El pensamiento romántico contrapondrá, asimismo, la razón y la vida como dimensiones irreconciliables. Como consecuencia de esto, a mediados del siglo XIX surgieron en Europa algunas corrientes filosóficas contrarias al espíritu ilustrado, entre otras el vitalismo. El significado del término, sin más matices, resulta excesivamente ambiguo y abarcador. Fue una corriente de pensamiento (incluso una moda intelectual) tan celebrada en su época que prácticamente todas las manifestaciones de la cultura europea recibieron de un modo u otro la denominación de vitalistas: la filosofía, la biología, la literatura, la historia, la psicología... Estas variantes ideológicas coinciden en la consideración del mundo de la vida (*lebenswelt*) como un ámbito de realidad autónomo e irreductible.

El vitalismo filosófico se enfrentó a las escuelas positivistas, mecanicistas y, en general, naturalistas del momento que pretendían explicar la vida en términos rígidamente científicos. La metafísica de la vida exploró las posibilidades del nuevo concepto a través de distintas manifestaciones culturales, como los géneros literarios, la historia, el sistema, la música o las artes plásticas.

La exposición romántica del concepto de vida está plenamente realizada en el pensamiento del primer Nietzsche. Los arquetipos de dionisiaco (símbolo de la vida) y apolíneo (símbolo de la razón) son los ejemplos más evidentes de esta nueva interpretación. Las grandes ideas apolíneas tienen para Nietzsche la función de fijar y detener el movimiento real de la vida (la pluralidad, el azar, la dispersión, la diferencia, el carácter fragmentario de lo real, el devenir amoral e inocente o el eterno retorno), así como proteger al

sujeto del sentido trágico de la vida (el riesgo, la pérdida, la disolución, el dolor cósmico, la voluntad de poder) mediante el adormecimiento, la insensibilización y la construcción de mundos ficticios.

Para Nietzsche<sup>2</sup>, sólo el artista trágico, el individuo creador de valores, tiene la osadía de contemplar la vida sin temblor, el instinto de no renunciar al árbol de la ciencia, la fortaleza de asomarse, como Empédocles, a la sima ardiente del volcán y transmutar su visión sobrecogida en amor al destino (*amor fati*): en no querer nada distinto de lo que es, ni en el futuro ni en el pasado, ni por toda la eternidad.

*El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el principium individuationis queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dioniso, no solo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro, adornado con flores, de Dioniso. Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la "armonía de los mundos": cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en el resuena algo sobrenatural.*

---

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid, 1973, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, pág. 232

La metafísica de la vida tuvo una especial repercusión en la ópera romántica, cuyo representante más genuino es Richard Wagner<sup>3</sup> (1813-1883).

El personaje que da nombre a su obra Tannhäuser y el torneo de cantores de Wartburg, estrenada en París en 1861, presenta, en palabras del autor, "a un artista sediento de vida hasta lo más profundo de su corazón".

Las escenas I y II del primer acto se sitúan en la gruta del Venusberg, la morada de la diosa, donde se suceden las delirantes bacanales mientras suenan los motivos arrebatadores de la obertura. Un ardiente cuadro de desenfreno en el que un cortejo de bacantes invita a los placeres sensuales a un séquito de ninfas, faunos, jóvenes, gracias y cupidos. En Venusberg permanece desde hace tiempo el noble Tannhäuser, embriagado por el dulce yugo del amor, retenido por el hechizo irresistible de la más bella de las diosas... Favorito de la vida, el poeta y trovador canta agradecido las estrofas del himno a su inmortal amante, en las que finalmente se vislumbra el funesto destino de Tannhäuser, la maldición divina, el pecado original al que ningún hombre puede escapar: el ansia de dolor, la añoranza de finitud, la voluntad de aflicción para la que no existe consuelo; al fin, la traición a la diosa y el tránsito de su existencia hacia la ortodoxia cristiana.

*iQué suenen tus alabanzas! ¡Loado sea el milagro  
de tu poder que me hizo dichoso!  
iMi canción se eleva jubilosa  
por el dulce placer que tu favor me otorga!  
Mi corazón ansiaba la alegría, ¡ay!,  
mis sentidos deseaban el gozo más espléndido;  
lo que en otros tiempos se concedía sólo a los dioses  
me lo diste graciosamente a mí, que soy mortal.  
Pero ¡ay!, mortal sigo siendo,  
Y tu amor me resulta excesivo;  
Aunque un dios pueda gozarte sin pausa,  
yo soy mortal y estoy sometido al cambio;  
no solo el placer me llena el corazón  
sino que mientras gozo suspiro por el dolor.  
He de huir de tu reino,  
¡oh reina, diosa, dejame partir!*

---

<sup>3</sup> **Wagner, Tannhäuser, Bayreuther Festspiele, Giuseppe Sinopoli. 2DVD, 2006, EuroArts Music.**

El talento poético de Tannhäuser, que le permitió traspasar los umbrales del templo de la vida, se desvanece abrumado por los ropajes sombríos de la teología (expresado en el triunfo del amor sacro sobre el amor profano) y le lleva a la negación de sí mismo y de la verdad dionisiaca del arte<sup>4</sup>.

*La verdadera naturaleza de este cambio de rumbo se percibe al comparar el Tannhäuser de Wagner con una de sus fuentes principales, el poema que Heinrich Heine había publicado en Espíritus elementales en 1837. En esta irónica versión de la leyenda, Heine presenta a un Tannhäuser que pasa felizmente siete años en el Venusberg hasta que siente un anhelo de "lágrimas y espinas" (un aspecto fundamental que Wagner retomaría con el "ansia de dolor" de su personaje). En la versión de Heine, cuando Tannhäuser acude a Roma, le describe al Papa los placeres experimentados en compañía de la dulce Venus y, como en la versión operística, el Papa le condena para toda la eternidad; sin embargo, Heine permite que Tannhäuser regrese tranquilamente a los brazos de Venus, quien lo recibe con una sopa caliente mientras él le envía los saludos del pontífice y le cuenta las aventuras que ha tenido en su largo viaje. La opción de Heine es clara: su Tannhäuser no necesita redención alguna. El conflicto entre el universo pagano de Venus y el cristiano de Roma se resuelve sin mayores conflictos a favor del primero, en una perspectiva muy propia del vitalismo característico de la Joven Alemania.*

La exacerbación de la idea romántica de la vida como plenitud dionisiaca y abismo insondable tiene su expresión magistral en el relato de Arthur Machen<sup>5</sup> (1863-1947) *El polvo blanco (Vinum Sabbati)*.

Este cuento inimitable, tallado en roca volcánica, es una perfecta traslación literaria del concepto romántico de vida. Machen, escritor galés de perfil ecléctico, es el creador de un relato de terror renovado, con elementos naturalistas (el llamado terror a pleno sol o la naturaleza como ámbito de teofanías), misterios paganos cuyos ecos resuenan en ciertas tradiciones olvidadas (el dios Pan, ondinas, faunos y sátiros obscenos) y estilemas procedentes de la novela gótica (experiencias místicas, ominosas mansiones y fantasmas justicieros).

---

<sup>4</sup> **Rosa Sala Rose, Tannhäuser y el arte, Teatro Real, Ópera, Patronato de la Fundación Teatro Real. Pág. 94**

<sup>5</sup> **Arthur Machen, El gran Dios Pan y otros relatos de terror. Madrid 2004, Valdemar (El club Diógenes), Traducción de Juan Antonio Molina Foix.**

La narración se sitúa en Londres. El centro del relato es un aventajado joven Francis Leicester, graduado en leyes. Se trata de un individuo cuya existencia resulta indiferente a todo lo que llamamos disipación; tras terminar su licenciatura decide aislarse como un ermitaño en la casa paterna, junto a su hermana, para completar su formación y convertirse en un estimado jurista (el derecho es todo un símbolo de la razón escrita, del orden social, de lo justo y de lo injusto). Pero el sobreesfuerzo del estudio, el encierro persistente y la vida sedentaria acaban por minar su salud. La hermana advierte el cambio y decide consultar al médico de familia, el doctor Haberden, quien receta al agotado Francis un específico que preparará por casualidad el fármulo de una vieja farmacia. A partir de ese momento el joven mejora a ojos vistas, sus síntomas desaparecen y su estilo de vida cambia por completo: sale al atardecer y vuelve puntualmente al alba. Tal y como le comenta a su hermana...

*Creo que daré una vuelta; parece que tendremos una noche agradable. Mira el resplandor del crepúsculo. Es como si se estuviera incendiando una gran ciudad y, allá abajo, entre las casas en sombras, diluviara sangre.*

Una de las confidencias insoportables que hace a su hermana es que ha reconocido en la ciudad a un compañero de carrera, un tal Oxford, que le ha mostrado, noche tras noche, los senderos sin tránsito de una felicidad que no conoce límites ni condiciones...

Sin embargo, el exceso de una dicha prohibida (acaso la única pensable) no conducirá a Francis a las estancias luminosas de la sabiduría, sino a las sombras oscuras de la corrupción. Aparecen los primeros estigmas del mal en forma de manchas negras en las manos; después se trastorna su mirada en un destello maligno y, finalmente, pierde su identidad y se transforma en alguien (¿algo?) imposible de definir. A partir de esa fase sin retorno en el ocaso de su perdición, Francis o quienquiera que sea se refugia en su estancia para no ser nunca visto, oído, olido ni tocado.

La investigación del médico, la hermana, el farmacéutico y un químico, amigo del doctor, revela que por un azar irreplicable del tiempo, que todo lo confunde, los polvos inocuos que se utilizaron en la receta, contenidos en un frasco perdido en los anaqueles de la farmacia, se transmutaron por causas incomprensibles en el llamado *Vinum Sabbati* o vino del aquelarre con el cual se preparaba la pócima fantástica que bebían las brujas antes de iniciar sus ritos execrables...

*Todo aquel que lo había bebido encontraba a su lado a un compañero, una figura seductora de atractivo ultraterreno, que le llamaba a aparte para compartir goces más exquisitos, más sutiles que el estremecimiento de cualquier sueño, y así consumir e matrimonio del aquelarre. Es difícil escribir sobre estas cosas, sobre todo porque esa figura que atraía con sus encantos no era una alucinación, sino por espantoso que resulte decirlo, el propio hombre. Mediante el poder de aquel vino del aquelarre, unos cuantos granos de polvo blanco en un vaso de agua, el tabernáculo de la vida se partía en pedazos y la trinidad humana se disolvía, y la serpiente que nunca muere, que duerme en el interior de cada uno de nosotros, se hacía intangible, se exteriorizaba, revestida de un envoltorio carnal. Y luego, a media noche, se repetía y volvía a presentar la caída original, y se representaba de nuevo el acto atroz encubierto tras el mito Del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal. Tales eran las nuptiae sabbati.*

El final del joven es atroz. La visión fugaz de su rostro, que se vislumbra de perfil en la ventana del piso superior donde mora, lleva a su hermana a los límites de la desesperación. Al final, el engendro maligno se convierte en una masa viscosa en la que se adivinan unos ojos llameantes, una criatura del infierno que se desploma sin vida terrena, golpeado por la azada benevolente del doctor, entre negros y humeantes borbotones

El final del joven es atroz. La visión fugaz de su rostro, que se vislumbra de perfil en la ventana del piso superior donde habita, lleva a su hermana a los mismos límites de la desesperación. Al final, el engendro maligno se transforma en una masa viscosa, en la que se adivinan unos ojos llameantes, que se desploma sin vida terrena entre borbotones...



Las primeras fotografías fueron hechas en 1827 por el científico francés Nicéphore Niépce. Unos años después el pintor francés Louis Jacques Mandé Daguerre realizó fotografías en planchas recubiertas con una capa sensible a la luz de yoduro de plata: el daguerrotipo. En 1861, el físico británico James Clerk Maxwell logró con éxito la primera fotografía en color. Pero la fijación permanente, resistente y flexible de la imagen se logró en 1869 con la invención del celuloide. Hacia fines del siglo XIX los materiales fotográficos fueron fabricados a escala comercial y la



fotografía fue incluida como un nuevo género en la división general de las artes.

La excelente fotografía del artista japonés A. K. Kimbei, *Gheisas*, c. 1885, es un ejemplo notable de esa armonía de los contrarios que constituye en ocasiones la esencia del arte. La composición refleja admirablemente la copertenencia entre el elemento apolíneo y dionisiaco, en gran medida por lo acertado de la elección temática. En primer lugar, la legendaria figura de la gheisa y su forma de vida, muy superior al de la prostituta occidental. De hecho, las gheisas en la actualidad prácticamente han desaparecido. En su momento, eran profesionales del entretenimiento, estaban destinadas a satisfacer los refinados deseos de las clases más altas; recibían una esmerada educación tanto en su lenguaje como en el modo de vida de la alta sociedad japonesa y disponían para complacer a sus clientes de un amplio repertorio de destrezas, como la música, la danza o la narración. Las relaciones sexuales no eran el objetivo prioritario de su actividad, aunque, por supuesto, no eran descartables. La gheisa representa, en resumen, la unidad oriental entre la espiritualidad del alma y la belleza del cuerpo.

La fotografía de Kimbey es una composición vertical, sin que tal puesta en escena refleje ninguna jerarquía. Cuatro atractivas jóvenes muestran sus encantos tras despojarse de la mitad de su elaborado atuendo. Se encuentran, sin duda, en el salón principal de la casa que comparten y donde reciben a sus exigentes compañeros. A pesar del intenso clima erótico que trasmite el cuadro, la fotografía recuerda formalmente un retrato convencional de familia e incluso a un grupo de altos cargos políticos posando para la prensa. Las tres gheisas forman una perfecta simetría cuyo eje son los pechos de la que está en el centro. La cuarta rompe con los efectos excesivos de la armonía y evita así los efectos demoledores de un orden insustancial. Por lo demás, cada uno de los rostros orientales refleja una personalidad única que invita a soñar plácidamente con la promesa inagotable de un mundo de delicias...

La racionalización de la experiencia religiosa por el pensamiento ilustrado conducirá, como es sabido, a la religión natural y el deísmo, consideradas las auténticas manifestaciones de la razón humana ante el problema religioso. Además, uno de los aspectos más significativos de la Ilustración es la crítica sistemática a las manifestaciones más irracionales de la religiosidad, sometidas a la revisión depurada del análisis; entre otras, las innumerables supersticiones (más

perjudiciales aun que la propia incredulidad), las reliquias y sus falsos efectos, los milagros, que suponen una detención inaceptable de la ley natural, y, en lugar eminente, la realidad del infierno y la figura de Satán, el ángel caído, señor de las tinieblas y funesto hacedor de todos los males... sin duda, uno de los temas más sugestivos y recurrentes de la estética romántica.



El *Pandemónium*, una obra maestra del "romanticismo negro", es un lienzo del pintor inglés John Martin (1789-1854) inspirado en un pasaje de la primera parte de *El paraíso perdido* de Milton<sup>6</sup> que representa el momento inenarrable del ascenso del Pandemónium,

el palacio de Satanás, desde las profundidades del infierno.

*Mientras tanto los alados heraldos,  
Por mandato del poder soberano,  
Con un ceremonial aparatoso  
Y al son de las trompetas proclamaban  
Por todo aquel ejército un consejo  
Solemne en Pandemonio, el capitolio  
Supremo de Satán y de sus pares.  
Los bandos reclamaban los mejores,  
Por rango o elección, de cada grupo  
Y regimiento en formación: al punto  
Vinieron en tropel acompañados  
De cientos y de miles...*

El cuadro tiene una suave perspectiva diagonal y muestra un imponente complejo arquitectónico que se extiende a lo largo de un río de fuego. Su sólida estructura recuerda los edificios administrativos de un Estado totalitario. El cielo eternamente oscuro, los resplandores de una plasticidad sonora, el centinela imperial en actitud de saludo, las luces de las arcadas inferiores que semejan ardientes ojos...

---

<sup>6</sup> John Milton, *El paraíso perdido*. Edición de Esteban Pujals. Madrid, Cátedra (letras Universales), pág. 99.

A las puertas de la fortaleza se extienden las legiones de Satán, los ángeles caídos convocados al cónclave supremo por el más poderoso de los príncipes, cuya decisión irrenunciable será enfrentarse a su creador en un postrero intento por recuperar la grandeza perdida. Acaso el mayor acierto de Martin sea la apelación directa a la facultad evocadora de la imaginación para completar el misterio tremendo que nos presenta la pintura... La visión de la fachada principal nos traslada de inmediato a su distribución interior, sus estancias de un lujo indescifrable, sus oscuros salones, los repletos anaqueles de la biblioteca, sus títulos impensables, el comedor de Lucifer o las siniestras mazmorras de los condenados.

Un precedente, sin duda, de la torre de Sauron, el señor oscuro que reina en el Monte del Destino, del conocido libro de Tolkien *El señor de los anillos*.

Comparado con Pandemónium, el castillo transilvano del conde Drácula es la mansión decadente de un servidor del ángel caído, un lugar abandonado de la mano de Dios, con sus habitaciones en ruinas pobladas de telarañas espesas y cadenas oxidadas que rechinan al mover el puente levadizo. Tan solo un lugar frecuentado por las ratas y los lobos.



Sin embargo los moradores de Pandemónium, en la tradición de la pintura romántica, no son siempre demonios polimorfos y bestiales surgidos del Apocalipsis de San Juan y los delirantes bestiarios medievales. Tampoco representan los demonios animalizados y deformes que pueblan los lienzos del Juicio Universal de maestros como Hans Memling, Fra Angelico o El Bosco. William Blake (1757-1827) los representó en sus cuadros de un modo completamente distinto. En

sus visiones místicas, los ángeles del infierno son plasmados como criaturas hermosas, de unas proporciones perfectas, de rostros bellos y agraciados. Se ha dicho con razón que Blake se inspiró en los desnudos de Miguel Ángel y su obsesión por la perfección corporal. En el cuadro titulado *Satan going forth from the presence of the Lord* (c.

1805-06), como en otros muchos de tema similar, el ángel caído es la criatura más esbelta entre la legión de almas perdidas que le siguen al abismo donde no cabe esperanza. El propio Blake en *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790)<sup>7</sup> expresa con lucidez profética la síntesis realizable entre el bien y el mal:

#### VISIÓN MEMORABLE

*Mientras paseaba entre las llamas del infierno y me deleitaba con los goces del genio que a los ángeles parecen tormento y locura, recogí algunos de sus proverbios, pensando que, así como los dichos de un pueblo llevan el sello de su carácter, los proverbios del Infierno muestran la naturaleza de la Sabiduría Infernal mejor que cualquier descripción de edificios o vestiduras. Al regresar a mi casa, sobre el abismo de los cinco sentidos, allá donde un despeñadero de liso muro se desploma sobre el presente mundo, vi, envuelto en negras nubes, un poderoso Demonio que aleteaba contra los lados de la roca; con llamas corrosivas escribió la sentencia siguiente, comprendida por el cerebro de los hombres y leída por ellos en la Tierra: ¿No queréis comprender que cada pájaro que hiende lo aires es un mundo inmenso de delicias cerrado para tus cinco sentidos?*

No se trata de admitir la existencia incuestionable de Satán, sino de invertir el sentido de su esencia; Blake presenta, con toda su crudeza, los errores y mentiras de la tradicional cosmovisión celestial; entre otras, las contraposiciones entre el cuerpo y el alma (*los cinco sentidos son las antenas del alma*), la razón y la vida (*la Razón no es más que el confín o circunferencia exterior de la energía*); la realidad y el deseo (*Reprimen el deseo sólo quienes lo tienen tan débil como para poderlo ahogar*), y finalmente, la identidad entre Satán y Dios, síntesis última de la totalidad de lo real, superior a la misma existencia del Ser Supremo y más allá de la cual nada es pensable. Según Blake, sin la armonía de los contrarios no se revela la verdad: Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio son necesarios a la existencia humana. De la unidad de los seis conflictos deriva lo que el hombre religioso llama el Bien y el Mal. El Bien es la pasividad que obedece a la Razón. El Mal es la actividad que nace de la Energía.

---

<sup>7</sup> William Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno*, incluido en el volumen **Poemas proféticos y prosas**. Barcelona 1971, Barral Editores, Versión y prólogo de Cristobal Serra. Pág. 97

Resulta paradigmático de ese estado del ánimo morboso y sobrecogedor, causado por la presencia del infausto, el relato titulado *Un extraño suceso en la vida de Schalken el pintor*<sup>8</sup>, escrita por uno de los maestros del género, el irlandés Sheridan Le Fanu (1814-1873).

La narración no se sitúa en el tiempo primordial de la rebelión de una parte de las huestes celestiales, sino en la llamada edad de oro de los Países Bajos, a finales del siglo XVII, un periodo de gran prosperidad económica; ni estamos ante la figura gallarda de Lucifer, el ángel vencido pero hermoso, sino ante la encarnación de Satán, el gran tentador y enemigo del hombre. El relato de Le Fanu es, en el fondo, una alegoría de la avaricia burguesa y sus nefastas consecuencias. El narrador ha conocido los "curiosos hechos" a través de un amigo íntimo, capitán del ejército holandés y hombre poco propenso a dar pábulo a chismes fantasmales. Todo comienza por la atracción irresistible que le produce la visión de un cuadro que el capitán Vandael heredó de su padre y este, a su vez, de Shalken, un pintor de notables cualidades, quien vivió y representó en el lienzo una parte del drama.

*- Hay cuadros - dije a mi amigo-, que le dan a uno, no sé por qué, la impresión de que representan no sólo las meras formas ideales que hayan cruzado por la imaginación del artista, sino escenas, caras y situaciones que han tenido algún día existencia real. Cuando miro ese cuadro tengo la certeza de que estoy contemplando la representación de una realidad. Vandael sonrió, y, fijando su vista en la pintura, musitó:  
- Su fantasía no le engaña, mi buen amigo, pues ese cuadro es testimonio, y creo que muy fiel, de un suceso notable y misterioso.*

Shalken, un aprendiz aventajado del "inmortal Gerard Dow" (acaso un remedo de Rembrandt), "estaba tan enamorado como puede estarlo un holandés" de la adorable sobrina y pupila del maestro, Rose Velderkaust; amor al que la joven corresponde con similar ternura. Sin embargo, Shalken decide no solicitar su mano hasta haber alcanzado fortuna y fama, y ser aceptado entonces por el tutor de la joven como un pretendiente a la altura de las circunstancias. Sin embargo, quien se adelanta a la petición es un turbio personaje, una sombra con visos de caballero que se hace llamar Minheer

---

<sup>8</sup> **Joseph Sheridan Le Fanu, *Un extraño suceso en la vida de Schalken el pintor*, en Antología de cuentos de terror II: de Dickens a M.R. James. Madrid, 1981, Alianza / Taurus. Selección y traducción de Rafael Llopis. Págs. 89-115**

Vanderhausen de Rotterdam, quien a cambio del contrato matrimonial ofrece abundante oro, ropas, ornamentos y una cuantiosa dote.

El tutor acaba por aceptar el ventajoso trato y durante la ceremonia de la firma en su propia casa comparece de nuevo el novio y esta vez sí pueden contemplar su rostro. La descripción del aspecto de Minheer Vanderhausen es decididamente magistral (sin duda una de las representaciones literarias más logradas del maligno).

*Una masa de cabellos grises le descendía en largas mechas y sus extremos descansaban sobre los pliegues de un agola almidonada que le ocultaba totalmente el cuello. Hasta aquí todo iba bien; ipero la cara...! Toda la carne del rostro tenía ese color azulado, plomizo, que a veces se produce por acción de medicinas metálicas administradas en excesiva cantidad, los ojos eran enormes, y lo blanco aparecía tanto por arriba como por debajo del iris,, lo que le daba una expresión de locura aumentada por su fijeza vítrea. La nariz no era notable, pero la boca estaba considerablemente retorcida por uno de sus lados, donde se abría con objeto de dar salida a dos largos, descoloridos colmillos de bestia que se proyectaban desde la mandíbula superior hasta por muy por debajo del labio inferior. El color de los labios mantenía su habitual relación con el de la cara y era, por consiguiente, casi negro; y ciertamente, apenas se podía concebir tal cúmulo de horrores sino en el cadáver de algún atroz malhechor que hubiese colgado largo tiempo, ennegreciéndose, de la horca, hasta haberse convertido al cabo en morada de un demonio, espantoso objeto de posesión satánica. Era muy notorio que el importante forastero procuraba que su carne se viese lo menos posible, por lo que durante su visita, no se quitó ni una vez los guantes. Habiendo permanecido durante unos momentos ante la puerta, Gerard Douw consiguió al fin hallar ánimo y aliento para darle la bienvenida, y, con una muda inclinación de cabeza, el forastero entró en la habitación. Había algo indescriptiblemente extraño e incluso horrible en sus movimientos, algo indefinible, pero antinatural, inhumano, como si sus miembros fuesen guiados y dirigidos por un espíritu no habituado a manejar la maquinaria del cuerpo.*

El demonio de Le Fanu arrastrará a los personajes del cuento a su perdición del modo más cruel, envueltos en un torbellino de desdichas. En primera lugar, perderá a la joven sobrina, a la que, sin ninguna justificación religiosa o moral, la ambición del tutor la convierte en víctima de un destino insoportable. No es posible, incluso desde la óptica protestante, aceptar la condena de Rose como un designio misterioso pero finalmente consentido por Dios; más bien su desamparo es un argumento irrefutable de la ausencia de Dios en

el mundo. El caso de Schalken el pintor –que ni siquiera tiene un final feliz- recuerda la inaudita complacencia de Dios con el demonio en el relato bíblico de la destrucción de Job y su familia (pintada una y otra vez por William Blake). Sin duda, la naturalidad con que el autor presenta la inconsistencia moral de los hechos obedece a la férrea situación de dependencia jurídica y social de la mujer durante la época en que sucede la historia y también en la que fue escrita. En segundo lugar, la desdicha alcanza al joven enamorado, que se ve privado cruelmente de su amada y sus honestas ilusiones. Su falta grave, que aprovecha hábilmente el oscuro, consiste en aceptar resignado y obediente las absurdas convenciones de la época sobre el amor y el matrimonio.

Finalmente alcanza al tutor, quien sufrirá lo indecible al comprender las consecuencias de sus actos avarientos que por dos veces hundirán a su pupila.

Como una invitación a su inaplazable lectura, no desvelaremos más detalles de las nupcias funestas de la bella y la bestia, la escalofriante huida de Rose y el retorno a la casa de su tío, su caída mortal y su aparición final en forma de espectro vaporoso ante su antiguo amor. El cuadro al que antes nos hemos referido representa precisamente la última escena del extraño suceso en la vida de Shalken el pintor...

*Fausto*<sup>9</sup>, es una ópera en cinco actos basada en el inmortal arquetipo de Goethe, con música del compositor romántico Charles Gounod (1818-1893), y un espléndido libreto de Jules Barbier y Michel Carré. Se estrenó en el Théâtre Lyrique de París el 19 de marzo de 1859. Mientras que el romanticismo del relato de Le Fanu es resueltamente protestante (la joven se condena sin otro argumento teológico que la culpa de otro), el planteamiento ideológico de la ópera de Gounod es, inversamente, católico.

En el drama musical del compositor francés se plantea el tema de la salvación unido a la libertad irrenunciable del individuo para decidir su destino, ante cuyo desafío permanece solo, recluido en el espacio interior de la conciencia. Igual que en la obra de Goethe, el diablo es más bien el medio de que se sirve Dios para que el hombre afronte sin condiciones teológicas el ejercicio del entendimiento y la voluntad, con la garantía de que sus decisiones serán ponderadas por Dios en

---

<sup>9</sup> **Charles Gounod, *Faust*, Symphonie-Orchester and Chor des Bayerischen Rundfunks. Kiri Te Kanawa. Francisco Araiza, Evgeny Nesterenko, Andreas Schmidt, Pamela Coburn, Marjana Lipovsek, Gilles Cachemaille. Dirigent Sir Colin Davis. 1986, Philips, München.**

su justa intención moral.

En la obra de Gounod, fiel al original, se plantea el tema de la salvación personal a escala humana, sin mediaciones inescrutables, lo que permite a la criatura escoger su salvación o su condena al margen de los designios insondables de un Dios oculto y misterioso.

Si en el relato de de Le Fanu el mal se impone a causa del pecado capital de la avaricia, en el drama musical de Gounod el bien triunfa finalmente con alarde de trompetería gracias a la virtud irreprochable de Margarita, que prevalece frente a los alardes del indigno. La escena III con la cual concluye la ópera expresa esta idea de salvación luminosa y el fracaso humillante de Satán.

*Scène III*

*Les Mêmes, Méphistophélès*

**Méphistophélès**

*Alerte! alerte! ou vous êtes perdus!*

*Si vous tardez encor, je ne m'en mêle plus!*

**Marguerite**

*Le démon! le démon! -- Le vois-tu?... là... dans l'ombre*

*Fixant sur nous son oeil de feu!*

*Que nous veut-il? -- Chasse-le du saint lieu!*

**Méphistophélès**

*L'aube depuis longtemps a percé la nuit sombre*

*Le jour est levé;*

*De leur pied sonore*

*J'entends nos chevaux frapper le pavé.*

*[Cherchant à entraîner Faust]*

*Viens! sauvons-la. Peut-être il en est temps encore!*

**Marguerite**

*Mon Dieu, protégez-moi! -- Mon Dieu, je vous implore!*

*[Tombant à genoux]*

*Anges purs! anges radieux!*

*Portez mon âme au sein des cieux!*

*Dieu juste, à toi je m'abandone!*

*Dieu bon, je suis à toi! pardonne!*

**Faust**

*Viens, suis-moi! je le veux!*

**Marguerite**

*Anges purs, anges radieux!*

*Portez mon âme au sein des cieux!.*

**Méphistophélès**

*Hâte-toi! l'heure sonne!*



**Marguerite**

*Dieu juste, à toi je m'abandonne!  
Dieu bon, je suis à toi! -- pardonne!*

**Faust**

*Viens, Marguerite, je le veux!  
Viens!... le jour envahit les cieux*

**Méphistophélès**

*Hâte-toi de quitter ces lieux!  
Fuis!... le jour envahit les cieux!*

**Marguerite**

*Anges purs, anges radieux!  
Portez mon âme au sein des cieux!. [Bruit au dehors]*

**Méphistophélès**

*Écoute!*

**Faust**

*Dieu!*

**Marguerite**

*Par vous que je sois préservée!*

**Faust**

*Marguerite!*

**Marguerite**

*Pourquoi ce regard menaçant?*

**Faust**

*Marguerite?*

**Marguerite**

*Pourquoi! ces mains rouges de sang?  
[Le repoussant]  
Va!... tu me fais horreur! [Elle tombe sans mouvement.]*

**Faust**

*Ah!*

**Méphistophélès**

*Maudite!  
Voix d'en Haut  
Sauvée!  
[Sons de cloches et chants de Pâques]*

**Choeur des Anges**

*Christ est ressuscité!  
Christ vient de renaître!  
Paix et félicité  
Aux disciples du Maître!  
Christ vient de renaître!  
Christ est ressuscité!  
Choeur des Saintes Femmes  
L'univers racheté  
A tressailli de joie!*

### **Choeur des Disciples**

*Il écrase, il foudroie*

*L'hydre d'iniquité!*

*Choeur Général*

*Christ est ressuscité!*

*Les murs de la prison se sont ouverts. L'âme de Margeurite s'élève dans les cieux. Faust la suit des yeux avec désespoir; il tombe à genoux et prie.*

*Méphistophélès est à demi renversé sous l'épée lumineuse de l'archange*

Es sabido que la ciencia ilustrada alcanza su logro más espectacular mediante la aplicación del método analítico descubierto por Galileo al estudio de la naturaleza. A partir de ese momento, la integración de los datos empíricos en un esquema racional será el procedimiento exclusivo de la ciencia. La aplicación rigurosa del método científico al conocimiento de los fenómenos físicos tendrá su logro más espectacular en la mecánica de Isaac Newton (1642-1727), posiblemente el científico más grande de la historia del pensamiento. La ley de gravitación universal de Newton permitió explicar de modo unificado los movimientos planetarios y la caída de los cuerpos en la Tierra, y constituye la más eficaz demostración de la capacidad del método científico para expresar las leyes de la naturaleza en lenguaje matemático. Los decisivos avances de la física-matemática supusieron la sustitución paradigma de la Revolución Científica, que se inicia en el Renacimiento, por el llamado paradigma de la Física Clásica.

Asimismo, la visión científica de la naturaleza durante la época del iluminismo, heredera de la filosofía racionalista y la ciencia del siglo XVII, es rigurosamente mecanicista. El mundo es concebido como una inmensa maquinaria de relojería regida por leyes inexorables dictadas por la inteligencia de Dios y sometido al principio determinista de causalidad universal. Un cosmos eterno, ilimitado en el espacio y en el tiempo, isotópico, extenso, tridimensional y homogéneo, ya que las leyes físicas son necesariamente las mismas en todos los lugares del universo.

Por supuesto, la visión de la ciencia y la naturaleza en la estética romántica y sus creaciones es muy peculiar y totalmente ajena a cualquier consideración ilustrada.

Es muy popular y, por tanto, insoslayable, la arquetípica narración de Mary Shelley, *Frankenstein*, que si bien plantea algunos universales de la ciencia, como su esencial proyección técnica, el concepto de progreso científico o las inevitables consecuencias éticas de los grandes descubrimientos, también se adentra en territorios propios

de la estética romántica, como el desafío a la muerte, la voluntad de poder, el destino fatal del doctor Frankenstein o los límites difusos entre el bien y el mal.

Sin embargo, a pesar del magnético poder de la novela de Mary Shelley (lo mismo que sucede con el excepcional *Drácula* de Bram Stoker) aquí nos ocuparemos, para mostrar la visión de la ciencia en el cuento de terror romántico, de un breve pero original relato de Fitz-James O'Brian (1828-1862) titulado *La lente de diamante*<sup>10</sup>.

La narración nos sitúa desde las primeras líneas *in media res*: la vida del protagonista, un americano de Nueva Inglaterra, está dominada desde su más tierna infancia por una pasión absorbente: las investigaciones microscópicas; hasta el punto de que es capaz de escamotear las gafas de su anciana tía para romperlas con saña y construir una ineficaz pero divertida lente.

Los seres de proporciones normales le producen un tedio insoportable. Desde el primer e imperfecto microscopio que le regala un primo suyo, con un aumento de unos cincuenta diámetros, sólo el mundo de los seres minúsculos es capaz de estimular sus sentidos, educar su sensibilidad, excitar su imaginación, despertar su intelecto...

*Donde ellos sólo veían una gota de lluvia descendiendo por el cristal de la ventana, yo contemplaba un universo de seres animados con todas las pasiones comunes a la vida física, su diminuta esfera convulsionada con luchas tan feroces y dilatadas como las de los hombres. En los puntos normales de moho, que mi madre como buena ama de casa que era eliminaba de sus frascos de mermelada, había para mí, bajo el nombre de moho, jardines encantados, llenos de cañadas y avenidas del follaje más denso y del verdor más asombroso, mientras que de esos bosques microscópicos colgaban frutas extrañas que centelleaban de verde, plata y oro.*

Cuando llega el momento oportuno, el extraordinario joven decide irse a estudiar medicina a la Academia de Nueva York, más por complacer a sus padres que por afición al noble arte de la cura. Una generosa herencia, precisamente de la bondadosa tía a la que le hurtaba las gafas, le permite una cómoda independencia y una dedicación exclusiva al microcosmos que le atrae. Gasta su herencia

---

<sup>10</sup> **Fitz-James O'Brian, La lente de diamante y otras historias de terror y fantasía. Madrid 1998, Valdemar (El Club Diógenes). Traducción de Elías Sarhan.**

en amueblar su apartamento experimental, adquirir los tratados de microscopía más prolijos y los artilugios ópticos más avanzados del momento. Allí se recluye como un topo en su rincón y para abismarse aun más en su labor, elude cualquier contacto con sus colegas, incluso con sus congéneres (en las antípodas de los actuales programas interdisciplinarios de investigación, donde están implicados hasta los políticos del barrio). Pero la cosa no para aquí obviamente, no se trata de pergeñar un proyecto cosido sin hilos para cobrar la subvención, sino que un imparable afán de perfección le lleva a desear lo inalcanzable: un microscopio tan potente que sea capaz de captar, por expresarnos en términos filosóficos, lo que está más allá de los sentidos corporales, es decir, la visión de las cosas en sí mismas.

Lo primero es conocer si el nouménico artefacto es posible, por lo que contacta, a través de una reconocida médium, con el espíritu del más grande microscopista que en el mundo ha sido, el profesor Leeuwenhoek, quien le comunica en una sesión memorable que no sólo es factible construir tal maravilla, sino que el afortunado mortal al que le está reservado el privilegio no es otro que él mismo.

El problema estriba en que para fabricar ese incomparable cristal (que hubiera soñado pulir el gran Spinoza en su rincón del barrio judío de Ámsterdam) es preciso tallar un diamante de innumerables quilates y someterlo a un (disparatado) proceso de adaptación que durante la comunicación sobrenatural el profesor Leeuwenhoek le detalla.

*Yo: ¿Puede perfeccionarse el microscopio?*

*Espíritu. Sí.*

*Yo: ¿Estoy destinado a conseguir esta gran misión?*

*Espíritu: Lo está.*

*Yo: Deseo saber cómo proceder para conseguir tal fin. ¡Por el amor que siente usted por la ciencia, ayúdeme!*

*Espíritu: Un diamante de ciento cuarenta quilates, sometido a las corrientes electromagnéticas durante un largo período de tiempo, experimentará una redistribución de sus átomos inter-se, y de esa piedra usted formará la lente universal.*

*Yo: ¿Se producirán grandes descubrimientos con el uso de semejante lente?*

*Espíritu: Tan grandes que todos los conseguidos antes carecerían de importancia.*

Por fin, se hace con la preciosa gema tras asesinar para conseguirla a un marchante judío (etapa del método científico poco recomendable), y, mediante un esfuerzo prometeico, semejante a la forja del anillo mágico por el nibelungo Alberich, concluye la máquina del bien y del mal que le permitirá vislumbrar el aleph en todo su esplendor. La primera mirada a través del ojo de Dios es sencillamente asombrosa.

*En todos los rincones contemple hermosas formas inorgánicas de textura desconocida y coloreadas de las tonalidades más atractivas. Estas formas presentaban la apariencia de lo que podría llamarse, ante la falta de una definición más específica, nubes foliadas de la más elevada rareza; es decir, ondulaban y se rompían en formaciones vegetales, y estaban teñidas con esplendores que si se comparaban con el dorado de nuestros bosques otoñales era como la escoria al oro. A lo lejos, en la distancia ilimitada, se extendían largas avenidas de esos bosques gaseosos, levemente transparentes, pintadas con tonalidades prismáticas de inimaginable brillo. Las ramas colgantes oscilaban a lo largo de los claros fluidos hasta que todo el paisaje pareció romperse en rangos medio transparentes de estandartes de seda multicolor. De las coronas de este follaje mágico caían en burbujas lo que parecían ser frutas o flores, tocadas de mil colores, lustrosas y de increíble variedad. No se veían ni colinas ni lagos, ni ríos ni formas animadas o inanimadas, salvo la de esos bosques vastos que flotaban con serenidad en la luminosa quietud, con hojas y frutos y flores que centelleaban con fuegos desconocidos, imposibles de ser creados por la simple imaginación.*

A lo lejos, sumido en el éxtasis de la sobrenatural visión, se acerca deslizándose entre gráciles armonías una figura humana. Se trata de una esbelta y gentil joven, una ondina danzante de tal hermosura que nuestro anhelante observador está al borde de perder la poca razón que le queda. La admiración inefable se convierte al punto en amor eterno y, a partir de ese momento solo existe para el joven el arrobo y el dolor intolerable que le produce contemplar lo increíblemente cerca y lo infinitamente lejos que se encuentra la fuente de aguas cristalinas que apagaría su sed.

La obsesión crece por minutos y, el lamentable final de la fábula es fácil de adelantar. De pronto, la bella ondina languidece, enferma por momentos, se desvanece lentamente y muere de las muertes! por fin se extingue en el vacío de un paisaje tenebroso. La gota de agua con trementina, puesta bajo la lente del ojo que todo lo ve, se ha evaporado sin remedio (¡al fin ha triunfado lo positivo sobre los sueños!), y con ella el único destino que hacía la vida digna de ser vivida... El desdichado joven pierde el sentido, enloquece ante su

obra, destroza el microscopio diamantino y pasa el resto de sus días viviendo de la caridad, mientras narra una y otra vez, con voraz obsesión, su historia ante gentes crueles que se ríen sin compasión de su dudosa aventura...

También la naturaleza es objeto de un tratamiento peculiar en la estética romántica, radicalmente distante de la concepción mecanicista de la ciencia ilustrada.

Comenzaremos por el renombrado cuadro del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) *El viajero contemplando un mar de nubes*. La pintura contiene dos elementos contrapuestos de cuya armonía surge su belleza plástica y su verdad conceptual: son la realidad objetiva, universal, de la naturaleza, por un lado, y las ideas y sentimientos del personaje que la contempla, por otro; con este último, por contigüidad espacial y continuidad psicológica, se identifica el espectador de cuadro.



La obra muestra un grandioso paisaje de montaña al atardecer, un lugar de amplios horizontes y cielos luminosos visto desde el saliente de unas masas rocosas. Por debajo se contemplan las nubes y los bancos de niebla que envuelven el abrupto entorno. Un caminante, de espaldas, ataviado con un traje alemán tradicional y bastón, ha hecho un alto en el camino y observa reflexivo la inmensidad natural que se muestra a sus sentidos.

Friedrich fue, además de pintor, filósofo. Se ha identificado la

dualidad naturaleza-hombre de sus composiciones paisajísticas con la contraposición simbólica, arquetípica, entre los dos componentes antropológicos, platónicos o cristianos, de la existencia humana: cuerpo y alma, lo terreno y lo espiritual, el reino de la naturaleza y el reino de la libertad. Esta contraposición, buscada expresamente en la obra, también puede ser interpretada con total corrección en términos de la filosofía romántica postkantiana: el yo y el no-yo del sistema idealista de Fichte o la naturaleza y el espíritu en la filosofía de Schelling y Hegel.

El cuadro está penetrado por la categoría estética de lo sublime, desarrollado, entre otros, por la filosofía del arte de importantes pensadores (Burke, Kant, Schopenhauer) y escritores (Victor Hugo o Lord Byron); un sentimiento extremo, distinto a la belleza, en el que los afectos y las facultades del hombre se tensan hasta el límite de sus posibilidades y finalmente, o bien se anonadan en un éxtasis intenso pero improductivo, o bien se alimentan del fuego sagrado de las verdades eternas.

¿Quién es el caminante y en qué está pensando? Algunas expertas interpretaciones lo identifican con un combatiente caído durante las guerras napoleónicas. El sentido del cuadro, en esta visión preñada de nacionalismo, cambia radicalmente y se convierte en un homenaje al honor militar y al amor a la patria.

Otra interpretación, posiblemente más certera, en todo caso más sugerente, lo identifica con el propio autor y, por extensión, con el anónimo espectador, símbolo de los atributos del hombre. En esta versión hay que imaginarse, a partir del aura de misticismo que rodea la obra, que el caminante (la vida no es sino un viaje) reflexiona sobre la idea panteísta de un Dios infinito que está en todos los seres, consecuencia última de su amor por existir, y del cual la naturaleza y el hombre son dos de sus innumerables máscaras.

El escritor inglés Algernon Henry Blackwood (1869-1951) es uno de los grandes creadores del género de terror postromántico. Sus relatos se apartan de las clásicas historias de fantasmas y se inspiran en la fascinación que nos produce una naturaleza prehumana, poblada de espíritus ancestrales y misterios insondables.

Para entender su concepto de naturaleza hay que remontarse a los albores de la conciencia mítica e incluso antes, a un cosmos primordial en el que las fuerzas elementales vagan a sus anchas sin que todavía otros seres y otros dioses irrumpen perturbadores en sus vastos dominios; cuando por fin esto ocurre, estas fuerzas, extrañas a cualquier determinación antropomórfica, son sutilmente hostiles a una raza humana a la que consideran usurpadora de ciertos espacios prohibidos. Por suerte para el destino del género humano, los espíritus elementales subsisten en mundos paralelos, aunque en ocasiones –y este es el núcleo argumental del cuento– surgen, sin razón aparente, ventanas que los ponen en contacto con el nuestro... En mi opinión, el mejor cuento de Blackwood es *El Wendigo*, una obra maestra del género en la que se juega con el tema recurrente de una

realidad aparte; sin embargo, aquí no ocuparemos de otra de sus memorables creaciones, *Los sauces*<sup>11</sup>.

Dos jóvenes amigos, expertos aventureros, uno inglés y otro danés, se disponen durante el mes de Julio a recorrer el Danubio en canoa desde sus fuentes en la Selva Negra hasta la desembocadura en el Mar Negro. La historia comienza, más o menos, a mitad del camino, con una evocadora descripción del paisaje que nos introduce de lleno en el misterio.

*Después de atravesar Viena y mucho antes de llegar a Budapest, el Danubio penetra en una región singularmente desierta y desolada, donde sus aguas se esparcen y ensanchan, faltas de un único cauce principal, transformándose la planicie en un pantano de millas y millas de extensión, cubierto por un vasto mar de sauces enanos. En los mapas de gran tamaño aparece esta área desierta pintada de color azul suave que se va difuminando a medida que se aleja de las orillas del río; y en ella se puede leer, en letras grandes muy separadas, la palabra Sümpfe, que significa marismas.*

*En las grandes crecidas del río, toda esta enorme extensión de arena, pedruscos e islotes cubiertos de sauces, es casi arrasada por las aguas, pero normalmente los arbustos se mecen y susurran bajo el viento y ondean al sol sus hojas plateadas en la llanura siempre inquieta y de fascinante belleza. Estos sauces nunca alcanzan la dignidad de árboles; sus troncos no son rígidos; quedan en humildes arbustos de copa redondeada y suave contorno, que se cimbrean sobre sus tallos gráciles en respuesta a la más leve insinuación del viento; flexibles como espigas y siempre agitados, dan la impresión de que toda la llanura se mueve y está viva.*

Los dos jóvenes se adentran a toda velocidad en una de los parajes más desolados del cauce medio del río. A pesar de las advertencias inquietantes de las autoridades húngaras deciden mantener su proyecto.

En esta región, las marismas del Danubio son un territorio agreste, un espacio sobrenatural en el que se superponen en tensión inestable dos mundos paralelos que corresponden a dos formas de evolución extrañas y normalmente incomunicadas: la de la raza de los hombres y la de ciertas fuerzas naturales cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos. Estas entidades primordiales existen mucho

---

<sup>11</sup> **Algernon Blackwood, Los sauces, en Antología de cuentos de terror, 3. De Arthur Machen a H.P. Lovecraft. Madrid, 1982. Selección y traducción de Rafael Llopis.**



antes que nuestra especie y, hostiles a su presencia, han optado por confinarse en ciertas regiones todavía no holladas por pie humano. La primera señal de alarma que perciben, una vez que han traspasado los límites prohibidos, es la sensación aplastante del poder inmenso de la naturaleza; de la insignificancia del hombre en esta inmensa llanura de aguas desbordadas que inundan un desierto poblado de sauces enanos movidos por el viento.

Los nuevos avisos que reciben confirman la evidencia de estar alejados definitivamente del mundo de los hombres, la amenaza de esta masa inabarcable de agua y árboles, la advertencia interior, que congela el alma, de haber penetrado en un lugar donde no son bien recibidos.

Con las sombras de la noche comienzan a mostrarse los signos visibles del error que han cometido: una masa negra, parecida a una nutria gigante gira sobre sí misma en medio del río mirándoles con ojos de fuego. Una barca fantasma recorre la otra orilla con una silueta indefinida a bordo que les hace señas.

Tras acampar en una isla arenosa poblada de sauces en medio del río, los acontecimientos internos y externos se precipitan. Se les impone la revelación de que las fuerzas elementales que les acechan, utilizan los sauces para escapar de su dimensión y hacerse presentes. Pero lo más aterrador es la total seguridad de que las fuerzas primordiales, aunque todavía no han dado con ellos, los buscan; que el ataque fatal se producirá a través de la mente y que si lo consiguen serán arrastradas a un destino peor que la misma muerte... A partir de este momento comienza un combate renovado, pero siempre desigual, entre los dioses y el hombre.

Ya hemos dicho más de lo debido. Sería imperdonable privar al lector del placer de esta historia insuperable con la exposición de tan extraños sucesos y su sorprendente final. No obstante, no me resisto a incluir otro texto ambivalente en el que los seres ominosos, que utilizan los sauces para manifestarse, se deslizan en el espejo, entre mágico y alucinado, de la mente de uno de los protagonistas.

*Lejos de sentir miedo estaba poseído de una sensación de asombro y maravilla como nunca he conocido. Era como si estuviese contemplando la personificación de las fuerzas elementales de esta región primitiva y encantada. Nuestra intrusión había despertado y activado los poderes del lugar. Éramos nosotros la causa de la perturbación; mi cerebro se llenó hasta rebosar con las historias y leyendas de espíritus y deidades que habitan ciertos lugares de la historia. Pero, antes de poder llegar a ninguna posible explicación, algo me impulsó a salir completamente al exterior [de*

*la tienda de acampar] y me arrastré por la arena, poniéndome por fin en pie. El suelo estaba aun caliente bajo mis pies desnudos; el viento me abofeteaba el cabello y la cara; y los sonidos del río llegaron a mí como un súbito bramido. Yo sabía que estas cosas eran reales y mis sentidos funcionaban normalmente. Y, sin embargo, las figuras seguían elevándose al cielo desde la tierra, silenciosa, majestuosamente, en una gran espiral llena de gracia y fuerza que me sumergió por fin en un profundo y auténtico sentimiento de adoración. Sentí que tenía que caer al suelo y adorar, adorar por completo.*

Acaso lo más opuesto a la explicación físico-matemática de la naturaleza, propia de ciencia positiva, es su representación o figuración musical. En la filosofía de Schopenhauer uno de los grandes filósofos románticos junto con Hegel y Nietzsche, la primera descripción de la naturaleza corresponde al denominado "mundo como representación" (en sentido típicamente kantiano), mientras que la segunda es la expresión más pura del "mundo como voluntad". La música, afirma Schopenhauer, es el lenguaje mismo de la voluntad, la objetivación de la voluntad<sup>12</sup>.

*Al esforzarme yo en todo este estudio de la música para hacer patente que lo que expresa en un alto grado de generalidad es la esencia del mundo, el "en sí" del mundo que pensamos como voluntad, por ser esta su voluntad más clara, y lo expresa por medios propios que son los sonidos y con la mayor precisión y verdad.*

Ahora bien, la sustitución de los conceptos por notas -en general la supresión del lenguaje- supone de entrada la enorme dificultad de una representación melódica del mundo. Sin embargo, es indudable que la música no renuncia jamás a su intención comprensiva y emocional, ni siquiera en concepciones supuestamente vacías de contenido como el impresionismo, una reacción antirromántica surgida a finales del siglo XIX.

*Sin embargo, la semejanza entre la música y el mundo, el aspecto bajo el cual la música puede ser una imitación o reproducción del mundo, es algo profundamente oculto... en todos los tiempos se ha cultivado la música sin adquirir conciencia clara de esta relación; contentándose con comprenderla*

---

<sup>12</sup> **Arthur Schopenhauer, El mundo como voluntad y representación. México, 1983, Editorial Porrúa, Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. LII, pág. 208**

*inmediatamente y renunciando a comprender en abstracto la raíz de esta comprensión inmediata.*

*Cuando yo abandonaba mi alma a la impresión del arte de los sonidos y volvía luego a la reflexión, recordando el curso de las ideas desarrolladas en esta obra, encontraba pronto un rayo de luz sobre su esencia secreta y sobre la índole de sus relaciones imitativas con el mundo, supuestas por analogía, rayo de luz suficiente para mí y para mi investigación y aun, para aquellos que hasta aquí me hayan seguido con atención y compartan conmigo cierta concepción del mundo. Pero comunicar yo mismo esta explicación es cosa que considero absolutamente imposible. En efecto, esta explicación supone una relación de la música como representación, que es con algo que nunca puede ser representación y considera a la música como imitación de un modelo que no puede ser representado inmediatamente.*

Precisamente por esta dificultad de traducir dos códigos heterogéneos, algunas creaciones musicales del romanticismo con una decidida intención figurativa, como la Sexta Sinfonía de Beethoven<sup>13</sup> (1770-1827) o la Sinfonía Fantástica<sup>14</sup> de Hector Berlioz (1803-1869), añadieron a cada uno de los movimientos sinfónicos unas aclaraciones suplementarias.

Así, el primer movimiento de la Pastoral, *Allegro ma non troppo*, se titula "Despertar de alegres sentimientos con la llegada al campo" y el cuarto de la Fantástica, *Allegretto ma non troppo*, es el "La marcha al suplicio".

Podemos afirmar, en términos generales, que la música figurativa suele recurrir a diversos efectos estéticos para lograr sus complejos objetivos:

La imitación onomatopéyica de la naturaleza, como sucede en el tercer movimiento (*Allegro*) de la Pastoral cuando las secciones de la orquesta reproducen fielmente una tormenta, o bien en el segundo movimiento (*Andante*) al imitar los instrumentos de madera el canto armonioso de los pájaros.

La evocación mediante motivos musicales de sentimientos aislados, emociones intensas o estados de ánimo sutiles, que el compositor romántico, con frecuencia, asocia a ciertos entornos naturales como la abrumadora soledad de un paisaje, el espanto ante la furia de los elementos o el misterio sobrecogedor de un bosque impenetrable. Así

---

<sup>13</sup> **Ludwig Van Beethoven, Die Symphonien, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado. 2000 Deutsche Grammophon, Hamburg**

<sup>14</sup> **Hector Berlioz, Symphonie fantastique, Wiener Philharmoniker, Sir Colin Davis. 1990, Philips, Vienna**

deben ser escuchados los densos pasajes orquestales que sirven de introducción al argumento en las óperas de Wagner.

La expresión de motivos generales, ideas platónicas, temas universales propios de la condición humana (el amor, la amistad, la patria, el espíritu del pueblo, la dicha o la melancolía) a través de una frase, fragmento, momento musical o pieza completa. Muchas de las delicadas composiciones de Chopin (polonesas, mazurcas o nocturnos) o las inmortales sonatas de Beethoven deben ser entendidas dentro de esta tradición alusiva del Romanticismo.

Por fin, la narración de acontecimientos biográficos o históricos, personajes inmortales, ideas o visiones del mundo, mediante una traducción sin clave al lenguaje de la música. En este caso, estamos ante un género musical que puede considerarse subjetivo o privado (en ambos casos como expresión emergente de un estilo único), siempre en función del grado de empatía entre la obra y quien la escucha. Esto es lo que pretenden los poemas sinfónicos del compositor posromántico Richard Strauss (1864-1949), entre otros, *Don Juan* (1889), *Las travesuras de Till Eulenspiegel* (1895), *Así hablo Zarathustra* (1896), *Don Quijote* (1897) o la autobiográfica *Una vida de héroe* (1898).