

NATURALEZA TRÁGICA: PAISAJES DE PÉRDIDA Y AUSENCIA, DE LO SUBLIME Y LO SINIESTRO EN LA LITERATURA Y EL ARTE GÓTICO-ROMÁNTICOS

TRAGIC NATURE: LANDSCAPES OF LOSS AND ABSENCE, OF THE SUBLIME AND THE UNCANNY IN GOTHIC AND ROMANTIC LITERATURE AND ART

Sara Molpeceres Arnáiz
Universidad de Valladolid

Resumen: *Frente a una visión general de la naturaleza romántica como bucólica e ideal, lo cierto es que la relación entre el romántico y la naturaleza tiene siempre un trasfondo trágico. Esto es debido a que, aunque la fusión entre el ser humano y lo natural es uno de los ejes que construyen la cosmovisión romántica, dicha fusión es un imposible. En el presente trabajo se explora esa relación trágica a través de diversos paisajes romántico-góticos que se relacionan con el ideal perdido o inalcanzable, la ausencia, o con categorías estéticas como lo sublime o lo siniestro.*

Palabras Clave: *Romanticismo, naturaleza, ausencia, siniestro, sublime.*

Abstract: *Romantic nature is usually interpreted as a bucolic and ideal kind of nature, nevertheless, the relationship between Romantics and nature is, in fact, a tragic one. Though the fusion between man and nature is one of the most important Romantic ideals, that fusion is impossible, and therefore, tragic. This work deals with that tragic relationship and explores its forms in some Gothic and Romantic Landscapes in which we can find elements of loss and absence or aesthetic categories such as the sublime and the uncanny.*

Keywords: *Romanticism, nature, absence, uncanny, sublime.*

1. CUESTIONES PRELIMINARES

Es posible que el Romanticismo sea uno de los periodos estético-literarios que más preconcepciones y tópicos arrastra (el amor romántico, la emotividad, el irracionalismo) y que uno de los prejuicios sobre lo romántico de mayor tradición sea el de la relación entre el romántico y la naturaleza. Así, cuando se mencionan las palabras “paisaje romántico”, a menudo surge la imagen bucólica y pastoril de una naturaleza serena habitada por el alegre y apasionado poeta que lanza sus versos al aire.

El presente trabajo pretende en cierto modo desarticlar esa preconcepción y situar las relaciones entre el sujeto romántico y lo natural en su contexto, para mostrar cómo, en realidad, esta relación viene marcada por una ausencia, por una imposibilidad, por un desengaño. El contexto de dicha relación incompleta es, lo adelantamos ya, la construcción de la cosmovisión romántica alrededor del concepto del Ideal, el Absoluto, lo Infinito, la Totalidad, algo que el romántico buscará tocar de manera perpetua, aunque intuya que esa tarea titánica es un imposible. Todos los elementos que consideramos netamente románticos (lo amoroso, la religión, la libertad, la individualidad, el yo) no son sino vías que el romántico explora para conseguir alcanzar ese Infinito.

La naturaleza será no solo una de esas vías, sino casi el Absoluto mismo, de ahí que la fusión con ella sea una de las grandes aspiraciones del romántico. No obstante, la imposibilidad de dicha unión, como veremos, da pie a una distancia insalvable entre el hombre y lo natural, una distancia que se manifiesta en una variedad de paisajes que tienen en común la nostalgia, la ausencia o, directamente, el terror y el miedo.

Para dar cuenta de esta problemática, en el presente trabajo se incluyen primero dos breves apartados de contextualización teórica en los que, partiendo de diversos conceptos estéticos y teórico-literarios, se exponen las implicaciones de la cosmovisión romántica y cómo esta se concreta en la compleja relación entre la naturaleza y el Absoluto romántico. A estos apartados teóricos les sigue un recorrido por un catálogo de paisajes diversos que muestran esa dimensión trágica de la relación del romántico y lo natural (los que hemos denominado paisajes del ideal perdido, de la ausencia y paisajes sublimes y siniestros). El corpus utilizado para el análisis lo constituyen una serie de obras pictóricas de Caspar David Friedrich y diversos textos literarios románticos y góticos, cuyo análisis no se presentará ordenado cronológicamente, sino siguiendo la lógica de la argumentación planteada¹.

¹ Así, por ejemplo, lo sublime en la literatura gótica se tratará en el último punto, a pesar de que cronológicamente la literatura gótica nace con lo que comúnmente se llama “prerromanticismo”.

2. UNA REVOLUCIÓN ESTÉTICA Y TEÓRICO-LITERARIA CONTRA LA RAZÓN ILUSTRADA: EL GENIO ROMÁNTICO

Puede pensarse que nuestro objeto de estudio –la relación trágica del romántico con la naturaleza, manifestada a través de sus paisajes literarios y pictóricos– es un asunto menor. No obstante, el vínculo entre el hombre y lo natural es uno de los centros articuladores de la cosmovisión romántica, construida en torno a la idea de la persecución (infructuosa) del Infinito, de la Totalidad perdida. Pero la cosmovisión romántica no es simplemente la forma de ver el mundo de los artistas y pensadores de un determinado movimiento estético y artístico o de una época cultural. Nada más lejos de la realidad.

Hemos de contextualizar la problemática romántica en el cambio epocal que supone el paso de la Ilustración al Romanticismo y, en la historia de las ideas estéticas, del Clasicismo a lo romántico. No obstante, esta oposición va más allá de los dos movimientos implicados, ya que, como apuntan Tatarkiewicz² o De Torre³, “clásico” y “romántico” son las dos grandes polaridades a partir de las cuales se interpreta la evolución de las ideas estético-literarias de Occidente. Consideramos “clásicos” a aquellas épocas y movimientos en los que prima la imitación de los grandes modelos grecolatinos, como Renacimiento o Ilustración, y el arte sigue las normas clásicas y sus valores de armonía, dominio, equilibrio o serenidad⁴. Por otra parte, consideramos románticas las épocas en las que se privilegia lo creativo, la innovación, la originalidad, la irregularidad, lo fugitivo⁵, siendo épocas románticas, además del Romanticismo mismo, la Edad Media, el Barroco, el Fin de Siglo o parte de las Vanguardias.

Al igual que las ideas estético-literarias de Prerromanticismo y Romanticismo trascienden su propio marco temporal, su reivindicación frente al racionalismo ilustrado de aquellos elementos de la experiencia humana coartados por lo racional exacerbado (la función de la imaginación, la necesidad de la fantasía, la dimensión emocional e irracional del ser humano, lo nocturno y terrorífico en arte y literatura) sigue vigente.

Será precisamente de la necesidad de completar esa razón ilustrada de donde surja un elemento determinante en nuestro estudio de las relaciones entre el sujeto romántico y la naturaleza, y ese elemento es el del genio romántico. La concepción del artista como genio creador y original es uno de los conceptos románticos que sigue siendo dominante en los siglos XX y XXI, pero también es otro de esos conceptos románticos mal entendidos. Ha de contextualizarse la idea del “genio romántico” dentro de la oposición entre

² Cf. Władysław TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 212.

³ Cf. Guillermo DE TORRE, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1960.

⁴ Cf. Władysław TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 214.

⁵ Cf. Guillermo DE TORRE, *op. cit.*

dos maneras de entender la relación entre el sujeto y la realidad. En este sentido, apunta Tatarkiewicz⁶ que, desde la Antigüedad, la mayor parte de las teorías del arte remiten a la idea de una mente objetiva que registra lo que existe y lo plasma tal cual. Esta concepción está vigente hasta el siglo XVIII. No obstante, frente a la razón objetiva, para el romántico será la imaginación subjetiva la actividad vital del ser humano, particularmente del poeta, que ahora será sujeto creador: con su imaginación, el poeta ve elementos en la naturaleza que le rodea que pasan desapercibidos a ojos profanos⁷, crea nuevos e inusitados mundos que surgen de su interior, de sus emociones, sentimientos o pensamientos⁸; así, el poeta, por su imaginación, ejerce una actividad casi divina, igualándose a la divinidad creadora⁹.

Probablemente una de las mejores explicaciones de esa radical diferencia entre la mente racionalista objetiva, que busca la mimesis verosímil en el arte, y la facultad subjetiva de la imaginación, capaz de desentrañar los misterios del universo, la encontramos en la recreación de lo natural en el arte romántico. Si, como veremos en el próximo apartado del presente trabajo, el romántico busca en la naturaleza el absoluto, la comprensión totalizadora del universo¹⁰, la mera copia mimética de la naturaleza realizada por el artista no es otra cosa que una “correctísima transcripción de un original escrito en un idioma extranjero que no comprende...”¹¹. Por el contrario, lo que el genio romántico busca y ve en la naturaleza es un misterio simbólico ajeno a la mimesis de la Naturaleza, algo que parte de él como sujeto y que la propia obra contiene.

De esta manera, el romántico sustituirá el orden y el equilibrio de la naturaleza bella por una naturaleza que refleja la subjetividad del artista¹², por lo que completará lo bello con las bellezas turbias de su imaginación¹³: lo tortuoso, lo feo, lo horrendo, lo exaltado, lo terrorífico, lo fantasmal; elementos que también conforman la realidad y que se materializarán en categorías estéticas nuevas, como lo sublime o lo siniestro, como veremos en el recorrido por los paisajes románticos que presentamos en este trabajo.

⁶ Cf. Władysław TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 304.

⁷ Cf. David PUJANTE, “Matizaciones a los orígenes y el concepto de imaginación romántica”, en *Revista de Literatura* 103 (1990), p. 180.

⁸ Cf. *Ibid.*, p. 187.

⁹ Cf. C. M. BOWRA, *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 14-15.

¹⁰ Cf. David PUJANTE, “Matizaciones a los orígenes y el concepto de imaginación romántica”, p. 181.

¹¹ E.T.A. HOFFMANN, “La iglesia de los jesuitas de G.”, en E.T.A. HOFFMANN, *El hombre de la arena y otras historias siniestras*, Madrid, Valdemar, 2007, p. 144.

¹² Cf. David PUJANTE, “El paisaje romántico como símbolo de la naturaleza original: naturaleza, mito y poesía”, en *Del territorio al paisaje. Construcción, identidad y representación*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2019, pp. 19-36.

¹³ Cf. Mario PRAZ, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Acentilado, 1999, p. 69.

3. LAS VÍAS DE LO ABSOLUTO: LO TRÁGICO ROMÁNTICO

Como se ha indicado ya, para el romántico, los planteamientos ilustrados de un hombre que se relaciona con el mundo que le rodea de manera únicamente objetiva, un ser humano en el que lo no racional se ve cercenado, han tenido como consecuencia desequilibrio e insatisfacción.

Ningún autor del Romanticismo ha expresado dicha situación con tanta exactitud como Friedrich Schiller¹⁴, quien en 1795 publica dos obras de trascendental calado para el entendimiento del espíritu romántico: *Sobre la educación estética del hombre* y *Sobre la poesía ingenua y la sentimental*. En la primera, Schiller se centrará en el hombre de su época, al que encuentra en una etapa de degeneración¹⁵ en la que se oponen una serie de elementos que deberían ser conciliables y que no lo son: cultura y naturaleza, razón y sentimiento. Este abismo está llevando al ser humano a la autodestrucción y, como medio de paliar tal estado problemático, Schiller propone la educación estética, que permitiría al hombre armonizar todos esos opuestos, dando lugar al “alma bella”¹⁶, un estado perfecto y armónico del ser humano cuyo modelo es el hombre de la Grecia antigua.

En esta misma idea incide también *Sobre la poesía ingenua y la sentimental*, obra en la que Schiller establece una distinción que será clave para la mayor parte de los autores románticos¹⁷: la oposición entre poesía ingenua y sentimental. Mientras que la poesía ingenua es la que corresponde a la Grecia antigua y es el reflejo de un ser humano en estado equilibrado y perfecto, en armonía con lo natural –porque en esta etapa, apunta Schiller, el griego no ha sustituido la naturaleza por la cultura¹⁸, cosa que sí ha hecho el hombre romántico–; la poesía sentimental es la que corresponde al hombre actual, ajeno a la naturaleza, con la que mantiene una relación anormal¹⁹.

Como puede observarse, la relación del ser humano con lo natural es el punto clave que permite a Schiller diferenciar su presente decadente de la

¹⁴ Hablamos aquí de Schiller como autor romántico, pero Schiller, al igual que Goethe, tiene un periodo prerromántico, el correspondiente al *Sturm und Drang*, pero luego vuelve al clasicismo, siendo considerado un autor del Clasicismo de Weimar, como el mismo Goethe.

¹⁵ Cf. Friedrich SCHILLER, *Sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 102 y ss.

¹⁶ Cf. Nicola ABBAGNANO, *Storia della filosofia*, vol. III (*Filosofía del Romanticismo. La filosofía tra il secolo XIX e il XX*), Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1982³, pp. xix-xx.

¹⁷ Hay que tener en cuenta, no obstante, que la formulación schilleriana varía dependiendo de la época en la que se encuentre el autor, intercambiándose a veces los conceptos de ingenuo y de sentimental. A esto ha de sumarse que Friedrich Schlegel retomará en su obra *Sobre el estudio de la poesía griega* (1795-1796) la distinción schilleriana, pero su distinción será entre “lo clásico” y “lo romántico”, y en determinados momentos de su producción, Schlegel dará prioridad a la poesía clásica y, en otros, a la romántica.

¹⁸ Cf. Friedrich SCHILLER, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, en F. SCHILLER, *Sobre la gracia y la dignidad/Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Barcelona, Icaria, 1985, p. 85.

¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 84.

perdida Edad de Oro. Así, continúa nuestro autor²⁰, mientras que el hombre griego es hijo de la naturaleza, el romántico siente su nostalgia; si el griego vive en lo natural, personifica la naturaleza y acata su dominio, el romántico siente por la naturaleza ternura y sensibilidad, dulce melancolía (sentimientos de superioridad humana sobre lo natural, o de recuerdo de su ausencia); si el griego se relaciona con la naturaleza mediante la imaginación, el hombre moderno se ve dominado por una “razón sutilizadora” a la que acompaña una sensación de pérdida, de estar incompleto: “la necesidad –fatal, pero sosegada– de lo irracional”²¹.

Encontramos aquí dos elementos que enlazan con cuestiones ya tratadas en este trabajo, como son el predominio de la imaginación (facultad del hombre ingenuo, que el moderno ha sustituido por la razón) y la idea de equilibrar racionalidad con irracionalidad. Ambos se relacionan con la idea del genio creador romántico, pues será este sujeto el responsable de elevar, mediante su arte, a los hombres de su época a un estadio más pleno en el que la humanidad adquiera su expresión más completa²².

Estamos hablando, por supuesto, de la tendencia romántica hacia el Ideal; destino elevado del poeta sentimental que “tiene por misión un infinito”²³, puesto que él es el único capacitado para poder “intuir la unidad primigenia del dios y el hombre”²⁴. No obstante, hay que tener en cuenta que esta alta misión del poeta sentimental y romántico es, en el fondo, irrealizable.

Precisamente, Argullol²⁵ señala al hablar del “espíritu trágico” del Romanticismo que el vínculo entre hombre y naturaleza que el romántico imagina en Grecia es imposible de recrear. Así, las ansias del romántico por el Infinito se ven inevitablemente frustradas, lo que le lleva a dos vías: una, la lucha incesante por tocar el ideal, sin alcanzarlo jamás, y otra, asumida la imposibilidad, la insatisfacción perpetua y la búsqueda de evasión.

Cabe preguntarse en qué lugar queda esa naturaleza soñada que sabemos ahora que es inaccesible. Según Argullol, dicha naturaleza será siempre una entidad fundamentalmente mítica y esencial que todo lo integra y representa, pero estará siempre relacionada más con la subjetividad del poeta que con en el mundo externo²⁶. Así, la naturaleza plasmada artísticamente por el

²⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 81-84.

²¹ *Ibid.*, p. 84.

²² Cf. *Id.*

²³ *Ibid.*, p. 128.

²⁴ Rafael ARGULLOL, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1999, p. 183.

²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 227.

²⁶ Cf. *Id.*

romántico reflejará esa nostalgia dramática²⁷ de quien anhela y no alcanza, que se materializará en paisajes narrados o pintados que evocan pasados y tiempos ya perdidos, o mundos recreados de la infancia o el amor. Por otra parte, la distancia insalvable entre él y la naturaleza llevará al romántico a plasmar una naturaleza sublime que lo aterroriza y apasiona, pero que solo podrá disfrutar en la distancia o se perdería para siempre en ella anulando su yo. En ambos casos, el adjetivo que define dicha relación es “trágica”. Como vuelve a resumir magistralmente Argullol:

el paisaje romántico no tiene nada que ver con las degradaciones bucólicas o pastoriles al que con frecuencia se ha asimilado, sino que es sustancialmente trágico. El artista romántico no se siente arropado por la Naturaleza, sino seducido y anonadado; el artista romántico celebra la Naturaleza, mas esta celebración no es sólo un canto a la Belleza primigenia, sino también un sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres²⁸.

Teniendo esto en cuenta, en los siguientes apartados del presente trabajo, como ya se ha anunciado, vamos a centrarnos en las variantes que presenta esta relación y que incluyen tanto la necesidad de la recreación de paisajes del ideal perdido, como el terror de lo sublime y lo sublime gótico, pasando por la necesidad de poner de manifiesto la ausencia de la totalidad a través de paisajes humanos como la ruina y el cementerio.

4. PAISAJES DEL IDEAL PERDIDO

Siguiendo con el punto anterior y ofreciendo una primera parada en el recorrido de las distintas materializaciones de la naturaleza y el paisaje en el arte y la literatura románticos, vamos a centrarnos en este punto en la idea del paisaje idealizado que es inalcanzable. Sin duda, si hay un autor que es modelo y referente en el Romanticismo al hablar de la evocación nostálgica de las relaciones entre el hombre y la naturaleza ese es el alemán Friedrich Hölderlin, el loco de Tübingen. Efectivamente, como indica David Pujante, la gran aspiración de Hölderlin fue “volver al origen primero del hombre, una originaria Naturaleza de carácter divino y que tiene su *topos* en la Grecia antigua”²⁹.

La evocación de la naturaleza tiene enorme relevancia en la producción de Hölderlin y en la mayor parte de los casos lo que nos encontramos es esa evocación de una naturaleza en comunión con el sujeto, de una naturaleza

²⁷ Cf. Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 12.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ David PUJANTE, “Hölderlin, genio herido por el rayo de la locura”, en *Tonos Digital* 27 (2014), p. 19. Disponible en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1153>. Último acceso: 6 de junio de 2023.

idealizada a la que la voz poética del presente no tiene acceso, ya que se vincula con la Edad de Oro griega, y Grecia es inalcanzable, no solo porque son siglos los que separaran al griego del romántico, sino porque, como explica Taminiaux, esa Grecia es una idealizada Grecia que nunca existió³⁰. Esta oposición entre una Grecia real y una recreada se hace enormemente patente si consideramos una de las grandes elegías de Hölderlin, *El archipiélago*, poema que se centra en la relación privilegiada entre el archipiélago griego, y sus ciudades y habitantes:

Vives siempre ¡oh Poderoso! Y como antaño
descansas a la sombra de tus montañas. Con tus brazos,
jóvenes todavía, estrechas tu querida tierra,
y de todas tus hijas, las islas, oh Padre,
siempre floreciente, ninguna se ha perdido.
Mira: Creta aparece y Salamina reverdece
a la sombra de los laureles. Cubierta de rayos,
al alba levanta su testa Delos, la inspirada.
Tenos y Quíos abundan en racimos purpúreos,
el licor de Chipre mana de los ebrios flancos
de las colinas y desde las alturas de Caluria
los plateados arroyos se arrojan como antaño
en las aguas antiguas de su Padre.
Y todas viven aún, islas, madres de héroes,
floreciendo año tras año, y cuando a veces,
desencadenándose desde el fondo de los abismos,
el incendio nocturno, la horrenda tormenta
hiere a una de estas Gracias, moribunda, ella vuelve
a tu seno, y tú subsistes ¡oh divino Anciano!,
tú que has visto encima de tus lóbregos abismos,
tantas auroras alternando con tantos ocasos³¹.

Como puede observarse, la naturaleza, en particular el archipiélago griego, se construye aquí como un padre amoroso, eterno y anciano, que protege a las ciudades que lo habitan, sus hijas. Una visión similar nos encontramos en otro fragmento del poema en el que se muestra cómo la naturaleza provee amorosamente al griego de lo que necesita:

Los bosques sirven al obrero; el Pentélico y otras montañas
ponen al alcance de la mano el mármol y los metales;
la obra sale de sus manos, alegre y espléndida como él mismo,
y todo le resulta fácil, como al sol.

³⁰ Cf. Jacques TAMINIAUX, *La nostalgie de la Grèce a l'aube de l'Idéalisme allemand. Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1967.

³¹ Friedrich HÖLDERLIN, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1995, pp. 273 y 275.

Los manantiales saltan y la fuente, captada en puras acequias,
salva la colina y alcanza pronto la límpida pila.
Y a lo largo de las aguas, como héroes de fiesta
reunidos en torno de una sola copa, brillan las hileras de casas;
en lo alto, el aposento de los Pritaneos; los gimnasios
se abren, se levantan templos y, sagrado y audaz pensamiento,
el Olimpeón se empina en el éter en pos de los dioses³².

La naturaleza se pone al servicio del hombre griego cubriendo sus necesidades, por lo que la vida se desarrolla serena y feliz, sin esfuerzo. Bien evidente le será al lector que la vida griega no podía ser tan gozosa, y la prueba la encontramos cuando Hölderlin nos habla de la relación entre el mar y el griego. Se nos dice en el poema que los jóvenes griegos son educados y protegidos por el dios del mar, que el ateniense vuelve con amor a las aguas y que en el horizonte marino ve la aventura y la prosperidad, y que

a menudo, sus esperanzas y las alas del navío
lo llevan más allá de las columnas de Hércules
hasta las nuevas islas, las Afortunadas³³.

Mientras, sigue el poema, un muchacho mira el mismo mar, desde la ciudad, esperando su momento y “presintiendo grandes hazañas”³⁴. Estas hermosas imágenes de hermandad con el mar contrastan con lo que sabemos del mundo griego y sus verdaderas relaciones con el líquido elemento: incluso en los periodos de mayor dominio marítimo, apunta Lesky³⁵, el mar lejano, abisal (el Ponto³⁶), supone un horizonte de desconfianza y extrañeza al que el griego no se lanzaría jamás en busca de aventuras, sino por necesidad. Tampoco el mar domeñable, el Mediterráneo, está exento de peligros: son muchos los autores griegos antiguos que describen el tener que alejarse de tierra firme por mar como un castigo o una maldición³⁷.

³² *Ibid.*, p. 285.

³³ *Ibid.*, p. 277.

³⁴ *Ibid.*, p. 279.

³⁵ Cf. Albin LESKY, *Thalatta. Der Weg der Griechen zum Meer*, Nueva York, Arno Press, 1973, pp. 15-16.

³⁶ El griego posee dos conceptos para mar, *Thálassa* y *Póntos*, siendo el primero el mar navegable y cercano a la costa, y el segundo el mar abisal ajeno a lo humano de la alta mar y el lejano horizonte (cf. José Carlos BERMEJO BARRERA, “Los hijos de la ola. Contribución al estudio de la mitología del mar en la Grecia Antigua”, en J. SANTOS YANGUAS y B. DÍAZ ARIÑO (eds.), *Los griegos y el mar*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2011, p. 18).

³⁷ Cf. Sara MOLPECERES ARNÁIZ, “Mar abisal: del Póntos griego a lo sublime romántico. Una aproximación desde la Literatura Comparada”, en M. LÓPEZ MÚJICA y M. A. MEZQUITA FERNÁNDEZ (eds.), *Visiones ecocríticas del mar en la literatura*, Madrid, Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos de España/Universidad de Alcalá de Henares, 2016, pp. 17-33.

Esto nos indica que la visión de un griego buscando aventuras en alta mar es una proyección de la fantasía romántica, la recreación idealizada de un lugar al que el griego solo se aventura por obligación (mientras que el romántico se lanza al riesgo sin dudarle, en su proceso de búsqueda de identidad³⁸). Esta proyección romántica que es evidente en el tratamiento del mar en realidad articula todo el poema, ya que este es claro ejemplo de la idealización de la relación entre la naturaleza y el hombre griego, y de que la voz poética nos habla desde la nostalgia y el deseo imposible de que vuelva el “Espíritu de la Naturaleza”³⁹ primigenio.

5. PAISAJES AUSENTES: LA RUINA Y EL CEMENTERIO

Si en el apartado anterior veíamos la recreación por medio de la imaginación creadora del poeta de una naturaleza y un paisaje idealizados que remitían a ese estadio de perfección que era el propio del hombre ingenuo griego, en el presente apartado nos proponemos tratar otro tipo de paisaje que aspira a recrear la idea de totalidad, pero no en su estadio final, sino en su proceso.

Nos referimos a una serie de escenas naturales, y en este caso vamos a centrarnos particularmente en arte pictórico, que introducen restos de ruinas en un entorno natural. Junto con los paisajes de naturaleza sublime, que trataremos en el próximo apartado, es posible que las pinturas de ruinas sean uno de los elementos pictóricos más reconocibles del Romanticismo; y lejos de ser una simple curiosidad o una evocación de los restos de ese pasado que el romántico añora o de su degradación, la ruina es probablemente el símbolo más representativo de la lucha por el acceso a lo Absoluto del romántico.

Si ya apuntábamos que la facultad con la que el romántico se enfrenta a la naturaleza es la imaginación –única vía de desentrañar aquello que en la naturaleza aparece semidesvelado⁴⁰–, es esa facultad la que, enfrentada a la imagen de una ruina, no ve sencillamente unos restos, sino un proceso hacia la Totalidad. Efectivamente, la ruina evoca no solo el pasado y lo que fue, sino la promesa de lo que podría ser, la posibilidad última de esa materialización: mientras que la obra terminada está cerrada y nunca resulta a la altura del ideal, la ruina pide al observador que la complete, que la imagine. De ahí que la ruina, como bien muestra *El soñador*, de Caspar David Friedrich (imagen 1), sea un lugar de ensoñación en el que el sujeto puede completar en su imaginación la parte de la Totalidad que la ruina le ofrece.

³⁸ Precisamente, apunta Argullol que “la mente romántica experimenta una real necesidad de encontrar su identidad a través de la acción física y de la contrastación de su voluntad con la «realidad hostil», es decir, del riesgo”. Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 87.

³⁹ David PUJANTE, “Hölderlin, genio herido por el rayo de la locura”, p. 23.

⁴⁰ Cf. Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 113.

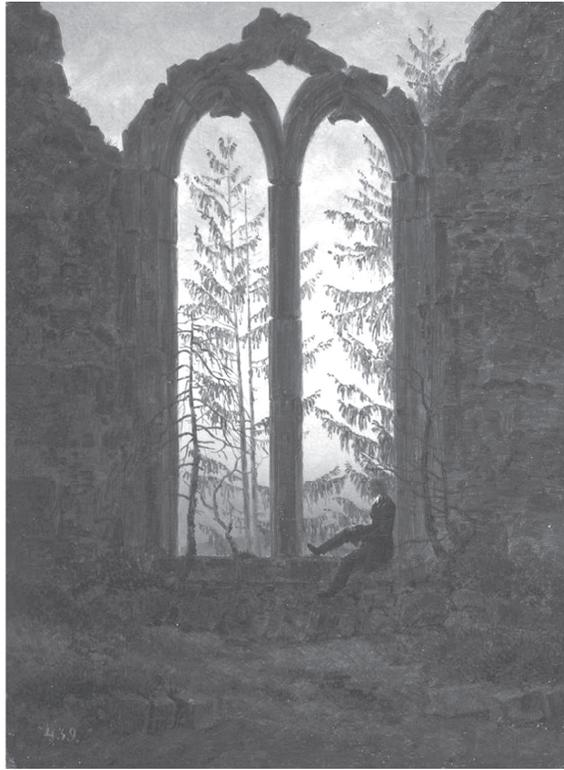


Imagen 1. Caspar David Friedrich. *El soñador. Las ruinas de Oybin* (1935)⁴¹

En este sentido, Roukhomovsky compara las ruinas con un género de gran calado entre los románticos: el fragmento. Así, ruina y fragmento remiten a una ausencia⁴², pero es la ausencia de la Totalidad, de tal manera que, como fragmento de un todo, “se convierten en reflejo de lo divino⁴³” totalizador.

Otro elemento que hay que tener en cuenta para entender el significado de la ruina en el contexto romántico tiene que ver con la presencia de la naturaleza en este tipo de pinturas. Si tomamos como ejemplo *La ruina de Eldena* (imagen 2), también de Caspar David Friedrich, observamos que aquel espacio que la construcción humana ha dejado vacío lo ocupa ahora la naturaleza; y no se trata de una naturaleza domesticada por el hombre –como sucedería en el caso de un jardín francés y sus formas geométricas–, sino de una naturaleza agreste, asilvestrada, que ha reclamado el espacio que la construcción

⁴¹ Imagen de dominio público. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cua-dros_de_Caspar_David_Friedrich#/media/Archivo:Caspar_David_Friedrich_011.jpg

⁴² Cf. Bernard ROUKHOMOVSKY, *Lire les formes brèves*, París, Armand Colin, 2005, p. 93.

⁴³ Javier HERNÁNDEZ PACHECO, “El Círculo de Jena o la filosofía romántica”, en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes* 9 (2010), p. 21.

humana le había quitado. Si Schiller hablaba de la época moderna, en la que cultura y civilización han llegado a desplazar a la naturaleza en la vida del ser humano, en estas imágenes de ruinas la civilización se retrotrae y es la naturaleza la que recupera lugar, equilibrándose ambas fuerzas.



Imagen 2. Caspar David Friedrich. *La ruina de Eldena* (h. 1825)⁴⁴

Otro tema recurrente en la pintura romántica y un caso particular de paisaje que evoca ausencia es el cementerio. Tradicionalmente se ha considerado la temática de cementerio en el Romanticismo simplemente como un ejemplo de la tendencia romántica hacia lo macabro y lo terrorífico⁴⁵; pero la cuestión resulta ser más compleja.

Hay que contextualizar este interés por el cementerio y sus imágenes dentro de un cambio de paradigma que tiene lugar en el siglo XVIII por el que, en Occidente, la muerte se exalta y dramatiza, pues el hombre occidental “la quiere impresionante y acaparadora”⁴⁶; y la particularidad de este nuevo entendimiento de la muerte, apunta Ariès, es que el sujeto no piensa tanto en la propia muerte como en la “muerte del otro”, un otro “cuya añoranza y recuerdo inspiran, en el siglo XIX y en el XX, el nuevo culto a las tumbas y a los cementerios”⁴⁷. Es ahí cuando surge el sentimiento de la ausencia.

⁴⁴ Imagen de dominio público. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cua-dros_de_Caspar_David_Friedrich#/media/Archivo:Caspar_David_Friedrich_011.jpg

⁴⁵ Cf. Mario PRAZ, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁶ Philippe ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 63.

⁴⁷ *Id.*

Aparezca en ruinas o no, con más o menos presencia de la naturaleza, el cementerio implica siempre la ausencia del familiar o la persona amada, remitiendo de nuevo a una totalidad perdida. Como en el caso de las ruinas, se trata de recrear mediante la imaginación “aquello que falta”, que puede ser tanto la presencia fantasmagórica del ser amado como toda una dimensión del mundo que el vivo no ve, pero intuye que está ahí. Si recuperamos de nuevo a Friedrich y analizamos uno de sus cuadros de cementerios (imagen 3), precisamente lo que apreciamos es una figura humana en los márgenes, mirando a través de las puertas del cementerio; un cementerio compuesto por árboles, arbustos y tumbas y rodeado por cierta neblina.

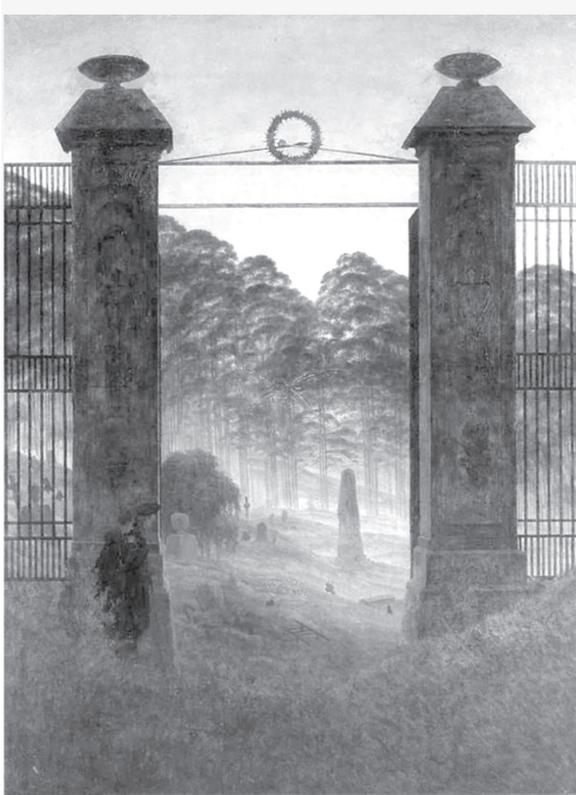


Imagen 3. Caspar David Friedrich. *Entrada a un cementerio* (1825)⁴⁸

Todo ello constituye, al otro lado de la verja, un mundo del más allá que coexiste con el nuestro y está simplemente esperando a que el vivo lo cruce. En resumen, se trata de completar el mundo de lo visible con una realidad

⁴⁸ Imagen de dominio público. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cua-dros_de_Caspar_David_Friedrich#/media/Archivo:Caspar_David_Friedrich_053.jpg

invisible, fantasmagórica, pero claramente presente mediante la imaginación o la recreación simbólica.

6. PAISAJES SUBLIMES

En el apartado anterior hemos visto varios ejemplos del gran pintor romántico Caspar David Friedrich en los que, frente a una estructura de gran tamaño que ocupaba casi la totalidad del cuadro y se establecía como el centro de atención, nos encontrábamos con figuras humanas de pequeñas dimensiones, secundarias o indistinguibles.

Para Argullo⁴⁹, esta es sin duda una de las grandes características de la pintura del Romanticismo: si en etapas anteriores (como la renacentista) el humano ocupaba una posición central en el arte, ahora nos encontramos con una naturaleza que eclipsa al ser humano. Este, a su vez, adquiere una posición marginal como mero espectador, siendo uno de los temas más comunes de la pintura romántica lo que Argullo llama “la contemplación de la contemplación”⁵⁰.

Esta situación es particularmente evidente si tomamos en consideración la categoría estética que se identifica de manera más clara con el Romanticismo: lo sublime. Como es bien sabido, el concepto de “lo sublime”, tras un abandono de siglos, vuelve a encontrar su lugar en el pensamiento occidental cuando Nicolás Boileau traduce, en el siglo XVII, la obra del Pseudo-Longino *Sobre lo sublime*, una de las tres grandes poéticas literarias conservadas de la Antigüedad. Este tratado helenístico de autor desconocido (y muy discutido) se centra en la capacidad del lenguaje para provocar en el receptor emociones. No obstante, el concepto de lo sublime dejará el ámbito retórico-lingüístico para encontrar su aposento en el terreno de la estética, siendo objeto de estudio de diversos pensadores entre los siglos XVIII y XIX como Burke, Kant o Schiller.

Las diferencias entre el tradicional concepto de “lo bello” y el nuevo de “lo sublime” nos las indica ya Kant⁵¹: a pesar de que ambos producen placer al espectador, el placer que produce lo bello es positivo, mientras que es negativo el de lo sublime; le corresponde al primero la contemplación “reposada”, mientras que en el segundo tenemos “un movimiento del espíritu unido con el juicio del objeto”⁵². Es decir, frente a lo sublime, el espectador experimenta un movimiento de sus pasiones que no es reposado y que va unido a una emotividad negativa, a una suerte de admiración o temor. Esto es debido a que el sentimiento de lo sublime tiene lugar cuando el sujeto se enfrenta a una totalidad mayor que él mismo, de tal manera que siente temor y terror ante su

⁴⁹ Cf. Rafael ARGULLO, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 17.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁵¹ Cf. Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, Madrid, Austral, 1999, pp. 183-184.

⁵² *Ibid.*, p. 187.

seguridad, pero también placer, pues se encuentra, como observador, seguro y protegido, ya que entre el elemento aterrador y él media no solo la distancia física, sino también la distancia estética. En palabras de Schiller:

El objeto terrible no debe demostrar su poder destructor en el sujeto que juzga. Como sujeto no hemos de sufrir *directamente*, sino sólo *simpatéticamente*. Más cuando el sufrimiento existe *fuera* de nosotros, produce lacerantemente un dolor simpatético en nosotros. El dolor compartido prevalece sobre el gozo estético. Solo cuando es mera ilusión, pura ficción –o cuando existiendo en la realidad no se presenta directamente a los sentidos, sino a la imaginación– puede el sufrimiento llegar a ser estético y despertar el sentimiento de lo sublime. La idea del sufrimiento ajeno, unida a la emoción y a la conciencia de la libertad moral interior, es *sublime patéticamente*⁵³.

En términos muy similares se expresa también Brentano al hablar de sus impresiones ante la obra de Friedrich *Monje a la orilla del mar* (imagen 4).



Imagen 4. Caspar David Friedrich. *Monje a la orilla del mar* (1808-1810)⁵⁴

Nos dice Brentano:

Es magnífico dirigir la mirada hacia un ilimitado desierto marino, en infinita soledad a la orilla del mar y bajo el cielo encapotado, con lo que todo esto implica, a saber: que uno ha ido allí y que tiene que volver, que uno querría ir más allá y no puede, que se echa en falta todo lo necesario para

⁵³ Friedrich SCHILLER, *Lo sublime*, Málaga, Ágora, 1992, p. 97.

⁵⁴ Imagen de dominio público. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cua-dros_de_Caspar_David_Friedrich#/media/Archivo:Caspar_David_Friedrich_029.jpg

la vida y que, no obstante, percibe su voz en el rumor del oleaje, en el soplo del viento, en el pasar de las nubes, en el griterío solitario de los pájaros. Eso es lo que nos exige el corazón; eso, la ruptura ocasionada por la naturaleza. Pero ante el cuadro esto es imposible; lo que yo debía encontrar en el mismo cuadro fue algo que encontré por vez primera como una cosa interpuesta entre el cuadro y yo, a saber: el cuadro me exigía algo que él era incapaz de cumplir; de este modo me convertí yo mismo en el capuchino. El cuadro se convirtió en duna, pero aquello hacia donde yo miraba con anhelo: el mar, faltaba por completo⁵⁵.

Frente a la naturaleza ilimitada y omnipotente, el observador aparece empequeñecido y solo, no pudiendo ir más allá, hacia la inmensidad marina; percibiendo la totalidad de la vida en la naturaleza (olas, nubes, pájaros), pero intuyendo la hostilidad allí donde “falta todo lo necesario para la vida” humana. Esto nos remite de nuevo a la relación trágica que el romántico tiene con la naturaleza, una naturaleza que percibe como totalidad y plenitud, pero una naturaleza que no puede tocar, que le es ajena y agreste. Pero a esta alienación del sujeto hemos de sumar también el placer, puesto que, como apunta Argullol, la naturaleza sublime atrae al romántico tanto porque es promesa de totalidad como porque se siente “terroríficamente atraído” por la posibilidad de la destrucción que dicha naturaleza implica⁵⁶.

No obstante, si el romántico siente tal placer es porque hay un distanciamiento. Con detalle lo explica Blumenberg poniendo como ejemplo el caso del naufragio en la pintura romántica: si el observador siente placer ante un naufragio es porque precisamente es eso, espectador, y su “satisfacción es más bien una suerte de astucia de la naturaleza, que premia a quien menos arriesga y remunera la distancia con el placer”⁵⁷. Esto lleva a Blumenberg a concluir que el placer ante lo sublime derivaría no de la atracción por el potencial destructivo de la naturaleza, sino del posicionarse el sujeto que contempla por encima de lo contemplado. Como en la ironía romántica, en la que el sujeto disfruta de su superioridad ante lo risible, el observador disfruta también del poder que le otorga la distancia, colocándose en una posición de control intelectual sobre el caos:

La oposición significa lo siguiente: el espectador no disfruta de la sublimidad de los objetos que su teoría le revela, sino de la auto-consciencia frente al torbellino de átomos en que consiste todo lo que contempla –incluido él mismo–. El cosmos no es ya el orden cuya visión llena de felicidad a quien

⁵⁵ Clemens BRENTANO, “Diferentes sensaciones ante una marina de Friedrich con un capuchino”, en P. D’ANGELO y F. DUQUE (eds.), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid, Akal, 1999, p. 123.

⁵⁶ Cf. Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 94.

⁵⁷ Hans BLUMENBERG, *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995, pp. 26-27.

lo contempla. Es, en todo caso, una garantía residual de que existe un suelo firme al que no llega el elemento hostil⁵⁸.

Si la característica de la pintura romántica es el predominio de lo natural, tal aseveración ha de matizarse, pues, si contemplamos, como Blumenberg, un naufragio de Friedrich, nos encontramos con que la pintura solo está completa en el acto de su observación. Si todo viaje romántico hacia el abismo es en realidad un viaje hacia el yo interior⁵⁹, en la confrontación con lo sublime, natural o artístico, el dominio de la naturaleza acabaría cediendo su lugar al dominio del hombre, quien intelectualmente se posiciona como superior en el acto de la contemplación estética.

7. PAISAJES DE LO SUBLIME GÓTICO Y LO SINIESTRO

En este apartado vamos a dar un paso más en nuestra argumentación para centrarnos en lo sublime gótico y su relación con lo siniestro (lo *unheimlich*, en terminología freudiana⁶⁰). Aunque esta variante se presenta aquí en último lugar, tras los paisajes del ideal perdido, los ausentes y los sublimes, no quiere decir esto que a nivel temporal se desarrolle después de aquellos. Al contrario, ya que, como se ha comentado, la literatura gótica surge con anterioridad al Romanticismo en el ámbito anglosajón (se considera prerromántica) y continúa presente todo el siglo XIX en la literatura romántica y la victoriana; e incluso hay literatura con rasgos góticos en la actualidad⁶¹.

Lo sublime gótico sería, por tanto, la variante de la categoría de lo sublime que aparece en la literatura gótica, literatura construida para provocar emociones fuertes en el lector y que presenta diversos aspectos del siniestro freudiano. La conexión entre lo gótico y lo sublime viene determinada por dos razones⁶²: la primera es la intención de dignificar el género gótico conectándolo con la filosofía de lo sublime, y la segunda es que hay un referente claro entre los filósofos de lo sublime que se centra en el efecto terrorífico de lo sublime. Se trata de Edmund Burke, quien en su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, de 1756, vincula claramente lo sublime con el sentimiento de miedo y terror, incluyendo bajo el marchamo

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ Cf. Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 87.

⁶⁰ Cf. Sigmund FREUD, *Lo siniestro*, en E. T. A. HOFFMANN, *El hombre de la arena* precedido de *Lo siniestro*, de Sigmund FREUD, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta/El Barquero, 2008, pp. 9-35.

⁶¹ Cf. Adam ROBERTS, "Gothic and horror fiction", en E. JAMES y F. MEDLESOHN (eds.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 32-33.

⁶² Cf. *Ibid.*, pp. 26 y ss.

de “sublime” todo aquello capaz de “excitar las ideas de dolor y peligro”⁶³, como la oscuridad, lo feo, lo malvado, etc.

No obstante, hay que tener en cuenta que, en realidad, son muy pocas las obras góticas que presentan rasgos sublimes⁶⁴, aunque habría una clara excepción, la de las novelas de Anne Radcliffe, autora de innegable capacidad para la construcción de paisajes naturales y humanos, capacidad que despliega con maestría en la obra que trataremos en este apartado, *Los misterios de Udolfo*, de 1794, ya que esta obra ofrece un repertorio completo de los casos de lo sublime según Burke⁶⁵ y es un modelo claro del sublime gótico.

Antes de plantear la presencia de lo sublime en Radcliffe, conviene ahondar en la naturaleza y significado de esta manifestación de lo sublime que aparece en la novela gótica. En su obra *Lo bello y lo siniestro*, Trías señala precisamente que en la oposición entre “bello” y “sublime”, “siniestro” debería sustituir a “sublime”, ya que lo sublime está conectado con ese *mysterium tremendum* de la divinidad, de lo sagrado y la totalidad⁶⁶. También la dimensión siniestra de lo sublime habría de relacionarse con “la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido”⁶⁷. Partiendo de la formulación freudiana⁶⁸, bello sería lo familiar, conocido y domeñable (lo *heimlich*), mientras que lo siniestro (el anti-guio sublime), aparecería cuando lo *heimlich* se torna *unheimlich*, esto es, ajeno, extraño, “revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales”⁶⁹.

A la hora de definir el sublime gótico, Mishra⁷⁰ menciona explícitamente este segundo tipo de entendimiento de lo siniestro, el que proviene de una ansiedad interna, en particular la amenaza de la inevitable muerte que, reprimida y negada, aparece de manera compulsiva proyectada hacia el exterior del sujeto; en este caso el personaje gótico que ve amenazas continuas en lo que le rodea⁷¹. Este sentimiento no es otra cosa que la interiorización de la sublimidad siniestra externa, ya que ese deseo romántico de unirse con la totalidad natural, numinosa y divina conlleva la anulación del yo, la aniquilación del

⁶³ Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 29.

⁶⁴ Cf. Adam ROBERTS, *op. cit.*, pp. 27-29.

⁶⁵ Cf. *Ibid.*

⁶⁶ Cf. Eugenio TRÍAS, “Lo bello y lo siniestro”, en *Revista de Occidente* 4 (1981), p. 14.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁸ Cf. Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 9-35.

⁶⁹ Eugenio TRÍAS, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰ Cf. Vijay MISHRA, “The Gothic Sublime”, en David PUNTER (ed.), *A New Companion to the Gothic*, Oxford/Malden, Wiley-Blackwell (edición Kindle), 2012, pos. 291.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, pos. 293.

individuo⁷². Pero el principio de totalidad, en cuanto destructor, ha de ser reprimido en el yo para garantizar la supervivencia del sujeto; y de esta manera, oculto, trata de burlar al inconsciente proyectando en el entorno las imágenes y tópicos terroríficos tan propios de la literatura gótica.

Uno de los aspectos en los que se aprecia más claramente este paso del exterior al interior en lo sublime gótico es cómo evoluciona la descripción de la naturaleza en la novela gótica. Es verdad que va a haber en la novela gótica descripciones de parajes naturales oscuros y tenebrosos, pero el foco de lo sublime siniestro va a estar en el interior: la acción se desarrolla en el interior de castillos, monasterios y mazmorras; paisajes arquitectónicos de pesadilla al más puro estilo de ese Piranesi que tanto influye en la literatura gótica⁷³ y en la imaginación romántica en general.

Si ejemplificamos estos planteamientos en *Los misterios de Udolfo*, encontramos la sublimidad terrorífica completamente desplazada hacia el mundo de lo humano. Si todo viaje romántico es un viaje hacia el interior del yo⁷⁴, la protagonista de la novela de Radcliffe emprende un periplo hacia la edad adulta en el que se plasman diferentes escenarios y paisajes. Particularmente nos resulta relevante la oposición radical entre dos épocas y dos formas de lo natural: el paisaje de la infancia y el castillo de Udolfo.

La novela comienza con Emily y su padre, St. Aubert, en un idílico valle en el que ambos personajes viven en armonía con el entorno natural, que es descrito de la siguiente manera desde el castillo familiar:

Desde sus ventanas se veían los paisajes pastorales de Guiena y Gascuña, extendiéndose a lo largo del río, resplandeciente con los bosques lujuriosos, los viñedos y los olivares. Hacia el sur, la visión se recortaba en los majestuosos Pirineos, cuyas cumbres envueltas en nubes, o mostrando siluetas extrañas, se veían, perdiéndose a veces, ocultas por vapores, que en ocasiones brillaban en el reflejo azul del aire, y otras bajaban hasta las florestas de pinos impulsados por el viento. Estos tremendos precipicios contrastaban con el verde de los pastos y del bosque que se extendían por sus faldas. En ellas se veían cabañas, casas o simples edificios, en los que reposaba la vista después de haber llegado a las alturas cortadas a pico⁷⁵.

Se trata de una naturaleza roussoniana, con un St. Aubert que simboliza a Rousseau y una Emily que es Emilio⁷⁶. No obstante, hay que tener en cuenta

⁷² Cf. *Ibid.*, pos. 291.

⁷³ Cf. *Ibid.*, pos. 292.

⁷⁴ Cf. Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p. 87.

⁷⁵ Anne RADCLIFFE, *Los misterios de Udolfo*, Roma, Greenbooks editore (edición Kindle), 2021, pos. 16.

⁷⁶ Cf. Maggie KILGOUR, *The rise of the Gothic Novel*, Abingdon/Nueva York, Routledge (edición Kindle), 1995, pos. 114 y 115.

que la descripción de la naturaleza resulta un tanto excesiva y roza lo sublime (“bosques lujuriosos”, “majestuosos Pirineos”, “tremendos precipicios”), aunque no hay rastro de temor, y hombres y naturaleza viven en equilibrio.

Obsérvese ahora cómo es descrito el castillo de Udolfo, lugar al que, una vez huérfana y dejada atrás la infancia/primer juventud roussoniana, Emily ha de viajar obligada por Montoni, su tío político:

Emily echó una mirada melancólica al castillo y comprendió que era el de Montoni. Aunque estaba iluminado por la puesta del sol, la grandeza gótica de su arquitectura y sus muros de piedra gris oscura, le daban un aspecto sublime y sombrío. Según miraba, la luz se desvaneció de sus muros, dejando un tono púrpura, que se hizo cada vez más oscuro con el fino vapor que despedía la montaña, mientras las almenas seguían diciendo de su esplendor. De ellas también desaparecieron los rayos y todo el edificio se vio envuelto en la sombra solemne de la tarde. Silencio, soledad y sublimidad parecían ser los soberanos del paisaje, desafiando a todos los que se atrevieran a invadir su reino solitario. Según se oscurecía el crepúsculo, su silueta se hizo más tenebrosa, y Emily continuó mirando hasta que sólo pudo divisar las torres que asomaban por encima de los árboles, bajo cuya espesa sombra los carruajes empezaron a subir. La extensión y oscuridad de aquellos altos muros despertaron imágenes terroríficas en su mente, y casi esperaba ver a un grupo de bandidos asomando entre los árboles⁷⁷.

En este fragmento vemos representado claramente el sublime gótico: hay naturaleza, pero pasa a un segundo plano para dar protagonismo a la construcción humana, el castillo, que se describe como “sublime”, “sombrio”, “oscuro”, “tenebroso”, “terrorífico”. El edificio, como puede serlo la naturaleza, es sublime por su grandiosidad, pero ha de tenerse en cuenta que es amenazante en sí mismo por razones internas: en cuanto objeto inerte y sin movimiento (no así la naturaleza, cuyo movimiento sublime puede ser destructor), la amenaza y el terror provienen de lo que Emily aventura que puede sucederle dentro y de la identificación del dueño del castillo con el propio edificio.

Si el entorno natural de la infancia era espejo del padre, St. Aubert, Udolfo es claro reflejo de su dueño, Montoni, de tal manera que el propio personaje presenta características del sublime gótico, a causa de su poder amenazador sobre Emily⁷⁸ –para Emily, Montoni era “un hombre que ya había ejercido una autoridad usurpada sobre ella, y cuyo carácter contemplaba con terror, aparentemente justificado por los temores de los demás”⁷⁹–.

⁷⁷ Anne RADCLIFFE, *op. cit.*, pos. 4146.

⁷⁸ Cf. Vijay MISHRA, *op. cit.*, pos. 290.

⁷⁹ Anne RADCLIFFE, *op. cit.*, pos. 4405.

Un elemento que nos permite ahondar en esa relación especular entre el temor interior de la protagonista y el propio interior del castillo es cómo se describe este. Udolfo es una construcción de dimensiones masivas –se nos habla de “la gótica magnificencia de Udolfo, su orgullosa irregularidad”⁸⁰–, pero también presenta un interior confuso y extraño⁸¹, laberíntico y oscuro, hasta tal punto que cualquiera puede perderse y necesitar gritar pidiendo ayuda⁸². El lugar parece ser inhumano, más apropiado para muertos y fantasmas que para vivos –“estas galerías abandonadas y estos vestíbulos no están hechos sino para que los fantasmas vivan en ellos. Creo sinceramente que si he de vivir largo tiempo aquí acabaré por ser uno de ellos”⁸³, explica un personaje–. Estas características del castillo y de los misterios que lo rodean nos acercan irremediabilmente al terreno de lo sublime, la propia voz narradora así nos lo asegura –“un terror de esta naturaleza, según ocupa y se expande por la mente y se eleva a la más alta expectativa, es sublime”⁸⁴–, pero se trata de un sublime, como apuntábamos, sin naturaleza.

Curiosamente, hay momentos en los que sí se describe el paisaje cercano al castillo, de nuevo desde la ventana (no se habita esta naturaleza, sino que se observa desde lejos) y dicha descripción se hace en términos positivos:

Al avanzar el día, era encantador ver todo iluminado y las formas que se hacían visibles por el valle, los pastos verdes, los oscuros troncos, los pequeños salientes rocosos, algunas cabañas de campesinos, la corriente espumosa, un rebaño y otras imágenes de belleza pastoril⁸⁵.

Efectivamente, mientras que el interior del castillo le resulta a Emily aterrador y se ve sobrepasada por él en términos sublimes y siniestros, la naturaleza externa está idealizada y es, por contraste, deseable, acercándose a la definición de “bello”. Pero ya hemos visto, a partir de la reflexión de Trías, que lo bello y lo siniestro son inseparables, y que lo siniestro condiciona y limita lo bello⁸⁶. Así, no puede extrañar el contraste entre el oscuro interior del edificio y la bella naturaleza exterior, como también es inevitable el contraste entre la Edad Dorada que Emily vive con su padre y el terrible destino que imagina que vive en Udolfo. Y decimos imagina, porque no podemos olvidar que la novela de Radcliffe termina con el restablecimiento del orden, con una Emily que vuelve al valle y se casa con su adorado Valancourt (figura también roussoniana que sustituye al padre), con todos los personajes malvados recibiendo su castigo y con un final

⁸⁰ *Ibid.*, pos. 4492.

⁸¹ Cf. *Ibid.*, pos. 4223.

⁸² Cf. *Ibid.*, pos. 4245.

⁸³ *Ibid.*, pos. 4239.

⁸⁴ *Ibid.*, pos. 4560.

⁸⁵ *Ibid.*, pos. 4436.

⁸⁶ Cf. Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 5.

en el que se nos explican los diversos misterios de Udolfo de manera racional, de tal manera que aquellos misterios no eran sino la proyección del terror interno de Emily en el entorno, propia del sublime gótico.

8. CONCLUSIONES

Comenzábamos el presente trabajo poniendo de manifiesto que, a nuestro juicio, el paisaje romántico no se corresponde con bucólicas imágenes ni es un tema menor. Muy al contrario, los cambios epocales que apreciamos en cómo el romántico articula su relación con la naturaleza y plasma esa misma naturaleza en el arte tienen importantes implicaciones en la historia de las ideas teórico-literarias y artísticas de la historia de Occidente, pues conllevan rechazar la mimesis como elemento articulador de la creación artística, incluir nuevas categorías estéticas y, desde luego, poner al genio romántico en el centro del proceso creador, colocando a la imaginación como facultad epistemológica máxima del ser humano.

Por otro lado, se ha dado cuenta también a lo largo del trabajo de la equiparación romántica entre Naturaleza y Absoluto, y de cómo, si el modelo de unión plena con la naturaleza es la supuesta Edad Dorada griega, las condiciones de dicha unión son imposibles de conseguir, por lo que la relación entre el hombre y la naturaleza en el Romanticismo estará siempre determinada por una distancia insalvable.

Ello prueba de manera inequívoca que la relación entre el romántico y la naturaleza es eminentemente trágica, y esa distancia trágica se materializa de muy diversas formas en los paisajes recreados en el arte y la literatura romántico-góticos: hemos analizado el paisaje idealizado de la armonía griega perdida en Hölderlin; la evocación de la Totalidad ausente en la pintura de ruinas o del mundo de lo invisible en los cuadros de cementerios; la distancia salvífica del observador frente a la naturaleza sublime (real o ficcional) y los riesgos de la disolución del yo en el sublime gótico, ajeno ya a lo natural y reflejo del terror interno del humano.

Todos estos casos, siendo muy distintos, reflejan claramente una relación con lo natural negativizada, que se define por la nostalgia y el anhelo de una fusión que es imposible unas veces, y, otras, por la angustia y el terror ante la posibilidad de que la naturaleza absoluta reduzca el sujeto a la nada.

Sara Molpeceres Arnáiz
Departamento de Literatura Española
y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad de Valladolid
Plaza del Campus s/n
47011 Valladolid
sara.molpeceres@uva.es