

AZAR, INFLUENCIA, SINCRONICIDAD: ANALOGÍAS TEMÁTICAS Y ESTRUCTURALES ENTRE TRES OBRAS DE BERLIOZ, V. HUGO Y DELACROIX

César GARCÍA ALVÁREZ
Universidad de León

Abstract

*The analysis of three works of the Romantic French Art (the *Symphonie Fantastique* by Berlioz, *Notre Dame de Paris*, by Victor Hugo, and *Liberty Leading the People*, by Delacroix), shows and proves the existence of deep structural and thematic analogies in them. The coincidences in the conception of the Feminine and its relationship with the idea of artist are not anecdotal, and could be explained by different hypothesis. Firstly, as a result of conscious influences among the three artists. Secondly, as manifestations of the period's latent culture and, finally, as three formal mouldings of the anima archetype.*

El descubrimiento de analogías y semejanzas entre hechos o fenómenos aparentemente independientes entre sí, no pasa de ser comprendido y asumido en muchas ocasiones como un mero fruto de la casualidad o el azar. No obstante, algunas veces las semejanzas son percibidas como *significativas*, como dotadas de un sentido coherente y de lógica interna, como consecuencia de una *causalidad*, y no de una casualidad. Surge entonces la necesidad de ofrecer una explicación, una interpretación que sea capaz de dar cuenta de la emergencia de un sentido, de una estructura de orden, donde solamente existían realidades inconexas y fragmentarias. La percepción de semejanzas profundas es una de las fuerzas que conducen a la elaboración de construcciones teóricas más o menos ambiciosas que tratan de revelar el orden oculto bajo la multiforme apariencia de los fenómenos naturales o culturales¹.

¹ No es éste el marco apropiado para analizar las relaciones entre los modelos de explicación de las Ciencias Naturales y de las Ciencias Humanas, puesto que sólo pretendemos arrojar luz sobre un caso concreto. Sin embargo, dado que todo acto concreto de interpretación depende explícita o implícitamente de una concepción teórica o filosófica acerca de la realidad, no puede pasarse por alto la existencia de algunos modos y métodos de interpretación consagrados por la teoría y la práctica.

En este sentido, uno de los modelos de explicación asumidos implícitamente con mayor asiduidad, si bien de un modo generalmente vago e impreciso, es la existencia de un *Zeitgeist* o espíritu de la época, una conciencia cultural y un gusto comunes, concebido como una esencia activa e incluso hipostasiada que se manifiesta en una concepción de la realidad (*Weltanschauung*) compartida por un grupo humano determinado. De hecho, la propia noción de cultura descansa en la existencia de una serie de fenóme-

Una de estas semejanzas significativas, no descubierta, creemos, hasta el momento, se produce en dos creaciones del período romántico, una literaria y otra musical. En 1830, el Romanticismo francés llega a uno de sus momentos culminantes. La revuelta popular de julio, que fuerza la abdicación de Carlos X, se ve acompañada por la creación de tres obras que marcarán los derroteros de la nueva sensibilidad estética. En el campo literario, el enorme impacto del estreno de "Hernani", de Víctor Hugo. En el campo pictórico, la creación de "La libertad guiando al pueblo", de Eugène Delacroix y, en el terreno musical, la composición y estreno, el 5 de diciembre, de la "Sinfonía Fantástica" de Hector Berlioz.

La obra de un joven y radical Berlioz, que contaba 26 años, supone una alteración innovadora de los cánones estilísticos propios de la sinfonía clásica, no tanto en sus aspectos formales y estructurales, no tan revolucionarios como aparentan, sino en lo que respecta al contenido *semántico* de la obra². En efecto, la Sinfonía Fantástica es el primer ejemplo logrado de música programática de contenido psicológico de la Historia de la Música³. El desa-

nos, creaciones materiales y formales que comparten una serie de características comunes, es decir, que guardan entre sí determinadas relaciones de semejanza.

La creencia en un *Zeitgeist* particular de cada período histórico, de un Espíritu de la época que explica y garantiza la coherencia entre las creaciones culturales de un segmento definido del devenir histórico, está presente en el planteamiento del método iconológico por Erwin Panofsky, y especialmente en la concepción del símbolo, que postula la existencia de una unidad profunda entre todos los campos de la creatividad humana coetáneos en el tiempo. La mejor formulación de esta idea, y una de las más polémicas, la desarrolló probablemente Panofsky en su *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1986), obra en la que defiende la existencia de una afinidad profunda entre la transformación de las formas arquitectónicas góticas y la evolución del pensamiento filosófico, por la cual cada rasgo formal supone la traducción de un concepto cultural, de una idea formada en un campo ajeno al de la estricta creación plástica.

Entre el resto de modelos explicativos de las analogías entre hechos y fenómenos culturales, cabe citar los desarrollados por la semiótica en torno a la noción de *competencia intertextual* (O. Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, edit. Cátedra, Madrid, 1994, especialmente págs. 32 y ss.), entendida como las relaciones de isomorfismo que pueden establecerse entre las diferentes manifestaciones de una cultura, y el concepto jungiano de *sincronicidad*, que será analizado con posterioridad, que consiste, esencialmente, en la idea de que existe una relación coherente entre los fenómenos psíquicos de un individuo o colectividad, y su manifestación material, relación que no es, sin embargo, causal, (lo psíquico no causa lo externo, ni lo externo crea lo psíquico), sino que revela la simultaneidad existente en los distintos planos de la realidad (cfr. F. David Peat, *Sincronicidad*, edit. Kairós, Barcelona, 1995).

² Sobre la trascendencia de la Sinfonía Fantástica en la evolución de la música occidental, véase H. Barraud, *Hector Berlioz*, edit. Alianza, Madrid, 1994, especialmente págs. 24-30, 115-122

³ Se ha atribuido generalmente a Berlioz la invención del *leit-motiv*, con un motivo musical conductor que se identifica con un personaje o con una idea y que reaparece a lo largo del desarrollo de una obra musical, y se ha señalado que la

rrollo musical de la sinfonía responde a un programa o argumento dramático, redactado por el propio Berlioz, si bien inspirado en obras poéticas, entre otros, de Chateaubriand, argumento que proporciona a la obra el subtítulo de "Episodios de la vida de un artista".

El programa de la sinfonía es bien conocido⁴. *"Un joven músico, de sensibilidad enfermiza y ardiente imaginación se envenena con opio en un acceso de desesperación amorosa. La dosis de narcótico, insuficiente para provocarle la muerte, le sume en un profundo sueño acompañado por las más extrañas visiones, durante las cuales sus sensaciones, sentimientos y recuerdos se traducen, en su cerebro enfermo, en pensamientos e imágenes musicales. Incluso la mujer amada se convierte en una melodía que, como una idea fija, encuentra y oye en todas partes."* En el primer movimiento, titulado "Sueños y pasiones", el artista, tras ingerir la droga, *"recuerda primero aquel malestar del alma, aquella ola de pasiones, aquella melancolía, aquella alegría sin fundamento que experimentaba antes de conocer a la que ama; después, el amor volcánico que ella le inspiró repentinamente, su angustia delirante su celoso furor, su renovada ternura"*. En esta amada imaginaria, el artista encuentra la mujer que reúne *"todos los encantos del ser ideal que su imaginación soñaba"*. La amada queda plasmada en un tema recurrente, la *idea fija*, que pasa a ser, de un sueño ideal, objetivado en una imagen ensoñada, a convertirse en una obsesión. En el segundo movimiento, el artista *"reencuentra a su amada en un baile, en medio de una brillante fiesta"*, mientras que en el tercero, una *"escena campestre"*, el artista se sumerge en una pacífica contemplación de la naturaleza, mecido por la música tocada por dos pastores, paz turbada por recuerdos y presentimientos acerca de la idea fija. En el cuarto movimiento, la *"Marcha hacia el suplicio"*, el músico sueña que ha asesinado a su amada y que es conducido hacia el cadalso, donde resulta finalmente guillotinado. Finalmente, en el quinto movimiento, *"Sueño de una noche de sabbat"*, el artista *"se encuentra en un aquelarre, rodeado de brujos y monstruos reunidos para su funeral. Se oyen extraños ruidos, gemidos, risotadas y gritos lejanos a los que parecen contestar otros gritos"*. La amada se convierte asimismo en una bruja grotesca y la obra concluye con un *pandemónium* orgiástico.

Hasta aquí el programa de la Sinfonía Fantástica, plenamente romántico en su exaltación de la fantasía, de las pasiones, del extrañamiento de los sentidos,

Fantástica sería el primer ejemplo de utilización de un recurso musical que será llevado hasta sus últimas consecuencias por Wagner. Sin embargo, la idea fija que Berlioz emplea para aludir musicalmente a la amada no es considerada por numerosos musicólogos como un *leit-motiv* en sentido estricto, y no es el primer ejemplo de utilización de una melodía como identificación de un personaje dramático. En cualquier caso, lo que sí es cierto es que la obra de Berlioz sirvió como modelo, no estricto, sino como fuente general de inspiración, para la creación musical posterior. Cfr. D. J. Grout y C. V. Palisca, *Historia de la música occidental*, edit. Alianza, Madrid, 1990, págs. 712 y ss.

⁴ Sobre las indicaciones programáticas de la sinfonía, véase H. Barraud, *Hector Berlioz*, págs. 115-122, y A. Fernández Mayo, "Berlioz", *Enciclopedia Salvat de los Grandes compositores*, págs. 161-183..

del delirio imaginativo, de la relación angustiada con lo femenino y con la propia personalidad, de la percepción sublime y aterradora de la Naturaleza, de las fuerzas oscuras y diabólicas del espíritu, etcétera. La obra de Berlioz constituye un adecuado resumen de los temas y obsesiones características de la sensibilidad romántica, los cuales pueden ser encontrados, sin grandes variaciones, en numerosas creaciones de la época⁵. Si la semejanza fuese únicamente temática y general, podríamos afirmar confortablemente que todas ellas participan de esa abstracción generalmente definida con poco rigor que se denomina *espíritu de la época*. Sin embargo, existe al menos un caso en el que la estructura argumental y temática de la sinfonía se halla repetida, no sólo en líneas generales, sino también en detalles muy significativos.

Se trata de "Nuestra Señora de París", la novela de Víctor Hugo, publicada en 1831, sólo unos meses después del estreno de la composición de Berlioz, y gestada en exacta correspondencia cronológica en relación con la sinfonía y con el cuadro de Delacroix, como se verá. En los primeros capítulos de la novela, concretamente entre el III y el VI, Hugo centra la narración en el personaje de Pierre Gringoire, poeta y autor teatral cuya representación en la plaza de Notre Dame fracasa por culpa del alboroto que ocasiona la elección de Quasimodo como rey de los locos. Tras el precipitado final de la representación, Gringoire vaga por las calles de París, hasta que en un instante decisivo, percibe la presencia de la gitana Esmeralda. Ya el libro primero finaliza con la interrogación de Gringoire acerca del nombre de la zíngara. Unas páginas más adelante, el poeta vislumbra una joven bailando, ante cuya visión queda tan fascinado que "no fue capaz de distinguir a primer golpe de vista si en realidad se trataba de un ser humano, un hada o un ángel (...) una salamandra, una ninfa, una diosa o una de las bacantes del monte Menaleo"⁶. Su entusiasmo se desvanece momentáneamente a causa de los prejuicios cuando se da cuenta de que Esmeralda es una zíngara, pero poco después una canción entonada por la gitana le hará llorar de emoción. "*La canción de la bohemia había turbado las ensoñaciones de Gringoire, a la manera con que un cisne turba la calma del estanque. La escuchaba con una especie de arrebatado y de olvido de todo*". Inmediatamente después, la turbamulta de la procesión que celebra la fiesta de los locos, en la que cada cuerpo "*tenía su música particular*". *En medio de la confusión y de una "impresionante cacofonía", "la orquesta de Gringoire desplegaba todas las excelencias musicales de la época"*. De este modo, el poeta se ve envuelto en medio de un baile desordenado que se verá interrumpido por la aparición del archidícono Claude Frollo.

⁵ De hecho, algunas de las coincidencias no se deben a la casualidad, sino a préstamos literarios conscientes. Se han señalado las *Confessions of an English Opium Eater* (Confesiones de un opiómano inglés), de Thomas de Quincey, así como el Fausto de Goethe, como algunas de las obras que sirvieron de inspiración para el músico.

⁶ Víctor Hugo, *Nuestra Señora de París*, edición de Eloy González Miguel, edit. Cátedra, Madrid, 1985, págs. 102 y 103.

⁷ *Ibidem*, pág. 107.

Mientras tanto, Gringoire continúa obsesionado por la imagen de Esmeralda. *“Se había dado cuenta de que nada es tan propicio al ensueño como seguir a una mujer bella sin saber a dónde va. Existe en esta abdicación voluntaria del libre albedrío, en esta fantasía, que a su vez se somete a otra fantasía, una mezcla de independencia fantástica y de obediencia ciega, un no sé qué intermedio entre la libertad y la esclavitud, que agradaba a Gringoire. En efecto, su espíritu era esencialmente mixto, complejo e indeciso...”*⁸. Comienza a seguirla, de un modo casi fantasmal, por el laberinto de las callejuelas de París, hasta que tienen ambos un brusco encuentro con Quasimodo y el artista acaba tumbado en el suelo, ante una hornacina con una imagen de la Virgen, *“flotando, como medio perdido en una especie de semi-inconsciencia, bastante atractiva, en donde la vaga representación de la gitana su cabra se confundían con el peso del puño de Quasimodo”*.

Tras un divertido lance con un grupo de pilluelos⁹, Gringoire acaba deambulando por las calles y desemboca en la Corte de los Milagros, donde termina rodeado de cojos, tullidos, ciegos, mancos, tuertos y leprosos enseñando sus llagas. *“Los límites de las razas y de las especies parecían borrarse en aquella ciudad, como en un pandemónium, pues hombres, mujeres, animales, sexo, edad, salud y enfermedad, todo parecía patrimonio común”* (...) *“Todo ello le parecía, en medio de las sombras, como enormes cabezas de viejas colocadas en círculo, ceñudas y monstruosas, contemplando un aquelarre. Era para él como un mundo nuevo, desconocido, inaudito, deforme, reptil, increíble y fantástico. Se sentía cada vez más aterrado, sujeto por los tres mendigos, como si fueran tenazas, en medio de un gentío ensordecedor, con caras que se encrespaban y ladraban”*¹⁰. Los mendigos le conducen hasta el rey de la Corte (el cual, en opinión de Gringoire, ha de ser un chivo, el macho cabrío de los Sabbat). *“De su cabeza de poeta, (...) de su estómago vacío se había elevado una especie de vapor que, al expandirse entre él u las cosas, no le había permitido más que entreverlas, envueltas en la bruma incoherente de su pesadilla, en esas tinieblas de los sueños que deforman todos los contornos, que hacen gesticular a todas las formas, que hacen que los objetos se amontonen en grupos desmesurados, transformando las cosas en quimeras y a los hombres en fantasmas”*. Lentamente, Gringoire va recobrando el sentido de la realidad, y es conduci-

⁸ *Ibidem*, pág. 111.

⁹ Este episodio constituye la mayor diferencia entre el pasaje de la novela y el programa de la sinfonía, pero su estructura reviste también cierto interés. Gringoire, aterido de frío y tumbado por un puñetazo de Quasimodo, que había intentado raptar a Esmeralda por orden de Frollo, yace inconsciente junto a una hornacina que contiene una imagen de la Virgen. Un grupo de niños arroja el jergón de un ferretero que acaba de morir, inadvertidamente, encima de su cuerpo, con la intención de prenderle fuego. Gringoire logra incorporarse a duras penas, y los chiquillos huyen asustados al confundir al poeta con el fantasma revivido del ferretero. El episodio pasará a ser interpretado como un milagro obrado por la Virgen.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 121.

do hacia un patíbulo, a cuyo pie es condenado a morir en la horca, en una especie de juicio irónico y surrealista, por el rey de la Corte. Cuando, finalmente, está a punto de ser ahorcado, es salvado *in extremis*, gracias a la costumbre "de no ahorcar a un hombre sin preguntarle antes si hay alguna mujer que le quiera". Tras ser rechazado por algunas truhanas, Esmeralda reaparece, lo toma por marido y lo salva de la horca. "En este punto Gringoire creyó firmemente que había estado soñando desde la mañana y que ésta no era sino la continuación de un sueño". Más tarde, ya en la casa de Esmeralda, Gringoire piensa "cada vez más sumido en sus ensoñaciones, -Esta es, ¡una criatura celestial!, ¡una bailarina callejera!, ¡Tanto y tan poco!, ¡Ella ha sido quien le ha dado esta mañana el golpe de gracia a mi misterio y quien esta noche me salva la vida. ¡Mi ángel malo y mi ángel de la guarda !...-"¹¹.

La similitud entre las tribulaciones de Gringoire y las del artista de la Sinfonía Fantástica son, como puede comprobarse, evidentes. Ambos se sienten arrastrados a un estado de ensoñación febril provocado por la obsesión por una mujer transformada en una *idea fija*. Los estados de ánimo exaltados y contradictorios se suceden en una atmósfera alucinatoria, prolongada por la irrupción de una fiesta y un baile. Finalmente, ambos artistas se ven envueltos en imaginados y macabros aquelarres, y son conducidos hacia su ejecución.

Las diferencias que existen entre ambos relatos son asimismo interesantes. La bucólica escena campestre de la sinfonía se corresponde en la novela con el deambular de Gringoire por París, y por su lance con los niños traviesos. Igualmente, el orden de los dos últimos episodios está invertido, y si en la sinfonía el artista sueña su marcha hacia el cadalso y su ejecución como consecuencia de haber asesinado a su amada, y el *sabbat* es la consecuencia diabólica de su muerte, en la novela Gringoire se ve primero envuelto en el aquelarre con el que identifica la Corte de los Milagros, y sólo posteriormente estará a punto de ser colgado. La amada no ha sido asesinada, sino que se convierte en la salvadora inesperada del poeta.

Las semejanzas entre las desventuras del personaje de Hugo y las del artista soñado por Berlioz son lo suficientemente llamativas como para legitimar un intento de explicación. ¿A qué puede deberse una coincidencia tan significativa en la estructura semántica de dos de las obras capitales (y en algunos aspectos fundacionales) de la estética romántica francesa?. Es posible, en primer lugar, atribuir el parecido a la casualidad, y negar en consecuencia cualquier sentido oculto más allá de la constatación positiva de que existe tal semejanza. Sin embargo, una explicación así sólo satisfará a los partidarios de un positivismo factual, que únicamente desee registrar los hechos sin voluntad de interpretarlos.

En segundo lugar, es posible atribuir la analogía al hecho de que Berlioz y Hugo compartieron un mismo *contexto cultural*. En efecto, ambos artistas

¹¹ *Ibidem*, pág. 135.

pertenecían al grupo de los jóvenes franceses románticos y revolucionarios. Berlioz asistió al estreno de *Hernani*, y criticó incluso algunos aspectos de la obra de Hugo, y parece ser que éste acudió al estreno de la Sinfonía Fantástica. Por ello, no sería descabellado suponer que el escritor pudo haber leído el programa que acompañaba a la sinfonía, y que incluso pudo haber incorporado, consciente o inconscientemente, el esqueleto argumental de la sinfonía para los capítulos citados de la novela. De haber sido así, cobrarían sentido los pasajes en los que Hugo recalca que quienes desplegaban las excelencias musicales de la época (“*que no lo olviden los lectores*”, remarca Hugo en un énfasis llamativo por innecesario): “*se trataba de la orquesta de Gringoire*”¹². Si de este pasaje cabe deducir que Hugo identificó a Pierre Gringoire con Berlioz, y que éste último era el responsable de “todas las excelencias musicales de la época”, es ciertamente una hipótesis atrevida, pero no deja de resultar llamativo que la carrera del joven Berlioz se había visto envuelta en un ciclo de fracaso tras fracaso similar al que afecta a Gringoire en la novela, ciclo roto por éxitos esporádicos, y especialmente por el estreno de la Fantástica y la concesión del Premio de Roma, en el mismo año de 1830.

Por ello, el personaje de Gringoire pudo haber sido un disfraz literario empleado por Hugo para referirse a Berlioz, en una mezcla de homenaje y paródica ironía. Si Gringoire es Berlioz, resultaría llamativo que sufra en la novela similares peripecias a las del personaje de la Sinfonía Fantástica e, incluso, a las de la vida real del propio Berlioz. En efecto, la génesis de la Sinfonía Fantástica se encuentra en la obsesión que el músico sintió en la época cercana a 1830 por la actriz Harriet Smithson, de quien se había enamorado perdidamente tras verla interpretar el papel de Ofelia en París (del mismo modo que Gringoire se obsesiona con Esmeralda tras verla bailar y cantar en la calle). La representación de Hamlet fue escenificada en el Odeón, y tuvo un efecto incalculable sobre la juventud romántica, cuyos más eximios representantes, Hugo, Balzac, Vigny, Gautier, Delacroix, Dumas, Nerval, Sainte-Beuve, Michelet, el propio Berlioz, reaccionaron con un entusiasmo indescriptible¹³. El amor de Berlioz por la Smithson cobró tintes obsesivos y delirantes, que se plasmaron en la composición de la Sinfonía Fantástica, en la cual la *idea fija*, la amada que obsesivamente reaparece en todos los movimientos, no es otra que la propia Smithson. La obsesión de Berlioz por la actriz desembocará, tras tres años llenos de altibajos emocionales, en un matrimonio tortuoso que durará, no cuatro, como el que debía durar el de Gringoire con Esmeralda, sino siete años.

Toda esta serie de coincidencias podrían apoyar la suposición de que el personaje de Gringoire es un trasunto de Hector Berlioz, pero no permiten concluir si ello se debió a la voluntad consciente del novelista, o bien a una

¹² *Ibidem*, pág. 109.

¹³ H. Barraud, *op. cit.*, pág. 19.

transformación inconsciente de los contenidos vitales en contenidos literarios por parte de Hugo¹⁴.

En cualquier caso, sea acertado o erróneo suponer que Víctor Hugo se inspiró en su correligionario estético para la creación de un personaje literario, es posible aún una tercera posibilidad de descubrir un sentido latente bajo las citadas analogías *argumentales*. En efecto, tanto la Sinfonía de Berlioz como la novela de Hugo son dos de las obras que marcarán los senderos estilísticos que la creación musical y literaria van a recorrer en las décadas posteriores. Su importancia formal y su trascendencia en la configuración de un sentir estético romántico han sido subrayados en numerosas ocasiones. No son, sin embargo, estas características puramente estéticas y formales las que deseamos recalcar en este momento, sino el hecho de que ambas desarrollan temáticamente la idea de la mujer, de lo femenino. Debido a que ambas obras se sirven de *imágenes* de la mujer que a un tiempo se insertan en la tradición cultural europea, y al mismo tiempo la modifican, ya que contribuyen a la definición de nuevos *tipos* o *modelos* culturales, las dos visiones que sobre lo femenino subyacen en ambas obras pueden ser analizadas desde la perspectiva del análisis arquetípico desarrollado por C. G. Jung.

En este sentido, tanto el contenido temático como algunas peculiaridades de ambas obras se adecuan a las características observadas por Jung en el proceso de afloramiento de los arquetipos en las creaciones artísticas. Jung propuso la distinción entre el pensamiento dirigido, racional y consciente, y el pensamiento no dirigido, caracterizado por la imaginación y la libre asociación de contenidos, que surge en los momentos de relajación de la conciencia, momentos que permiten la afluencia de los contenidos inconscientes de la psique¹⁵. Este estado psíquico es el que caracterizaría la creatividad, en el que las barreras que separan la conciencia y el inconsciente se debilitan y las imágenes arquetípicas latentes emergen y son percibidas por la conciencia, y asimismo transformadas por la imaginación y la fantasía. Como puede apreciarse, tal es precisamente el estado en el que el artista imaginado por Berlioz se encuentra a lo largo de la sinfonía. Su conciencia se halla alterada por el opio, y su mente elabora fantasías incontroladas acerca de su amada. El estado en el que el propio Berlioz compuso la sinfonía se caracterizó, según él

¹⁴ A falta de un mejor conocimiento sobre el proceso de creación de la novela de Hugo, cualquier afirmación en este sentido será siempre una mera hipótesis inde demostrable desde un punto de vista positivo o factual, pero ello no invalida que se puedan establecer diferentes interpretaciones apoyadas en el isomorfismo existente entre ambos textos. Las lecturas intertextuales que aquí proponemos no son por tanto, demostrativas desde el punto de vista histórico, sino ejercicios de análisis semiótico y arquetípico. Es decir, por una parte, de relación entre las obras como textos que remiten al conjunto de un estado cultural, y por otra, de consideración de las imágenes como plasmaciones de arquetipos de valor transhistórico y transcultural, como se verá a continuación.

¹⁵ El análisis de las dos formas de pensamiento fue desarrollado por Jung en *Símbolos de Transformación*, edit. Paidós, Barcelona, 1993, págs. 31-58.

mismo, por idéntica exaltación, (el estado natural de los románticos, por otra parte), provocada por su apasionamiento por Harriet Smithson. Por su parte, las circunstancias vitales de Hugo en 1830 se caracterizan por la decadencia de su matrimonio y una incipiente relación con una joven de 26 años, pero no consta que escribiese “Nuestra Señora de París” en un estado de delirio febril.

De todos modos, los estados psíquicos de ambos artistas en el momento de crear sus obras no son tan relevantes como el hecho de que el *contenido* de ambas desarrolla diversos aspectos de uno de los arquetipos más importantes y mejor definidos por Jung: el *ánima*. El *ánima* es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre¹⁶. Por ello, la aparición, en los sueños o en las creaciones formales, de figuras femeninas, pueden ser consideradas como proyecciones en las cuales el soñante o el artista objetivan la parte femenina de su psique. Todos los arquetipos presentan un aspecto positivo y otro negativo, y en el caso del *ánima* la relación armoniosa con lo femenino se manifiesta en forma de imágenes de mujeres de fuerte carga maternal, erótica o espiritual, mientras que la naturaleza negativa se fija en imágenes amenazadoras, que hechizan al soñante y le conducen a la destrucción. Jung ha distinguido, en este sentido, cuatro fases en el desarrollo del *ánima*. La primera, el *ánima* primitiva, representa las reacciones puramente instintivas y biológicas, y está ejemplificada en la figura de Eva, cuyo reverso negativo es Lilith¹⁷. La segunda, el *ánima* como belleza idealizada que conduce al hombre hacia el cielo (la Beatriz de la Divina Comedia, Helena del *Fausto* de Goethe) en su aspecto positivo, o hacia la guerra y la destrucción (Helena de Troya, la *femme fatale*), en su aspecto negativo. La tercera es el *ánima* espiritualizada, simbolizada en la Virgen María o la diosa china Kwan-Yin. (Su reverso negativo está presente en imágenes como la de la diosa hindú Kali, y en la Gran Prostituta del Apocalipsis, ejemplos no citados por Jung). Finalmente, la cuarta fase es el *ánima* sapiencial, la Sabiduría, Erda, Atenea o la Sulamita del Cantar de los Cantares. (Su reverso negativo se manifiesta en las brujas o en las divinidades oraculares, en la Morgana artúrica, etcétera)¹⁸.

¹⁶ Jung abordó el arquetipo del *ánima* en diversas obras, entre las que sobresale *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, edit. Paidós, Barcelona, 1986, págs. 25-35. Su discípula M. Louise von Franz resumió adecuadamente los planteamientos jungianos sobre el *ánima* en su artículo “El proceso de individuación”, incluido en la obra colectiva, dirigida por Jung, *El hombre y sus símbolos* (edit. Paidós, Barcelona, 1995), págs. 160-229.

¹⁷ La imagen de Lilith, como encarnación de una visión negativa de la femineidad en las artes plásticas decimonónicas, ha sido analizada brillantemente por Erika Bornay en su obra *Las hijas de Lilith*, edit. Cátedra, Madrid, 1990. Pese a que la autora no alude en ningún momento al pensamiento jungiano, los diversos tipos literarios e iconográficos que analiza pueden ser comprendidos como encarnaciones del reverso negativo del arquetipo *ánima*, sin que ello implique negar ni reducir la dimensión *histórica* y *social* de cada una de las imágenes, sino más bien acentuarla.

¹⁸ M. L. von Franz, *op. cit.*, pág. 185. Hemos añadido, sin embargo, algunos ejemplos, especialmente en los aspectos negativos del *ánima*.

Como puede deducirse de esta breve exposición, tanto la amada de la sinfonía de Berlioz como la Esmeralda de "Nuestra Señora de París" reúnen plenamente las características para poder ser analizadas como plasmaciones románticas del *ánima*. La Sinfonía Fantástica desarrolla todas las fases de transformación del arquetipo. En un principio, la amada obsesiona al artista por su belleza, y le sumerge en un continuo fluir de sentimientos contradictorios, pero no peligrosos. Durante el baile y la escena campestre, la amada se presenta aún idealizada, identificada con la alegría frívola de la fiesta y con la melancolía etérea de la naturaleza. Los dos últimos movimientos, sin embargo, plasman el reverso negativo del *ánima*, que conducen a la ejecución del artista y finalizan, con la amada transformada en bruja, en un aquelarre infernal. La sinfonía puede ser leída, por tanto, como una formalización del arquetipo *ánima* que conduce de la belleza a la destrucción personal, y por ello se corresponde con la segunda etapa del arquetipo, lo que emparentaría a la amada de Berlioz con Helena de Troya y con las múltiples *femmes fatales* literarias o cinematográficas, que provocan la ruina social o la muerte de sus enamorados.

Por su parte, la Esmeralda creada por Víctor Hugo es también una mujer que hechiza a los hombres (Gringoire, Frollo, Febo), por su juventud y sensualidad, y reúne también, tópicamente, las características de una hechicera por su condición de zíngara. Es, asimismo, la reina simbólica de la Corte de los Milagros, y la obsesión que provoca en el archidícono Claude Frollo, así como el amor de Quasimodo, en una plasmación del relato mítico de la bella y la bestia, culminarán con la muerte de los tres protagonistas. Se trata, por tanto, de una nueva plasmación del segundo tipo de *ánima*, con aspectos del cuarto. En ambos casos, se produce la misma transición que Robert Graves señaló como propia de la Diosa Blanca Triple, es decir, la Diosa como doncella, como madre (aspecto elidido en ambas creaciones) y como bruja¹⁹.

Los personajes femeninos de Berlioz y de Hugo, desde el punto de vista del análisis arquetípico, pueden ser percibidos como la plasmación, no ya de unos contenidos psíquicos personales, individuales, sino como la formalización de la propia idea romántica de lo femenino, escindida entre la idealización de una belleza juvenil, exótica y al mismo tiempo etérea, identificada con una visión mística y panteísta de la naturaleza, y la visión sublime y terrorífica de la mujer y la naturaleza como deseo de muerte, como abismo y como revelación de las fuerzas oscuras del alma y el cosmos. La visión romántica de lo femenino sería, por ello, lo que las obras de Hugo y Berlioz estarían plasmando e, incluso, fijando como prototipos.

En este sentido, no deja de ser llamativo que 1830 sea también el año en que Delacroix pinta "La libertad guiando al pueblo", que supone la plasmación pictórica de otra visión del arquetipo del *ánima*, la que conduce al pueblo parisino hacia la realización de sus ideales de liberación política y espiritual²⁰.

¹⁹ R. Graves, *La Diosa Blanca*, edit. Alianza, Madrid, 1986, especialmente págs. 76-93.

²⁰ Tal como ha señalado Jung, una de las funciones fundamentales del *ánima* es la de guiar al hombre en su comunicación con el inconsciente, o bien conducirlo hacia

Se trata, obviamente, de una visión del arquetipo totalmente positiva, ennoblecida por su contenido político y su carácter de aspiración colectiva²¹, que comparte algunas características comunes significativas con las obras de Berlioz y Víctor Hugo, que permiten establecer una relación de circularidad entre todas ellas. En efecto, no sólo abordan lo femenino como arquetipo, sino que ilustran episodios revolucionarios (el cuadro de Delacroix de forma directa y evidente, la novela de Hugo mediante el asalto del pueblo de París, contra el archidiácono Frollo, a la catedral de Notre Dame para liberar a

las regiones celestiales y espirituales del cosmos. Por ello, la imagen de Delacroix plasma a la perfección la función conductora del *anima*, como concepto abstracto, la libertad, que condensa no sólo el motor de la revolución, sino su aspiración final. Resulta llamativa, por otra parte, la presencia de la catedral de Notre Dame al fondo de la composición, presencia que, aparte de remitir al *personaje principal* de la novela de Hugo, puede ser interpretada como el símbolo de la conciencia nacional francesa, pues no en vano el Romanticismo supone la cristalización de un *espíritu de los pueblos* que encontrará sus símbolos en las creaciones medievales, y sobre todo, en las catedrales, entendidas como *summae* de la labor colectiva en las que se formaliza la tradición cristiana, la cual, por otra parte, no desaparecerá como sustrato de la obra de los creadores románticos.

²¹ En este sentido, no creemos que exista contradicción alguna entre la dimensión arquetípica de la Libertad de Delacroix, que aquí se defiende, y las distintas interpretaciones políticas que han sido ofrecidas sobre el cuadro desde el momento de su creación. El análisis exhaustivo de las visiones sobre el cuadro de Delacroix, efectuado por N. Hadjinicolau (*La producción artística frente a sus significados*, F. C. E., México, 1981), ha mostrado cómo las diferentes interpretaciones ofrecidas por los diferentes sectores ideológicos, especialmente franceses, desde el momento de su creación, han privilegiado la dimensión alegórica, realista o ideológica de la imagen de la Libertad. Para unos, la imagen no es una alegoría, sino una mujer del pueblo, de las clases inferiores, una combatiente más de las barricadas de julio. Para otros, la imagen de Delacroix carece de realidad y corporeidad, y es una mera alegoría de tradición iconográfica clásica que aparece sin embargo representada con los rasgos de una mujer real del pueblo. En nuestra opinión, el carácter alegórico de la imagen no puede ser puesto en duda, pero ello no invalida que pueda ser al mismo tiempo leída como arquetipo.

Es más, sea cual haya sido la intención original de Delacroix, o las interpretaciones que sobre ella se han sucedido, la imagen *funciona como* una alegoría, porque posee las características formales e iconográficas que la identifican como tal. La *Libertad* porta la seña de identidad nacional, la bandera tricolor que en 1830 conoce uno de los momentos de mayor exaltación como símbolo político. Por otro lado, su expresión no denota un *pathos* excesivo, propio de una emoción *personal*, sino que dirige su mirada serena hacia los revolucionarios. Además, el propio título definitivo del cuadro (puesto que fue denominado provisionalmente como "La Barricada"), refuerza la identidad abstracta del personaje *central* (la figura de la Libertad ocupaba el centro estricto de la composición en los bocetos preparatorios), y precisa que se trata de un concepto corporeizado. Por consiguiente, en cuanto *es* una imagen alegórica puede revestirse de contenidos arquetípicos, ya que no se trata de una mujer *real* (en cualquier caso, de la *imagen* de una mujer real), sino de una *imago* cultural.

Esmeralda²², y la sinfonía de Berlioz, de modo indirecto y simbólico, mediante la turbamulta que conduce al poeta hacia la guillotina). Por otra parte, en la búsqueda de fuentes iconográficas y literarias para establecer la identidad del personaje que lleva un sombrero de copa y porta un fusil, éste ha llegado a ser identificado con Pierre Gringoire²³, con lo que el poeta imaginado por Hugo se convertiría en un tipo que subyacería, a modo de plasmación del arquetipo *animus*²⁴, a las tres creaciones que venimos analizando.

²² Auguste Jal (según afirma Hadjinicolau, *op. cit.*, págs. 151 y ss. Cfr. Salón de 1831, Ébauches Critiques, París, A. J. Dénain, pág. 40) señaló la novela de Victor Hugo como fuente de inspiración iconográfica para algunos aspectos del cuadro. Así, afirma: "todos los personajes, en el artista que tanto os gusta, son asquerosos, horrendos, mal proporcionados, repulsivos. Es una familia de perversos y de escrofulosos; apestan a primera vista; diríase unos escapados de ese patio de Monipodio, pintado con colores tan horriblemente ciertos por Victor Hugo en su hermoso libro Notre-Dame de Paris". Hadjinicolau, que cita este texto, no considera improbable que Delacroix hubiese conocido, bien por medio del propio Hugo, en una de las lecturas privadas durante el proceso de creación de sus obras, o de amigos comunes, (Jal o Louis Boulanger), el contenido de la novela.

²³ Es el propio Hadjinicolau quien apunta la hipótesis de que el revolucionario del sombrero de copa es un trasunto pictórico de Pierre Gringoire, ya que la descripción que Hugo ofrece en su novela del poeta "alto, flaco, muy pálido, joven todavía, aunque de frente y de mejillas ya arrugadas, con ojos brillantes y una boca sonriente, vestido de sarga negra, raída y con brillo de vejez", encajaría con la apariencia del personaje del cuadro. Incluso, según Hadjinicolau, si el pueblo revolucionario del cuadro se inspiró en los bandidos y golfos del patio de Monipodio, ello podría ser una confirmación de la propia opinión política de Delacroix respecto al verdadero autor de la revolución de julio, "el gran populacho y la santa canalla" (pág. 154). Sin entrar en estas consideraciones, no deja de resultar llamativo que un mismo tipo literario, el del poeta que representa el Gringoire de *Nuestra Señora*, tenga un paralelo plausible en el artista exaltado de la sinfonía de Berlioz (quien, por cierto, participó en la revuelta de julio, con dos pistolas descargadas, lo que da muestra de cierta cobardía real, que incluso podría ser puesta en paralelo con la expresión indecisa del burgués o artista, que con ambas figuras ha sido identificado, del cuadro de Delacroix).

²⁴ Tanto el artista de Berlioz como el poeta de Hugo y el supuesto artista o burgués del cuadro pueden ser analizados como manifestaciones del arquetipo *animus* en el Romanticismo, toda vez que desarrollan y fijan tres visiones sobre la condición y la función del artista, que pueden ser comparadas con la triple visión del alma. Es más, las tres obras desarrollan la relación y la dualidad entre lo masculino y lo femenino. La sinfonía, a través de la relación entre un artista y las visiones de su amada. La novela, por medio de la relación entre Esmeralda y cuatro hombres (Frollo, Quasimodo, Febo y Gringoire), que suponen cuatro visiones de lo masculino, y el cuadro mediante la contraposición de la figura femenina dominante y una muchedumbre masculina en la que escasos personajes aparecen definidos, entre ellos el supuesto artista.

En los tres casos, el *anima* actúa como fuerza motriz de las acciones de los personajes masculinos, conduciéndolos hacia una muerte personal e imaginada (Berlioz), real (Hugo), o colectiva y liberadora (Delacroix). La muerte aparece, por tanto, como medio o como consecuencia inevitables de la relación entre el hombre y lo femenino arquetipizado.

De este modo, la llamada por Teophile Gautier "Trinidad romántica", formada por Hugo, Delacroix y Berlioz²⁵, llevó a cabo en el año 1830²⁶ la fijación directa de una triple visión de lo femenino, y asimismo de la relación del nuevo hombre romántico con ello, que se corresponde con las características esenciales atribuidas tradicionalmente al período cultural del Romanticismo europeo²⁷.

Ahora bien, estas conclusiones son posibles únicamente si se acepta la pertinencia del análisis arquetípico como una herramienta válida para interpretar los datos que proporcionan la historia de las creaciones estéticas. La interpretación que ha sido propuesta permite efectuar una lectura de hechos culturales aparentemente independientes entre sí, pero entre los que se puede detectar una unión profunda y significativa, que establece una serie de unidades de sentido coherentes. No obstante, permanece aún inexplicada cuál es la causa última de la existencia de este sentido lógico y significativo. Pueden proponerse varias respuestas. En primer lugar, que el sentido existe únicamente en el propio proceso de interpretación y es posible sólo en el seno del marco teórico que este artículo implica. El sentido no estaría, por tanto, en los fenómenos, sino en la forma de leerlos, de interpretarlos. Pero

²⁵ Citado en Y. Hucher y J. Morini, *Berlioz*, pág. 13.

²⁶ Aunque Nuestra Señora de París no se publicó hasta marzo de 1831, su gestación se desarrolló durante 1830, después del estreno de Hernani, en estricta correlación cronológica, por tanto, con las obras de Delacroix y Berlioz.

²⁷ La visión de la mujer a lo largo del siglo XIX, (según Stéphane Michaud, "Idolatrías: representaciones artísticas y literarias", en *Historia de las mujeres, el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1993, págs. 135-157), se caracteriza por una persistente conversión de lo femenino en *imagen*, en ídolos puramente imaginarios, que sin embargo son modelos que seducen la voluntad y condicionan la conducta de los hombres y las propias mujeres. "Asociada a la imaginación, la mujer amada se convierte en la matriz de toda magia, de toda metamorfosis. Para su compañero, hace retroceder las fronteras del yo, cristaliza en su persona los sueños del niño, y actualiza la ley que con tanta vivacidad siente Mme. De Staël, que quiere que las pasiones sólo se fijen con toda su fuerza al objeto que se ha perdido" (pág. 138).

La exposición de Michaud sobre los estereotipos femeninos decimonónicos, que rehuye el sistematismo rígido en favor de la constatación de la existencia de modelos contradictorios, se ajusta en realidad al análisis de una serie de tipos básicos que conservan una fuerza constante durante todo el siglo, y que se corresponden con los tipos de *anima* anteriormente citados. El siglo XIX se debatirá entre la visión de la mujer como virgen, como seductora o como musa, (tal como afirma Anne Higonnet, en "Las mujeres y las imágenes. Apariencia tiempo libre y subsistencia", en *Historia de las mujeres... op. cit.*, págs. 313). Las tres son visiones masculinas, es decir, proyectadas por el hombre (como *animus*) sobre la mujer (como *anima*). La dualidad entre la mujer/anima como virgen y como seductora es equivalente a la segunda y tercera etapas jungianas del anima, y encarnan la dualidad del arquetipo en su dimensión sexual, mientras que la tercera, la mujer como musa, plasma la dimensión del anima como fuerza motriz que conduce al hombre hacia su destino. Las tres visiones se encuentran en las obras de Berlioz y Hugo, mientras que la tercera es la predominante en el cuadro de Delacroix.

no puede ignorarse que los hechos analizados (el programa de la Sinfonía, la novela, el cuadro,) existen, y por ello puede también suponerse que la lectura propuesta es pertinente, que ha servido para desvelar dimensiones latentes de sentido en los fenómenos, inadvertidas hasta ahora, y que, si las obras de Berlioz, Hugo y Delacroix han sido consideradas como prototipos de la creación artística romántica, ello se debe en parte a que plasman en distintos medios formales una visión de uno de los arquetipos fundamentales de la cultura romántica: el *ánima*.

Quedaría aún abierto el problema del proceso de incorporación de los contenidos arquetípicos a las creaciones artísticas. De acuerdo con los planteamientos jungianos, dicha incorporación no requiere la consciencia de los creadores formales. Los artistas plasmarían los contenidos arquetípicos de un modo inconsciente, y tanto Berlioz como Hugo y Delacroix habrían formalizado pulsiones, fuerzas y contenidos inconscientes, mezclándolos con los materiales culturales conscientes propios de su época. Surgiría entonces la tentación de recurrir a un hipostasiado Espíritu de la época, a un *Zeitgeist* hegeliano²⁸, o al propio inconsciente colectivo jungiano, como lugares metafísicos de existencia primera de los significados, como fuentes originarias de las que la conciencia privilegiada de los artistas habrían bebido para formalizar sus obras y marcar los rumbos de la nueva cultura. En un sentido jungiano, es posible interpretar las tres creaciones como fenómenos de *sincronicidad*, como manifestaciones simultáneas, no causales, de un mismo hecho en el plano psíquico y en el plano físico, factual²⁹. La plasmación de un mismo arquetipo en las tres obras románticas analizadas sería la traducción formal y

²⁸ Cfr. nota 1.

²⁹ La concepción jungiana de la sincronicidad llegó a abarcar tanto un modo de explicación de las analogías significativas que se producen entre un hecho físico exterior y un proceso psíquico interno que suceden en el mismo instante temporal, como la idea, nunca elaborada totalmente por Jung, de la correspondencia armónica entre el devenir humano, físico y cultural, y las transformaciones del inconsciente colectivo, de modo que cada creación humana sería el signo de una transformación en el inconsciente colectivo y viceversa. No obstante, esta relación de sincronicidad excluye la idea de causalidad, de la primacía de un factor sobre el otro (Cfr. C. G. Jung, *Sincronicidad*, Paidós, Barcelona, 1990). Afirmar, por ello, que los tres artistas aquí estudiados eran particularmente receptivos a las transformaciones del inconsciente colectivo romántico, y que sus creaciones reflejan la nueva percepción del arquetipo *ánima*, es por tanto una hipótesis inevitablemente polémica, en el sentido etimológico del término, puesto que reclama una definición adecuada del marco teórico que permita interpretar las creaciones culturales como manifestaciones arquetípicas, y al mismo tiempo conciliarlas con otras visiones de la Historia. Dado que la construcción de una hermenéutica jungiana de la Historia y del Arte es aún un proceso en curso, la hipótesis aquí apuntada cobra un carácter provisional, y está sujeta a los cambios que puedan ocasionar la mejora del conocimiento de la personalidad, bagaje cultural e intenciones de los artistas, del contexto cultural romántico, y de los propios arquetipos, así como a una mejor definición de la realidad del inconsciente colectivo y su carácter histórico.

material del arquetipo presente en el inconsciente colectivo romántico, al cual los artistas, como *media* privilegiados, habrían accedido mediante un acto de introspección que les habría puesto en contacto, a través de su inconsciente personal, con el inconsciente colectivo.

Evidentemente, también es posible eludir estas explicaciones de corte físico, y atribuir las coincidencias a una consecuencia lógica del hecho de que los tres artistas compartieron un mismo momento cultural, conocimientos, inquietudes y objetivos semejantes, factores que explicarían la existencia de estructuras, imágenes y significados similares en sus obras. De cualquier modo, sea cual sea la respuesta aceptada finalmente como adecuada, las analogías temáticas y estructurales entre las obras analizadas pueden ser consideradas como un hecho, como una realidad que invita, o que incluso exige, una explicación, independientemente de que la aquí propuesta resulte ser, finalmente, correcta.