

Nuevas naturalezas melancólicas en el *black metal*: Subversiones ecogóticas en la lírica pastoral de Arsule

Alejandro Rivero-Vadillo^{1,2}

Recibido: 01/09/2022 / Aceptado: 07/03/2023

Resumen. Este artículo analiza el álbum *Le Jardin des Emeraudes* (2021) del proyecto de *black metal/dungeon synth* francés Arsule. Haciendo uso de diferentes marcos teóricos ligados a las humanidades ambientales (crítica ecogótica y pastoral), así como de la teoría crítica surgida del propio *black metal*, el texto analiza la representación del paisaje desarrollada en la lírica de la banda, que no solo rompe con las premisas establecidas en el género (en las que se idealiza lo natural-salvaje) sino que se acerca a la representación del paisaje antropogénico de una forma innovadora en lo que se refiere al estudio de poéticas pastorales. El resultado es una crítica al espacio político bucólico que no implica una llamada a la lucha por la sostenibilidad (u otro modelo de convivencia entre lo humano y lo no humano), sino, ligando el pensamiento de la filosofía *black metal*, un abrazo a lógicas ambientales nihilistas.

Palabras clave: black metal en Francia; dungeon synth; crítica pastoral; crítica ecogótica; Arsule.

[fr] Nouvelles natures mélancologiques dans le *black metal* : Subversions écothiques dans le lyrisme pastoral d'Arsule

Résumé. Cet article analyse l'album *Le Jardin des Emeraudes* (2021) du projet français de black metal/dungeon synth « Arsule ». Utilisant différents cadres théoriques liés aux humanités environnementales (critique écothique et pastorale), ainsi que la théorie critique issue du *black metal* lui-même, le texte analyse la représentation du paysage développée dans les paroles du groupe, qui rompt non seulement avec les prémisses établies dans le genre (dans lequel le naturel-sauvage est idéalisé) mais qui aborde aussi la représentation du paysage anthropique de manière innovante en ce qui concerne l'étude de la poétique pastorale. Le résultat est une critique de l'espace politique bucolique qui n'implique pas un appel à lutter pour la durabilité (ou un autre modèle de coexistence entre l'humain et le non-humain), mais, reliant la pensée de la philosophie du *black metal*, une appropriation des logiques environnementales nihilistes.

Mots clés: black metal en France ; dungeon synth ; critique pastorale ; critique écothique ; Arsule.

[en] New Melanchological Nature in Black Metal: Ecogothic Subversion in the Pastoral Lyric by Arsule

Abstract. This article analyzes the LP *Le Jardin des Emeraudes* (2021), by the French black metal/dungeon synth project Arsule. Using several theoretical frameworks discussing Environmental Humanities (namely Ecogothic and Pastoral criticism), as well as the very same theory emerging from critical studies in black metal, this text explores the band's lyrical representation of landscape. This representation does not simply destabilize the traditional ecological assumptions of the genre (that idealize the idea of the wilderness), but also addresses pastoral landscapes in an innovative way regarding traditional pastoral poetics. The album thus reconfigures an Arcadian political space which does not imply a fight for sustainability (or any other human/non-human symbiotic model) but, in tandem with black metal's philosophical thought, implies embracing a logic of environmental nihilism.

Keywords: French black metal; dungeon synth; pastoral criticism; ecogothic criticism; Arsule.

Sumario: 1. Introducción. 2. *Black metal* y *dungeon synth*. 3. Leyendo el *black metal* desde las humanidades ambientales. 4. Arsule y la poética pastoral ecogótica. 5. Jardines antipastorales y melancólicos. 6. "Fraise de Pins": un realismo postpastoral. 7. Conclusión.

¹ Universidad de Alcalá
alejandro.rivero@uah.es

² Esta investigación es producto de la financiación recibida por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España bajo el amparo de un contrato predoctoral FPU (Formación de profesorado universitario).

Cómo citar: Rivero-Vadillo, A. (2023). “Nuevas naturalezas melancólicas en el *black metal*: Subversiones ecogóticas en la lírica pastoral de Arsule”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 38. Núm. 1: 47-60. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.83613>

1. Introducción

El *metal* extremo, un conjunto de subgéneros de *heavy metal*, ha sido un género musical históricamente prolífico en lo que respecta a cierta representación lírica de discursos ambientales. En multitud de casos, las bandas que se adhieren a este estilo referencian en sus canciones entornos naturales idealizados, por lo general, no alterados por la mano de la humanidad (como bosques, selvas, o montes), bañando sus líricas con un tono mitológico y espiritual. Un subgénero específico caracterizado por su estética gótica y su obsesión lírica con lo demoníaco y la muerte, el *black metal*, ha destacado tradicionalmente como una de las subramas que más énfasis ha hecho en integrar representaciones del paisaje en sus letras. En este género, se tiende a visualizar la naturaleza como una entidad sagrada e ideal, a veces también con componentes demoníacos, que se presenta como una antítesis de los valores que ha encarnado el humanismo europeo a lo largo de los últimos siglos. El *black metal* (y sus variantes, como el *dungeon synth*) tiende a glorificar las fuerzas naturales y entenderlas como un espacio de horror antropófobo en el que las relaciones entre humanidad y naturaleza están absolutamente polarizadas. Existen, no obstante, excepciones a esta regla. Una de ellas la proporciona el proyecto francés de Arsule en su álbum *Le Jardin des Emeraudes* (2021), en el cual, empleando una sonoridad que mezcla *black metal* y *dungeon synth* establece una poética que no aborda lo salvaje sino los entornos pastorales, subvirtiendo sus semánticas desde una perspectiva en línea con recientes investigaciones en crítica ecogótica.

Este texto pretende profundizar en la lírica del álbum, analizando la forma en la que el pastoralismo de Arsule no solo se configura como un tema innovador en la poética del *black metal* sino también cómo la banda, al entretejer vínculos temáticos con las sinergias clásicas que vehiculan este género musical, retrata unas ecologías pastorales que no encajan con modelos académicos representativos asumidos por parte de la ecocrítica (tanto la francófona como la anglófona). En las siguientes páginas se explora primeramente cuáles son las características principales de los dos géneros musicales combinados por Arsule, con un foco en la forma en la que estos representan el paisaje y en las teorías ecológicas desde las que los territorios poetizados se pueden leer. Posteriormente se estudian las letras del álbum, ahondando en la forma en la que Arsule subvierte las estéticas y modelos de los pastoralismos tradicionales para imbuirlos con un *ethos* melancólico que anula la lectura biopolítica que pudiera surgir al analizar su obra desde una perspectiva ecocrítica. Adicionalmente, este trabajo busca aportar nuevas perspectivas con las que los estudios de *metal* (especialmente aquellos especializados en ecocrítica y metal extremo) pueden teorizar y abordar las líricas ambientales que se producen en las formulaciones contemporáneas del género.

2. *Black metal* y *dungeon synth*

El *black metal* es definido comúnmente como un subgénero de “metal extremo” que se caracteriza por su musicalidad agresiva y distorsionada, con unos tempos generalmente muy rápidos y chillidos o gritos guturales como voz principal de las piezas. El género fue popularizado por la escena musical de Noruega durante los años 1990 (lo que se conoce como Segunda Ola), en la que bandas como Mayhem, Burzum, Ulver o Emperor sentaron determinadas bases estilísticas y temáticas que influirían en el desarrollo de esta música durante las siguientes décadas. Aunque gran parte de la música del género hace uso de los instrumentos clásicos del heavy metal (guitarras y bajo eléctricos y batería), muchos de los discos incluyen además interludios, prólogos y/o epílogos con composiciones enteramente compuestas por una sonoridad minimalista producida únicamente con sintetizadores. El *black metal* se engloba dentro de la música popular –ya que, como con cualquier otro tipo de *metal*, hay toda una industria musical y del espectáculo mercantilizando el género–. Sin embargo, este estilo específico ha destacado por su valor contracultural y su experimentalismo técnico, existiendo en la actualidad una gran comunidad *underground* de artistas que se adhieren a él. A través de una sonoridad estridente, con una grabación de baja calidad y temáticas, por lo general, violentas y ominosas que suelen engarzar con discursos fundamentalistas bien de corte satánico o pagano (particularmente desde el paganismo escandinavo), o bien nihilista, el *black metal* se ha establecido como una plataforma desde la que muchos artistas modulan discursos políticos en torno a la naturaleza, la ecología y las conexiones espirituales que relacionan a seres humanos y no humanos en el mundo.

La historia de este género es muy extensa y existe un número incalculable de ramificaciones, mezclas y derivados en el panorama musical del *metal* extremo actual, tanto en clave técnica como temática³. Uno de los descendientes del género que más se ha popularizado en los últimos años es el conocido como *dungeon synth*, una variante en la que se emplean únicamente las sonoridades de sintetizador utilizadas en el *black metal* clásico. A nivel sonoro, el *dungeon synth* se compone principalmente de piezas instrumentales de música electrónica atmosférica en las que se emplean tempos mucho más lentos que en el *black metal* y que pretenden imitar la baja calidad so-

³ Para una visión historiográfica del género y su evolución, se pueden consultar los textos de Moynihan y Söderlind, (2003) y Rubio (2013; 2016).

nora de las composiciones utilizadas originalmente en los interludios, prólogos y epílogos que caracterizaban el género en los 1990.

Pese a que este tipo de música puede ya encontrarse en la obra en solitario de Håvard Ellefsen, ex integrante de la banda Emperor, en los años 1990 en álbumes como *Fata Morgana* (1995), de su proyecto homónimo, Fata Morgana, o en *Crypt of the Wizard* (1996) de su otro proyecto, Mortiis, la primera definición rastreable de este género se encuentra en una publicación de 2011 en el blog *Dungeon Synth*, administrado por el crítico musical Andrew Werdna (2011). En él, este argumentaba que:

Dungeon synth is the sound of the ancient crypt. The breath of the tomb, that can only be properly conveyed in music that is primitive, necro, lo-fi, forgotten, obscure, and ignored by all of mainstream society. When you listen to dungeon synth you are making a conscious choice to spend your time in a graveyard, to stare, by candle-light, into an obscure tome that holds subtle secrets about places that all sane men avoid.

Como también ocurre en el *black metal*, el *dungeon synth* bebe estéticamente del imaginario del horror gótico, con un énfasis musicalizar espacios como cementerios y criptas. Su pretensión es la de revivir un imaginario pasado olvidado y oscuro, lo que comúnmente se ha traducido en una inspiración estética y musical que va de la mano de un reconstruccionismo medievalista mezclado, en ocasiones, con ficción fantástica. Pese a que la calidad de sonido de los sistemas de música electrónica ha mejorado desde los años 1990, la idea detrás de este estilo es revivir la musicalidad de la electrónica de esta década para evocar una sensación de nostalgia, tal y como comenta el líder del proyecto francés Erang en una entrevista reciente (Werdna, 2022). Este *ethos*, que no es único al *black metal*, es algo común en la reacción nostálgica cultural en la que se encuentra la música de la posmodernidad hiperdigitalizada de la actualidad, según señala Grafton Tanner, pues “nos abrazamos a la tecnología analógica y consumimos de inmediato el mito de que podemos ponernos a salvo en el calor predigital de las tecnologías de medios del pasado” (Tanner, 2016: 59). El *dungeon synth*, por tanto, se hace eco tanto de la nostalgia oscura por un pasado histórico (el medioevo europeo) como por uno más experiencial de quien compone las piezas, el de finales del siglo XX y principios del XXI.

Uno de los aspectos más destacables del *dungeon synth* es su difusión y anonimidad. Como ocurre con otros géneros surgidos en la modernidad de internet y que también beben de la nostalgia, como el *vaporwave* o el *synthwave*, el *dungeon synth* un espacio musical difícil de rastrear ya que la gran mayoría de álbumes se suben a la red con una producción y distribución caseras a través de plataformas de autopublicación digitales como Bandcamp y Youtube. Aunque existen páginas especializadas intentando abordar el género, clasificando sus fases y derivaciones (como el mencionado blog de Werdna), trazar su extensión y temáticas sería una tarea ardua y compleja. El propio Werdna publicó en abril de 2022 una lista que él mismo realizó en 2013 con cientos de álbumes que configurarían el canon del género. En la actualidad, esta vertiente, aunque predominantemente instrumental, se ha bifurcado en diferentes corrientes especializadas en distintas temáticas, desde algunas que continúan con la tradición gótica y fantástica de los años 1990 como las del proyecto parisino Candlekeep en su álbum *The Death of the Gatekeeper* (2020) hasta otras más bizarras en las que la ambientación se pretende situar en el Jurásico con obras como *Metalsauric Crush* (2020) del proyecto alemán Synthosaurus, o ambientaciones *cottagecore* como el álbum *Memory Box* (2020) del proyecto Grandma's Cottage. Arsule, como se verá a continuación, representa otra vuelta de tuerca dentro de este contexto musical ya de por sí complejo, pues no solo (re)incorpora elementos clásicos del *black metal* a su versión del *dungeon synth*, sino que configura un entramado de subversiones ecológicas a nivel temático que confrontan con la forma tradicional de ver el paisaje en el *black metal*.

3. Leyendo el *black metal* desde las humanidades ambientales

A la hora de buscar marcos de análisis fructíferos para el análisis ecocrítico tanto del *dungeon synth* como del *black metal*, existe una perspectiva relativamente reciente que puede operar como un catalizador productivo de estudios en esta materia: la crítica ecogótica. Teorizada por diferentes académicos y académicas durante los últimos 15 años (Hillard, 2009; Smith y Hughes, 2013; Del Principe, 2014; Alder y Bavidge, 2020; Parker, 2021), este acercamiento propone indagar en los componentes negativos, oscuros y psicológicamente terroríficos asociados a las relaciones entre humanidad y Naturaleza que permean, sobre todo (pero no únicamente), los productos culturales de estética gótica⁴. El interés principal del marco es, según Alder y Bavidge:

The primary job of gothic ecocriticism might be to spot an ecophobic motif or narrative structure, but alongside the diagnosis of our ambivalent relationship to the natural environment is a separate set of concerns identifying fearfulness and anxiety as motivating forces that break free of a simple rehearsal of nightmare scenarios (Alder y Bavidge, 2020: 226).

Valiéndose de ideas anteriores sobre conceptualizaciones y análisis desde la negatividad en torno a los vínculos que conectan lo humano y lo no-humano, como el de la “naturaleza oscura” de Timothy Morton (2007) o el de “ecofobia” desarrollado por Simon Estok (2009), el enfoque ecogótico puede configurarse como un prisma que

⁴ Para un análisis más detallado de la historia de este campo metodológico, así como sus conexiones con otras metodologías de análisis, véase el capítulo “The EcoGothic” en Parker (2021).

ayude a desenmascarar el pensamiento ecológico (implícito o explícito) detrás de representaciones horroristas de lo natural, unas que sin lugar a dudas conforman la base temática del *dungeon synth*.

El enfoque ecogótico, sin embargo, no se basa únicamente en el estudio de lo espeluznante dentro de lo no-humano, sino que pretende adentrarse en la forma en la que esta representación desde la maldad o la oscuridad ecológicas se ve yuxtapuesta por elementos que incitan al propio deseo de esta (Parker, 2021: 36). Se entiende, por tanto, que estas representaciones naturales desde el terror no arman un binario “humanidad/Naturaleza” en el que se establece una relación de abyección y alteridad total. Más bien, la propia representación desvela elementos que muestran una intención de acabar con la polaridad existente entre ambos elementos del binario, así como de sacar a la luz, en última instancia, la artificialidad de la relación de oposición entre lo humano (o lo civilizatorio) y aquello que no ha sido modificado por la antropogenia (lo no-humano). Desde la perspectiva ecogótica, estos vórtices de unión entre el deseo y el terror naturales han tendido a verse encarnados en la figura de monstruos, ya sea en análisis de obras góticas clásicas como Drácula (Murga Aroca, 2020; Ağın, 2015a) o Frankenstein (Lanone, 2013), o en el estudio de monstruos más modernos como el protagonista de la película *El pequeño Otik* (2000), de Jan Svankmajer (Parker, 2016). No obstante, el paisaje también ha sido relevante a la hora de realizar análisis ecogóticos, proyectando ideas sobre esta monstruosidad deseada y temida en el propio territorio tal y como demuestran los trabajos de Hillard (2013), Arbino (2019) y Mackey (2022).

Tanto el *black metal* como el *dungeon synth* operan como un campo de cultivo fértil para el análisis ecogótico. Por una parte, tanto su estética medievalista como su temática románticista posicionan a sus oyentes en una atmósfera con un territorio y unas subjetividades inherentemente góticas. Específicamente, su poética (principalmente en el *black metal*, que es el género en el que prima el uso de voces) hace un especial hincapié en la descripción de paisajes naturales desoladores y aterradores, los cuales se presentan como estéticamente sublimes. Así, elementos como tundras, bosques vírgenes, páramos, o terrenos montañosos tienden a ser expuestos como el telón de fondo ante el cual se produce la narrativa de determinado tema musical (Butler, 2010: 28). Este foco en el paisaje se refuerza en las propias carátulas de los álbumes del género, muchas de ellas con imágenes de paisajes, sobre todo ubicados en el norte de Europa, en los que se visualizan espacios naturales oscuros, tenebrosos, devastados y, por lo general, carentes de representaciones humanas, y que, a su vez, resultan estéticamente atractivos. Un ejemplo de entre los cientos que podrían ponerse sería el de las carátulas de la banda noruega de *black metal* Windir (figura 1) y del proyecto de *dungeon synth* francés de Erang (figura 2) en los que se muestran paisajes naturales idealizados noreuropeos con una atmósfera y tonalidad oscuras en las que predominan colores apagados, fríos o directamente negros, así como una carencia casi total de humanos o espacios antropogénicos. Cuando estos últimos aparecen, suelen ser destruidos o en llamas, como en la caratula de *Within The Land Of My Imagination I Am The Only God* (2014), de Erang (figura 2).

Como ocurre con la mayoría de subcampos de estudio de las humanidades ambientales, el marco ecogótico ha tendido generalmente a estudiarse desde una perspectiva eminentemente política. Es decir, a la hora de analizar los componentes ecogóticos de determinado producto cultural, la ambivalencia ecófoba y ecófila que se ve reflejada tiene, para los académicos y académicas, cierta crítica o enseñanza ecologista en torno a las relaciones entre seres humanos y no-humanos. Así, existen enfoques que visualizan mejores formas de convivir con lo natural, críticas a cómo el capitalismo crea un binarismo entre humanidad y naturaleza que debe de ser eliminado, o incluso de manera explícita, un ataque a las formas de destrucción ambientales generadas en el Antropoceno (Alder y Bavidge, 2020: 227). Este objetivo productivista (es decir, que busca visualizar o impulsar un pensamiento más ecológicamente sostenible aplicable a la realidad en la que vivimos) entra en conflicto con las bases teóricas desde las que se ha tendido a entender la poética del *black metal*. Aunque, por supuesto, existe una relativa variedad de textos que abordan el pensamiento ecopolítico derivado de ciertas bandas de *black metal*⁵ (así como bandas con un interés ecologista específico⁶), la representación del paisaje en el género se ha observado históricamente desde una visión antipolítica y con un interés más teórico. A esta línea de pensamiento se la ha denominado como ‘melancología’.

La idea de melancología (término que aglutina la palabra ‘melancolía’ y ‘ecología’) es un concepto popularizado en el compendio de *Melancology: Black Metal Theory and Ecology* (Wilson, 2014) y que se utiliza para teorizar la forma en la que opera el pensamiento ecológico en este género musical desde la perspectiva de la filosofía continental. En el *black metal*, las representaciones ecológicas, predominantemente oscuras y negativas, no se basan en el fomento de un ecologismo positivo, sino que, más bien, el paisaje no estimula:

a form of morality; it is not a set of rules relating to social behavior, civic duty, code of conduct, biopolitical governance, nor does it relate to any form of socio-political order dedicated to organizing and improving human survival or the survival of any other form of (inter)planetary life (Wilson, 2014 20-21).

La temática melancológica del *black metal* se entiende, de esta manera, como un abrazo nihilista al concepto de la propia decrepitud desde una perspectiva puramente ontológica. En vez de buscar en la representación de la oscuridad y putrefacción del paisaje y de “lo natural” una advertencia ambiental o una llamada a la acción, el *ethos*

⁵ Véase Ağın (2015b) o Lucas (2019).

⁶ El panorama temático del *black metal* es actualmente complejo, y no todas las bandas se amoldan a las premisas melancológicas en las que se habla en este ensayo. Bandas como Wolves in the Throne Room, Botanist o Ecologist (por poner tres de las decenas de ejemplos que se encuentran en activo en la actualidad) tienen una clara intención ecopolítica afín a diferentes ideas de pensamiento ambiental actuales (particularmente en torno a la ecología profunda).

melancólico “es supremamente indiferente, e, incluso, vehementemente opuesto a estas lógicas” (Wilson, 2014: 21). En el *black metal*, el medioambiente tiene unas connotaciones malignas que apoyan el culto persistente del género a la idea de la muerte (unas connotaciones que son glorificadas precisamente por esta cualidad), y, así, el paisaje en el género se racionaliza como una oportunidad especulativa para reflexionar sobre la extinción humana, un acercamiento que cuestiona el propio pensamiento ecológico biocéntrico con el que “descubrimos la muerte en vez de buscar su negación espiritual e inhumana” (Wilson, 2014: 21-22). La visión melancólica, por tanto, es necrocéntrica en tanto que promueve una visión no solo de aceptación sino de persecución de la finitud de la vida, tanto para nuestra especie como para el paisaje que nos rodea. Esto, en última instancia, se materializa en una defenestración de aquellos intentos de convivencia entre naturaleza y humanidad. El ensalzamiento melancólico de la voluntad y necesidad de morir, no obstante, no se ve como un castigo por los pecados del industrialismo sino, más bien, como una inevitabilidad que tiende a observarse desde la negatividad y la aprensión.



Figura 1. Imagen de las carátulas de los álbumes *Sóknardalr* (1997) y *1184* (2001) de la banda noruega Windir.



Figura 2. Imagen de las carátulas de los álbumes *Tome III* (2013) y *Within The Land Of My Imagination I Am The Only God* (2014) del proyecto francés Erang.

4. Arsule y la poética pastoral ecogótica

Arsule es un proyecto musical pseudoanónimo cuya única integrante es Marine Février, una artista, música, artesana y escritora francesa afincada en Nantes. Arsule comienza su andadura en el panorama musical en el año 2018, con la publicación en Bandcamp del álbum de *dungeon synth* medieval *La Cité Enfouie*, al que le seguirían diversos álbumes de temática y sonido similar durante ese mismo año y 2019. Sería el año siguiente, con la publicación de *Februa* (2020a), cuando la música de la artista comenzara a incorporar la sonoridad vocal clásica del *black metal* (con voces guturales y rasgadas) a la melodía sintética y oscura del *dungeon synth*. En octubre de ese mismo año publicaría su primer disco en inglés *The Secret Heart* (2020b), en el que sustituiría las voces del *black metal* por unas más armoniosas y corales. En 2021, retomaría la vía ‘*black metal*’ con el álbum *Le Jardin des Emeraudes* en un disco en el que, además de la voz gutural de la propia artista, combina también parte de los coros armónicos con los que experimentó en el álbum anterior, incorporando adicionalmente piezas de poesía recitada sobre una base

dungeon synth. Específicamente, el álbum consta de ocho temas, tres de ellos con una letra recitada (“La Caverne des Murmures”, “L’Envolée” y “Fraise des Pins”), otros tres en los que se emplean voces guturales (“Le Jardin des Emeraudes”, “Les Vertes Vallées” y “Les Enfers”), así como dos piezas finales únicamente instrumentales que engarzan con la musicalidad tradicional del *dungeon synth* (“La Poursuite” y “Le Lot des Hommes”).

Aunque la sonoridad de *Le Jardin des Emeraudes* puede catalogarse como heredera del *black metal* clásico –de hecho, Février ha reconocido la influencia de diversas bandas de *black metal* de Segunda Ola en la creación de los temas de Arsule (Avril, 2019), así como publicado diversas reseñas técnicas de bandas en la web de crítica musical *Scholomance* (2019; 2020)–, la temática de las letras es muy diferente a la que coloniza la poética del género. Si en el *black metal*, por lo general, las letras tienden a glorificar la violencia, el sacrificio, y la muerte (contaminando el territorio en el que esto tiene lugar), en *Le Jardin des Emeraudes* no se evoca en ningún momento un culto a lo grotesco o mórbido; más bien, se ilustran paisajes y tonos más característicos del género pastoral, en el que se representan espacios ecológicos pacíficos y subjetividades en calma con el hábitat sobre el que deambulan. Aunque la letra del álbum no sigue una línea narrativa concreta, los temas sí están relacionados entre sí. La temática principal versa sobre el amor (y la relación de dos amantes) en espacios catalogables como paraísos, algunos claramente divinizados y bucólicos y otros críticos con la idealización del territorio y de las relaciones simbióticas entre humanidad y naturaleza que se derivan del mismo. En las primeras canciones se comienza poetizando un supuesto Edén natural en el que habita(ba)n dos amantes (el Jardín de Esmeraldas) para, posteriormente, desmitificar paulatinamente el entorno que estos habitan a lo largo de cada tema, llegando finalmente a líricas más realistas (como la del último tema con letra, “Fraise des Pins”), en el que se narra la pérdida de la amada en un paisaje claramente realista.

La propia portada del álbum (figura 3) desvela la candidez temática que mostrará el disco presentando un grabado titulado *Liebespaar in einer Grotte, umgeben von Pflanzen und Kräutern*⁷ (circa 1830), de Karl Wilhelm Kolbe El Viejo, como imagen principal. Aunque en el grabado resalta la representación del amor, algo nada usual ni en el contenido visual del *black metal* ni en el del *dungeon synth*, en la obra se destaca además la representación de las plantas, exageradamente sobredimensionadas, con una composición que ambiguamente consume o protege a unos amantes ocultos en la entrada de una cueva que se pierde en la oscuridad. La imagen sí que se adhiere, en cierto sentido, a las bases visuales del *black metal* y el *dungeon synth*, particularmente con el retrato de una naturaleza sublime en un tono monocromático que la dota al elemento natural de cierto tenebrismo. La obra de Kolbe El Viejo, enmarcada dentro del fenómeno romántico alemán, presenta una relación entre lo natural y lo humano claramente ecogótica. La imagen de lo humano queda integrada en un entorno natural idealizado pero sombrío y lúgubre que combina tanto expresiones de deseo (sexual en este caso), como de pavor, ya que la propia disposición de las hojas y la inclinación de la vegetación parecen darle a esta un cariz animado que acecha a los amantes. La naturaleza, así, parece constar de una agencia que mira desde la oscuridad de la gruta a los dos humanos con la intención de abrazarlos, ocultarlos o consumirlos.



Figura 3. Portada de *Le Jardin des Emeraudes* de Arsule.

Las pulsiones en torno a la ambigüedad ecogótica de lo natural que orbitan alrededor de la interpretación de la portada se ven claramente materializadas en los temas del álbum. Un claro ejemplo sería la canción de “Les Vertes Vallées”, en la cual se hace una mirada a la Naturaleza que conforma el Jardín de Esmeraldas. En la primera estrofa, el paisaje se diseña de la siguiente manera:

Dans les vertes vallées, les troupeaux paresseux,
Se repaissent sans bruit de la douce Arcadie,

⁷ En español: “Amantes en la gruta envueltos por plantas y hierbas”.

De ses herbages frais et la tête hardie,
Grimpent docilement sur le flanc montagneux (Arsule, 2021e).

Los valles cubiertos de hierba, los rebaños de ovejas pastando por las colinas y un silencio tranquilo y acogedor que se ve evocado en el mito edénico de la Arcadia organizan un espacio ecológico que rompe con los estándares poético-narrativos infernales del *black metal* y que, a su vez, sonoramente sigue siendo muy similar. En las siguientes dos estrofas de la canción, se desvela a los oyentes que este paraíso pastoral no es tan perfecto como aparenta, acentuando que incluso este espacio de comunión sosegada entre humanidad y naturaleza es temporal:

Dans les vertes vallées, une tombe repose,
Que dévoile en secret l'ombre des frênes noirs,
Au candide berger, qui profane aux savoirs,
Sur l'inscription sacrée, sa main craintive appose.
Une femme approchant, le regarde en silence,
Songeant, à l'écouter prononcer la sentence,
Qu'on ignore la mort, en ce pays parfait (Arsule, 2021e).

Lo interesante de este segmento no es solo la referencia a la muerte, un tema que, como se ha mencionado, obsesiona a la poética del *black metal*, sino la forma en la que se representa un humanismo pastoralista que se niega a aceptar la finitud de la vida. El pastor, incluso ante la evidencia de la muerte, insiste en clamar “que la muerte sea ignorada en este país perfecto” (“Qu'on ignore la mort, en ce pays parfait”). El potencial ecogótico de la pieza queda, en este sentido, evidenciado por la construcción que la compositora diseña de lo natural-bucólico. Por una parte, se genera un paraíso racionalizado a gusto y confort de un modelo de humanidad pastoral, y por otro, este mismo humanismo se enfrenta a la imposibilidad de mantener este ideal edénico, obstaculizado por la propia muerte intrínseca al orden natural.

El acercamiento a la poética pastoral de Arsule es significativo debido a que la configuración sonora “blackmetalizada” combinada con la serenidad y sencillez ecológicas de su temática desafía los modelos establecidos dentro de la propia teoría (y poética) pastoral. Para comprenderlo de una manera más detallada, es conveniente introducir la forma en la que el pastoralismo ha sido tradicionalmente categorizado a nivel académico. El especialista en crítica pastoral Terry Gifford, en su artículo “Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral as Reading Strategies”, establece tres tipos de pastoralismo (los tres susceptibles de ser analizados ecocríticamente, y, por tanto, “ecogóticamente”). El primero es el tradicional, que consiste en “un retorno al contacto con la vida en la naturaleza/lo rural/lo salvaje” (Gifford, 2012: 7) caracterizado por una percepción de la naturaleza como idealizada y nostálgica de una supuesta era dorada cultural ya perdida. Como contraste, Gifford teoriza también un “antipastoralismo” reaccionario basado en narrativas y poéticas que subvierten los valores del pastoralismo original, desmitologizando sus ideas edénicas, y mostrando las tensiones que surgen entre la idealización de lo natural y su realidad material (Gifford, 2012: 19), haciendo de este una crítica absolutamente negativa a los espacios pastorales. En tercer lugar, estaría el postpastoralismo, un subgénero que se dedicaría a problematizar las ideas en torno a las que orbitan tanto el pastoralismo como el antipastoralismo, planteando temas más amplios que engloban cuestiones como “cuáles son las implicaciones de reconocer que somos parte de procesos de construcción y destrucción de la naturaleza” (Gifford, 2012: 22) o “si la explotación de nuestro planeta está relacionada con la explotación de minorías” (Gifford, 2012: 26).

Se ha de destacar, no obstante, que, a excepción quizás del pastoralismo más clásico (aquel que acríticamente idealiza el retorno a lo natural), las otras dos variaciones tienden a analizarse y construirse desde el productivismo y crítica políticas. Aquellos cuestionamientos de lo natural-sublime desde lo antipastoral o las interrogaciones entorno a lo no humano y nuestra convivencia con ello que se realizan desde lo postpastoral estimulan una clara reflexión que anima a repensar o imaginar formas en las que convivir con lo no-humano. Se pretende abordar cuestiones ecológicas con la intención de iluminar una posible solución (aunque sea abstracta) a la forma en la que opera la hegemonía cultural industrial –o, en términos generales, un sistema ecocida determinado–. En el campo específico de la poética pastoralista francesa, esta idea ha sido vindicada por figuras como Jean-Claude Pinson, quien, reflexionando sobre las posibilidades de la poética y política pastoralista derivada de la obra de Schiller, defiende un pastoralismo en forma “*idylle progressive*” que

tournée vers l'avenir, contenant une promesse, celle d'un monde où l'homme, reconcilié avec l'homme, le serait aussi avec la Nature; celle d'un avenir où finirait par l'emporter une habitation heureuse (reconciliée) de la Terre. Elle dessine en avant un lieu idéal, là, où tout ne serait “qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté”, où aurait eu lieu la réconciliation (la Versöhnung hégélienne), lieu auquel nous continuons d'aspirer, bien qu'il n'existe nulle part (Pinson, 2019: 879).

Posteriormente, en *Pastoral. De la poésie comme écologie* (2020), argumentaría que esta política pastoral o “poéthique” (poética + ética), que opera como un acercamiento productivista a las relaciones naturales (Pinson, 2020: 92), puede verse reflejada en la obra de poetas contemporáneos como Christian Prigent o Pierre Vinclair⁸.

⁸ Las premisas progresistas con las que Pinson asocia a la crítica pastoral han sido, no obstante, cuestionadas y matizadas por otros críticos. Por ejemplo, Pierre-Élie Pichot defiende que el uso de lo pastoral en la obra de Vinclair y Olivier Domerg contiene también componentes ligados a la autorreflexión interna y subjetiva en torno a la Naturaleza que no necesariamente implican una visión activista (Pichot, 2021: 173).

Incluso en casos en los que elementos como la muerte y la melancolía son el eje central de la producción pastoral, esta tiende a imponer una ética determinada que desentrañe cierto problema biopolítico. Por ejemplo: la obra del poeta australiano John Kinsella, en la que es recurrente la idea de la muerte vegetal, ha sido definida como un antipastoralismo radical en el que “se reconoce el deceso de lo vegetal como una fuente de *melancolía botánica*: la respuesta intersubjetiva del poeta a la muerte de las plantas no como un fenómeno externalizado en el medio ambiente allí afuera, sino como uno que tiene repercusiones internas y personales para el bienestar humano” (Ryann, 2016: 121). Las eco-poéticas pastorales centradas en la muerte, como *a priori* pudieran aparentar ser las de Arsule, también pretenden enviar un mensaje constructivo de tono político-ecologista a sus lectores y audiencias, pues visualizando el terror antrópico ejercido sobre sintiencias no humanas, se pretende concienciar a la audiencia del daño que los seres humanos pueden llegar a hacer a un ecosistema. Los pastoralismos melancólicos (que no *melancológicos*) muestran la muerte, pero no incitan a ella. La tendencia, por tanto, que motiva el uso estético de lo pastoral es la de generar una reflexión ecopolítica que pueda ayudarnos, como sociedad, a solventar las disonancias entre actividad humana y existencia no-humana.

5. Jardines antipastorales y melancólicos

Dentro de este marco, la poética de Arsule se encuentra en un espacio liminal entre estas tres ideas de pastoralismo (tradicional, antipastoral, pospastoral) que, no obstante, se disocia por completo del espíritu progresista argumentada por la teoría poética de Pinson. Como se verá a continuación, cada tema enlaza de una manera determinada con cada uno de estos modelos; sin embargo, su estética eminentemente melancólica (y, por tanto, antipolítica) hace que sea complejo enclaustrar su poética ecológica en cualesquiera de estas configuraciones. En este sentido, *Le Jardin des Emeraudes* construye una representación del paisaje en la que se progresa desde una idealización antropomorfizada hasta un realismo melancólico que separa de manera clara lo humano de lo natural en el que la canción mencionada anteriormente, “Les Vertes Vallées” opera como un tema fronterizo que separa las tres primeras piezas, en las que lo natural es visto como agente, de las dos siguientes piezas, en las que es visto como paisaje de fondo.

En el primer tema del álbum, “La Caverne des Murmures”, las letras, que son susurradas, retratan el jardín de esmeraldas como una naturaleza humanizada y panteísticamente divinizada. En la pieza, cantada desde la perspectiva del protector del jardín, se llora la pérdida de una amante, la cual el protagonista ve encarnada en el territorio. El protector, en este sentido, se ve a sí mismo como una suerte de deidad que ha muerto en vida: “je guerroye sans plaisir et je n’avale avec joie, que la nourriture céleste; tous ces signes qui semblent indiquer ta présence proche” (Arsule, 2021b). Aunque su amante no existe en forma humana, la voz poética puede sentir su presencia en el entorno, y su forma de interactuar con ella es tomar los frutos “celestiales” producidos por el territorio por el que transita. La naturaleza que habita esta voz, por tanto, se observa como divina, y es además definida en base al ideal del deseo heteronormativo. Así:

Je ne sais s’il s’agit des traces de ta robe sur la terre, de l’empreinte de ton âme ou du vent, mais il me semble entendre vaguement une mélodie harmonieuse, à ton image. Jamais des cheveux n’ont coulé si sauvagement, autour du visage radieux d’un ange comme toi. Je n’ose écrire ton nom, il est si précieux que celui qui le détient pourrait te nuire, aussi permet-moi de protéger le mystère du Jardin des Émeraudes, dont les portes sont tes yeux (Arsule, 2021b).

Esta visión del paisaje comprende la tierra como las huellas de la divinidad femenina deseada, el viento como su voz armoniosa, y los cabellos como sus ríos. Los ojos, en última instancia, serían las puertas a esta naturaleza idílica. Este entendimiento de lo natural engarza con el modelo clásico pastoralista, pues glorifica un deseo de reconexión con lo no humano que, en este caso, se ve moldeado por una representación heteronormada del deseo: la voz poética masculina idealiza el bioma antropogénico que habita definiéndolo con parámetros dependientes del deseo sexual y estético que define a su amor. Este deseo, sin embargo, se ve castrado, pues para la voz poética, su interacción con lo natural-divino-femenino no acaba siendo suficiente para sentir esa unión que anhela tener con su amada: “Il me semble que la seule condition qui pourrait conjurer ma malédiction soit ton retour” (Arsule, 2021b). Ni siquiera el paisaje humanizado y divinizado puede competir con su verdadero deseo, aquel que espera el reencuentro con un amor antropomorfizado.

Las dos siguientes piezas del álbum, “Le Jardin des Emeraudes” y “L’Envolée” continúan con esta tensión, profundizando adicionalmente en la muerte como solución a la disonancia entre lo humano y lo natural. La letra de la primera es muy breve:

Je t’attendrai
Parmi les spectres amoureux
Demain la pluie
Ensemencera ma terre
Dans le jardin
Des émeraudes
Dont les portes sont tes yeux (Arsule, 2021c).

En ella, la voz poética, ahora mediante el chillido gutural clásico del *black metal*, sigue ambicionando con frustración una solución al problema de la conexión con su amada, esperando entre los “espectros amorosos”, reen-

carnaciones nostálgicas de su pasado, a que la humedad de la lluvia nutra las plantas del jardín. La referencia a la lluvia, en este sentido, modifica el jardín pastoral al que se menciona en la canción anterior, pues esta insinúa una disrupción en el ideal ambiental. El paisaje pastoral no solo se caracteriza por su ecología racionalizada sino también por un perennialismo climático que suele representarse con cielos soleados, un aspecto que se adecua a la idea de confortabilidad del territorio inherente al género pastoral. La desaparición de esta climatología hipersolarizada y su sustitución por la lluvia, necesaria al fin y al cabo para que la flora pueda mantenerse como el humano la desea, desvela la artificialidad del espacio “natural” sublime.

“L’Envolée” es la pieza de transición de la visión bucólica del paisaje hacia una perspectiva melancólica crítica con el pastoralismo clásico:

Aimant de l’aube

L’oiseau
 Utopie
 Déploie tes ailes
 Grandis-moi
 Dans le grand souffle
 Ouvre
 Tes voies infinies
 Tes champs inexplorés
 L’ailleurs est notre don
 L’envol
 Notre profondeur (Arsule, 2021d).

Puesto que la reconciliación entre ambos binarios se ve como imposible en las canciones previas, en este tema se presenta una solución necrótica encarnada en forma de ave. La voz poética le pide a un pájaro, definido como “utopía”, que lo eleve tras su gran suspiro (su muerte) y que así le abra sus alas a caminos infinitos y campos inexplorados, es decir, a una idea de naturaleza descontrolada fuera del espacio racionalizado del Jardín de Esmeraldas. El deceso, así pues, se configura como un escape transcendental a la imposibilidad de reconciliar de manera material la polaridad entre el paisaje y lo humano, conectando a su vez con la idea ecogótica del deseo temido. La voz poética, que hasta ahora había lamentado y odiado la idea de la muerte de su amada, ve en su propia defunción un paraíso utópico y un escape de la materialidad con una encarnación locativa también ligada a lo natural. El territorio desconocido pero ideal que se encuentra en el deseo de la muerte, se conforma, por tanto, como un ataque al Jardín de Esmeraldas, que, pese a su apariencia perfecta, pacífica y simbiótica, ha resultado ser un espacio devastador para lo humano. La muerte, consecuentemente, se observa como escape a las dinámicas constrictivas de un paraíso fallido que no se pretende rediseñar o reinterpretar a favor de una mejor conexión Humanidad-Naturaleza. Más bien, este ha de ser transcendido.

Existe una gran diferencia entre las tres primeras piezas del álbum y la cuarta, la ya comentada “Les Vertes Vallées”. Los tres primeros temas idealizan en diferente medida el espacio natural, ya sea el que habita la voz poética (“La Carverne des Murmures” y “Le Jardin des Emeraudes”) o el que esta desea habitar en la transcendencia territorial que le otorga la muerte (“L’Envolée”). En “Les Vertes Vallées”, el ideal pastoral queda cuestionado al enfrenar al pastor protagonista con la realidad innegable e irremediable de la muerte. Si en “L’Envolée” se solventa la disrupción entre naturaleza y humanidad mediante el suicidio que proporciona una huida a otro posible paraíso inexplorado e infinito –y que opera como un espejo transcendental del fallido Edén material–, “Les Vertes Vallées” cuestiona la propia idea de la eternidad de la simulación pastoral. La canción finaliza con una voz femenina que observa al pastor clamar por la inmortalidad del espacio ecológico con las siguientes palabras:

Alors tel un agneau, de la phrase latine,
 Sous les yeux attendris, de la femme qui sait,
 Il omet en un sens la nature divine (Arsule, 2021e).

Una subjetividad femenina, que ya ha estado todo el álbum encarnando la agencia de la naturaleza, mira con ternura al pastor ahora devenido cordero que llora frustrado incapaz de aceptar el orden divino de lo natural. Por un lado el protagonista adora el paisaje idílico donde habita felizmente; sin embargo, su eventual muerte (tanto la de él como la del paisaje) lo llena de pavor. La crítica aquí al modelo pastoral es clara: la imaginación de una naturaleza perfecta, estable y en comunión con los intereses humanos se encuentra en directa oposición con la propia termodinámica siempre cambiante que rige la entropía de “lo natural”. En esta ecopoética, la conexión entre lo humano y lo no-humano tan ansiada –se materialice como se materialice– ha de incorporar realidades fuera del control humano, como lo es la muerte, las cuales están siendo ignoradas, pues la idea de una vida simple y sin sufrimiento junto a una naturaleza afable que tan ampliamente se ha representado en el pastoralismo clásico requiere asumir, precisamente, la propia destrucción de ese supuesto paraíso.

El penúltimo tema con letra, “Les Enfers”, da un paso más allá en esta crítica antipastoral. Si bien el ataque al idealismo territorial en la canción anterior se basa en el temor al fin (natural) del Edén, en este tema el propio paraíso es cuestionado como tal:

Il me semble parfois que le temps déguerpit,
 Qu’il se lasse cent fois, sans peine et sans répit,

Qu'un ennui familial déguise la débâcle,
 De mes espoirs surpris, en sursis d'un miracle,
 Tant mes yeux sont rivés sur la ronde des jours
 Et tant mon palpitant suit l'aiguille et ses tours !
 Le soleil – figurant – ne s'éteint, ne se lève,
 Qu'au dehors – à travers – par la vitre d'un rêve ;
 Vaguement, tel un film, et teintant la maison
 De couleurs délavées où se noie la saison (Arsule, 2021f).

La imaginación de una ecología pastoral implica un estancamiento temporal que no asume la muerte o cambio del espacio, por lo que este, de existir sempiternamente, se transformaría en un infierno terrenal. En el tema, el propio paisaje, antes perfecto, comienza a desvelarse como indeseable no solo a nivel experiencial, haciendo colapsar de aburrimiento a la voz poética, sino de manera literal, con un sol eterno que nunca se pone y que asfixia con su calor el colorido paisaje bucólico. Lo interesante de este sentido de antipastoralismo (y lo que le da un tono melancólico) es que su representación no se centra en destacar las durezas de la vida rural (lo que le daría un tono político), sino que ataca el propio deseo humanista de generar espacios imperturbables y, así, antinaturales. Este estancamiento es, para Arsule, lo que los vuelve una contrapartida absolutamente opuesta al ideal de naturaleza eternamente racionalizada al que se supone que aspira el pastoralismo.

Hasta este punto en el disco, la voz poética ha hecho una suerte de descenso a los abismos, comenzando en un paraíso terrenal pero abstractamente imperfecto y bajando poco a poco a diferentes capas del paisaje pastoral que, una tras otra, lo descomponen y desmitifican, manteniendo, eso sí, un enfoque melancólico en el que la deconstrucción del problema naturaleza/humanidad del pastoralismo no implica una solución material al mismo. Desde el primer tema, en el que se define lo natural de manera casi mítica, hasta “Les Enfers”, el paisaje se ha vuelto lentamente hostil hacia lo humano (lo que, en sí mismo, podría verse como una crítica antipastoral). La supuesta subversión temática que implica la representación pastoral dentro del contexto del *black metal* acaba convirtiéndose en una visión espejada del mismo. El infierno violento y salvaje que desvelan las representaciones tradicionales del medio ambiente en el género, aquellas en las que el peligro acecha en los bosques y montañas, es tan poco deseable como la tortura eterna que, para la voz poética, implica habitar en el eterno Jardín de Esmeraldas. Utilizando una estética ecológica en absoluta oposición a la que se conforma tanto el *black metal* como el *dungeon synth*, Arsule convierte el cielo terrenal en un abismo que imita las lógicas tenebrosas y angustiantes del género y cuyo escape, ya sea de forma deseada o no, siempre se encuentra en la muerte.

6. “Fraise de Pins”: un realismo postpastoral

Este acercamiento a lo ecológico se ha visto acompañado por una paulatina imposición de componentes realistas en la lírica. Si en “La Caverne des Murmures” nos encontramos con un tono casi épico en el que se evocan imágenes mitológicas, la estética poética va virando sutilmente hacia una representación de espacios más fácilmente reconocibles por la audiencia (como los campos de “Les Vertes Vallées”), con incluso menciones presentistas como en la referencia a las películas de “Les Enfers” (“Vaguement, tel un film, et teintant la maison”). La secuencia de canciones del álbum no es solo un proceso de “despastoralización” sino también uno que se va adentrando poco a poco en la visión de un paisaje más accesible para la audiencia. En este sentido, en el último tema con letra, “Fraise des Pins”, Arsule abandona incluso el modo poético y hace de las letras prosa narrada, adaptando parte de un microrrelato homónimo publicado en su web unos días antes del estreno del álbum (Février, 2021)⁹. Sin tener en cuenta el texto base, la letra de la canción es críptica. En ella se narra un paseo de un hombre, Jean, por una zona rural en un punto indeterminado de la geografía francesa que culmina con él adentrándose en un bosque recordando nostálgicamente momentos perdidos con una amante, Marthe, a la que parece haber perdido. Teniendo en cuenta el microrrelato completo, no obstante, se desvela que, en la historia, Jean es un anciano que ha salido a buscar fresas en un bosque cercano a su casa y, en su camino, recuerda momentos felices con su esposa, quien no ha muerto, sino que parece tener algún tipo de incapacidad producto de la edad que le impide interactuar con su entorno.

La canción toma un par de párrafos del microrrelato en los que, precisamente, se hace una descripción detallada del paisaje. El tema comienza con las siguientes líneas:

Sur ma gauche, les hauteurs – toutes pelées de sel – avaient revêtu leurs grappes de bruyère cendrée, leurs tapis d'armorie et leurs duvets de queue-de-lièvre. Sur ma droite, la falaise plongeait en d'abrupts récifs, où les colonies de cormorans semblaient siéger comme une étrange collection de statuettes, agencée par les marées (Arsule, 2021g).

La representación del territorio es muy diferente a la dispuesta anteriormente por la compositora. En esta, no parece haber señal de intervención humana racionalizada en el paisaje – aparte del propio camino que recorre el anciano– pese a que este sigue siendo definido en términos bucólicos (notándose la ausencia de humanidad en el mismo). En el segundo y último párrafo de la canción, no obstante, podemos ver la única marca humana en el paisaje:

⁹ En concreto, el texto fue publicado el 22 de octubre de 2021 y el álbum el 27 de octubre del mismo año.

Je quittais un instant la côte, pour m'enfoncer dans le petit bois. Et je vis le vieux pin. Très vite, les larmes roulèrent sur mes joues et me masquèrent la vue. J'avais incertain, pour caresser l'écorce, à l'endroit où tu avais gravé nos initiales – M pour Marthe, J pour Jean – dans une petite fraise, car tu aimais les cueillir sous les pins avec moi et que c'était presque comme un cœur, mais en plus délicieux. J'en ramassais quelques-unes, les doigts tremblants, songeant au surnom de « fraise des pins » que j'avais fini par te donner (Arsule, 2021g).

El bosque, como ocurría también en el jardín idealizado de los temas anteriores, funciona como un catalizador de la nostalgia por un amor perdido, y se conforma como un entorno productor de objetos y emociones deseadas (las fresas a nivel físico y el recuerdo del amor entre Marthe y Jean a nivel psicológico). De esta manera, además, los motivos y temas que han aparecido en canciones anteriores quedan encarnados en un espacio realista: el jardín queda transformado en un bosque y las esmeraldas en fresas.

La representación de un bosque, aunque pequeño, es significativa tanto a través del prisma ecogótico como del análisis pastoral. Según Bernice Murphy, las representaciones góticas del bosque tienden a seguir alguna (o todas) de las siguientes reglas:

1. The forest is against civilisation.
2. The forest is associated with the past.
3. The forest is a landscape of trial.
4. The forest is a setting in which we are lost.
5. The forest is a consuming threat.
6. The forest is a site of the human unconscious.
7. The forest is an antichristian space (Murphy citado en Parker, 2021: 47).

En la lírica del *black metal* tradicional no es extraño encontrar todas estas reglas operando en su conjunto; sin embargo, en el pastoralismo de Arsule –y particularmente en “Fraise de Pines”– podemos observar este bosque (y en general, el jardín de esmeraldas) como un espacio pasado fuera de la civilización en el que se despliega una tristeza (y por tanto una reacción negativa) inconsciente a través de la nostalgia. La relación de Jean con el bosque, de nuevo teniendo en cuenta el microrrelato del que bebe la letra de la canción, evoca un escape de la civilización, de su hogar “antropogénico” aledaño a una iglesia con una enfermera cuidando de su mujer, teléfonos, mecedoras y relojes:

Je saluais l'infirmière aux abords de l'église. [...] [Marthe] se tourna vers moi, le regard désespérément vide, mais je crus entrevoir une petite étincelle dans ses yeux lorsqu'elle avala le fruit. Je commençais à m'adresser à elle en sachant qu'elle ne répondrait pas, lorsque le téléphone se mit à sonner. Alors que je m'éloignais pour décrocher, je remarquais que sa tête n'avait pas bougé d'un centimètre. Ce n'était pas moi qu'elle avait regardé. Marthe continuait de fixer mollement la pendule (Février, 2021).

El bosque es, por tanto, un escape que, como dice Parker, es dualísticamente observado como terrorífico y mágico, como un lugar en el que, si el bosque es la antítesis de la civilización, también es un retiro idílico de la sociedad; en el que si es un lugar en el que nos perdemos, también es un lugar en el que nos encontramos; y en el que, si es un espacio demoníaco, también es un sitio en el que encontrar a Dios (Parker, 2021: 48).

En el caso de Jean, el anciano se encuentra en un bosque en el que los propios recuerdos nostálgicos de su juventud con su mujer le hacen estremecerse de lágrimas. Para la voz poética masculina, el bosque es un lugar en el que la alegría del pasado se enfrenta con un presente trágico el cual ni se puede, ni se busca solucionar (en la línea del pensamiento melancólico inherente al *black metal*). Es precisamente esto lo que engarza con la línea temática del resto de los temas, en los que siempre tenemos una voz poética masculina (aunque de manera irónica, cantada por una mujer) con una conexión disonante con el territorio natural que habita: uno que le produce un placer que es, a su vez, terrorífico por la retraumatización que genera. Así, esta visión del territorio, que sigue siendo pastoral a nivel físico (pues no deja de mostrarse como bucólico), estimula en cierta medida cuestiones tales como la anteriormente mencionada pregunta que, según Gifford, se hace el postpastoralismo: ¿en qué medida estas representaciones del paisaje hacen cuestionarnos nuestro papel como parte de una naturaleza que (se) crea y (se) destruye? A esta podría añadirsele: ¿cuál es la función de la muerte de “lo orgánico” en este proceso?

Pese a que tampoco se pretende ofrecer una solución al trauma de ver la parálisis comunicativa a la que se enfrenta Marthe. Jean, como hace la voz poética en los primeros temas, sigue nutriendo a su esposa pese a que parece muerta en vida (“Je lui montrais ma cueillette et glissais une fraise sauvage entre ses lèvres [Février, 2021]) pero, a diferencia de las canciones iniciales, en esta no se hace referencia alguna al deseo de morir (ni al de ella, ni al de él). “Fraise des pins” podría catalogarse como un tema postpastoral, ya que, a diferencia de los otros, no se reivindica la muerte como solución “antipastoral” sino como un proceso más del orden natural cuya incapacidad para ser aceptada es precisamente la causa que genera el propio binarismo que separa y que hace imposible de reconectar a la naturaleza con “lo humano”. No se ataca al paisaje sino que se inspiran vínculos ambiguos con las reflexiones en torno al territorio anteriormente poetizados. “Fraise des pins” tampoco parece apuntar a una crítica postpastoral con intención productivista, ya que no hay mención a ningún tipo de política ecológica ni a sus posibles soluciones más allá de la idea de la aceptación de la propia muerte y de la entropía mutable y mutante del universo material. Es por esto por lo que la crítica que Arsule realiza al pastoralismo, incluso en su representación más ligada a nuestro presente, no puede sino entenderse como sino como un abrazo al nihilismo como forma de lidiar con la supuesta

inevitabilidad de la destrucción humana, pues en ningún momento se pretende combatir las lógicas de dominación y uso del territorio (y sus consecuencias ambientales).

7. Conclusión

Aunque muy diversa, la cultura musical que engloba al *black metal* y a su subgénero, el *dungeon synth*, se ha caracterizado por unas temáticas horroristas centradas en una glorificación de la violencia y la muerte que se ve materializada en la representación del paisaje. En lo que respecta a la (eco)crítica académica de este género, se han tendido a analizar bandas cuyo diseño poético del territorio se ha basado en idealizar entornos salvajes, ausentes de elementos antropogénicos que modifiquen el entorno de alguna manera. Esta visión de lo natural da pie a un potencial análisis desde la crítica ecogótica, pues el espacio se observa, por una parte, como un objeto de deseo en el que reside bien lo divino, bien lo revelador o bien lo sublime, mientras que, a su vez, también se configura como horrible, traumático y maligno. Pese a que esta representación del entorno ha sido en ocasiones analizada desde un productivismo político, por lo general se tiende a dilucidar que el *black metal* propone una solución suicida a la crisis de la relación entre lo humano y lo no-humano, una que, más que buscar una armonía biocéntrica entre ambas partes del supuesto binario, entiende la autodestrucción y la muerte buscadas como el enlace que puede ayudar a deconstruir nuestra relación con el territorio. Al margen de cualquier consideración crítica respecto a esta idea, esta lógica es la que se ha establecido como dominante en el *black metal* (al menos en el más clásico) configurando un canon que es precisamente desestabilizado en *Le Jardin des Emeraudes* de Arsule, quien aunando una musicalidad propia tanto del *dungeon synth* como del *black metal* presenta a su audiencia un modelo estético e ideal de paisaje absolutamente rompedor, uno pastoral (y a su vez, antipastoral) que se muestra dominado, temporalmente acogedor, y humanizado, al que se le aplican las ideas horroristas que conforman el análisis ecogótico del género.

En este sentido, el álbum de Arsule hace una exploración completa de los modos que históricamente han vehiculado la estética e ideas intrínsecas al pastoralismo. Partiendo de una base romantizada en el tema “La Caverne des Murmures”, la artista francesa va retratando en cada canción diferentes modos pastorales y los enclaustra en las premisas melancólicas del género, transitando de la representación de un paisaje idealizado a la crítica antipastoral del mismo y concluyendo con un acercamiento postpastoral en la canción “Fraise des pins”. El paisaje bucólico en el que habita la voz poética de las diferentes canciones es siempre uno anhelado por su perfección material; sin embargo, es precisamente la imposibilidad de sentir esa conexión con el territorio, inherente a la humanización del territorio que proporciona el pastoralismo, lo que hace que la voz poética solo pueda bien considerarlo una prisión o bien, un infierno. Así, es la incapacidad humanista de aceptar la volatilidad de la naturaleza material (y por tanto, la muerte) lo que en última instancia desentraña el conflicto traumático con lo no humano. La narrativa lírica del álbum retrata una paradoja territorial —un entorno en el que el deseo se vuelve el propio tormento— que otorga que impregna la poética de un tono ecogótico y que, consecuentemente, hace vislumbrar el modo en el que la melancolía puede operar al margen de representaciones clásicas del paisaje como espacio salvaje y deshumanizado que predomina en el *black metal*.

Adicionalmente, también se ha de remarcar la forma en la que esta idea de pastoralismo rompe con concepciones académicas previas en torno al papel de este en un análisis ecocrítico (ya sea ecogótico o de otra índole). Al pastoralismo y, particularmente, a sus evoluciones modernas y contemporáneas se los asume como una crítica con un cariz productivista, como un ataque a la idealización del paisaje que en última instancia promueve una visión que incita a cambiar nuestra propia visión de la naturaleza para llegar a cierta armonía. Esto ocurre tanto en la academia pastoralista anglosajona (en la teoría de Gifford) como en la francesa (con el marco de Pinson). Sin embargo, la visión de Arsule carece de la pretensión de establecer ningún tipo de debate productivista en torno a la ecología, y, más bien, intenta cuestionar la propia necesidad de generar una simbiosis vitalista y biocéntrica en las relaciones entre las naturalezas humanas y no-humanas. El análisis desde la crítica ecogótica y melancólica de *Le Jardin des Emeraudes* desvela, por tanto, un enfoque alternativo la forma de observar las líricas actuales del *black metal*. En este se mantiene el interés por analizar los temas vehiculares del género —particularmente la idea de representar un paisaje necrocéntrico— pero introduciendo además el estudio de estéticas paisajísticas en absoluta oposición a la naturaleza salvaje glorificada en el género. El pastoralismo melancólico de Arsule, así pues, se presenta como una representación que desestabiliza los cánones clásicos tanto del género musical al que pertenece como del género poético en el que se enmarca, suscitando un enfoque independiente en cuanto a la representación del territorio, uno que es racionalizado, temido, anhelado, traumatizante, oscuro, angustiante, mitológico, realista, bucólico e infernal. En definitiva, uno ecogótico.

Referencias bibliográficas

- Ağın Dönmez, B., (2015a) “A Gothic Ecocritical Analysis of Bram Stoker’s Dracula” in *EFD / JFL*. Vol. 32., nº 2, pp. 15-24.
 Ağın Dönmez, B., (2015b) “Bang Your Head and Save the Planet: Gothic Ecocriticism” in Oppermann S. (ed.), *New International Voices in Ecocriticism*. Lanham, Lexington, pp. 71-83.
 Alder, E. & J. Bavidge, (2020) “Ecocriticism and the Genre” in Bloom, C. (ed.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic* [En línea]. Cham, Palgrave Macmillan, pp. 225-242. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-33136-8_14 [Último acceso el 16 de abril de 2023].

- Arbino, D., (2019). “‘The ugliness of my surroundings’: Tip Marugg’s Ecogothic Poetics of Isolation” in *ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics* [En línea]. Vol. 18, nº 1, pp. 125-140. DOI: <https://doi.org/10.25120/etropic.18.1.2019.3668> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Avril, P., (2019) “Voyage dans la Cité Enfouie: Interview avec Arsule – Dungeon Synth French/English” in *Le Scribe du Rock* [En línea]. 23 de diciembre. Disponible en: <https://www.webzinelescribedurock.com/2019/12/interview-avec-arsule-dungeon-synth.html> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Butler, E., (2010) “The Counter-Reformation in Stone and Metal: Spiritual Substances” in Masciandaro, N., *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium I*. CreateSpace Independent Publishing Platform, pp. 23-31.
- Del Principe, D., (2014) “Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century” in *Gothic Studies* [En línea]. Vol. 16, nº 1, Manchester University Press, pp. 1-8. DOI: <http://dx.doi.org/10.7227/GS.16.1.1> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Estok, S., (2009) “Theorising in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia” in *ISLE*. Vol. 16, nº 4, pp. 203–225.
- Février, M., (2019) “Chronique | GEHENNA - First Spell (EP, 1994)” in *Scholomance Webzine* [En línea]. 26 de junio. Disponible en: <https://www.scholomance-webzine.com/2019/06/chronique-gehenna-first-spell-ep-1994.html> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Février, M., (2020) “Chronique | BOVARY - Sur ce mur trop souillé (Demo, 2019)” in *Scholomance Webzine* [En línea]. 19 de enero. Disponible en: <https://www.scholomance-webzine.com/2020/01/chronique-bovary-sur-ce-mur-trop.html> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Février, M., (2021) “Fraise des pins – Nouvelle”, Web personal de la autora. 22 de octubre. Disponible en: <https://marinefevrier.fr/wordpress/index.php/2021/10/22/fraise-des-pins-nouvelle/> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Gifford, T., (2012) “Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral”, Web personal del autor. Disponible en: <http://www.terrygifford.co.uk/Pastoral%20reading.pdf> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Hillard, T. J., (2009) “‘Deep Into That Darkness Peering’: An Essay on Gothic Nature” in *ISLE*. Vol. 16, nº 4, pp. 685-695.
- Hillard, T. J., (2013) “From Salem Witch to *Blair Witch*: The Puritan influence on American Gothic Nature” in Smith, A & W. Hughes, *Ecogothic*. Manchester, Manchester University Press, pp. 103–19.
- Kolbe, C. W., (circa 1830) *Liebespaar in einer Grotte, umgeben von Pflanzen und Kräutern* [grabado] [En línea]. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Wilhelm_Kolbe_the_Elder_-_Lovers_in_a_Grotto,_Surrounded_by_Plants_and_Herb_-_Google_Art_Project.jpg [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Lanone, C., (2013) “Monsters on the ice and global warming: from Mary Shelley and Sir John Franklin to Margaret Atwood and Dan Simmon” in Smith, A & W. Hughes, *Ecogothic*. Manchester, Manchester University Press, pp. 28-43.
- Lucas, O., (2019) “‘Shrieking soldiers ... wiping clean the earth’: Hearing apocalyptic environmentalism in the music of Botanist” in *Popular Music* [En línea]. Vol. 38, nº3, pp. 481-497. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0261143019000308> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Mackey, A., (2022) “Aguas Ambiguas: Encarnando Una Conciencia antropocénica a través Del ecogótico Rioplatense” in *Revista CS* [En línea]. Vol. 36, pp. 247-87. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>. [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Morton, T., (2007) *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Harvard University Press.
- Moynihan, M. & D. Søderlind, (2003) *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal*. Minneapolis, Feral House.
- Murga Aroca, A., (2020) “Ni animal ni humano: Una lectura ecogótica del monstruo híbrido en Drácula, El Escarabajo y La Dama Serpiente” in *Pangeas: Revista interdisciplinaria de ecocrítica*. Vol. 2, pp. 89-100.
- Parker, E., (2016) “‘Just a Piece of Wood’: Jan Švankmajer’s Otesánek and the EcoGothic” in Keetley, D. & A. Tenga (eds.), *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film* [En línea]. Londres, Palgrave Macmillan, pp. 215–225. DOI: https://doi.org/10.1057/978-1-137-57063-5_12 [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Parker, E., (2020) *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. Londres, Palgrave Macmillan.
- Pichot, P. É., (2021) “Ecology and the Pastoral in Recent French Poetry: Jean-Claude Pinson, Pierre Vinclair, and Olivier Dømerg” in *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities* [En línea]. Vol. 2, nº 2, pp. 163–176. DOI: <https://doi.org/10.46863/ecocene.50> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Pinson, J. C., (2019) “Pastorales (De La Poésie comme ‘Éco-Poétique’)” in *Revue d’Histoire Littéraire de La France* [En línea]. Vol. 119, nº 4, pp. 873–886. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26853463> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Pinson, J. C., (2020) *Pastoral. De la poésie comme écologie*. Seyssel, Champ Vallon.
- Rubio, S., (2013) *Metal extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Barcelona, Milenio Publicaciones.
- Rubio, S., (2016) *Metal extremo 2: Crónicas del abismo (2011-2016)*. Barcelona, Milenio Publicaciones.
- Ryann, J. C., (2016) “On the Death of Plants: John Kinsella’s Radical Pastoralism and the Weight of Botanical Melancholia” in *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and the Environment* [En línea]. Vol. 7, nº 2, pp. 113-133. DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2016.7.2.1004> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Smith A., & W. Hughes (eds), (2013) *Ecogothic*. Manchester, Manchester University Press.
- Tanner, G., (2016) *Babbling Corpse: Vaporwave And The Commodification Of Ghosts*. Hampshire, Zero Books.
- Werdna, A., (2011) “Dungeon Synth” in *Dungeon Synth* [En línea]. 17 de marzo. Disponible en: <https://dungeonsynth.blogspot.com/2011/03/dungeon-synth.html> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Werdna, A., (2022) “A conversation with Erang” in *Dungeon Synth* [En línea]. 11 de febrero. Disponible en <https://dungeonsynth.blogspot.com/2022/02/> [Último acceso el 16 de abril de 2023].
- Wilson, S., (2014) “Introduction to Melanchology” in Wilson S. (ed.), *Melanchology: Black Metal Theory and Ecology*. Hampshire, Zero Books, pp. 66-80.

Referencias discográficas

- Arsule, (2018) *La Cité Enfouie* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/album/la-cit-enfouie> [Último acceso el 30 de agosto 2022].

- Arsule, (2020a) *Februa* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/album/februa> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Arsule, (2020b) *The Secret Heart* [En línea]. Disponible en <https://arsule.bandcamp.com/album/the-secret-heart> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Arsule, (2021a) *Le Jardin des Emeraudes* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/album/le-jardin-des-emeraudes> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Arsule, (2021b) “La Caverne des Murmures” in *Le Jardin des Emeraudes* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/track/la-caverne-des-murmures> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Arsule, (2021c) “Le Jardin des Emeraudes” in *Le Jardin des Emeraudes* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/track/le-jardin-des-emeraudes> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Arsule, (2021d) “L’Envolée” in *Le Jardin des Emeraudes* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/track/lenvolee> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Arsule, (2021e) “Les Vertes Vallées” in *Le Jardin des Emeraudes* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/track/les-vertes-vall-es> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Arsule, (2021f) “Les Enfers” in *Le Jardin des Emeraudes* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/track/les-enfers-feat-baron-borie> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Arsule, (2021g) “Fraise des Pins” in *Le Jardin des Emeraudes* [En línea]. Disponible en: <https://arsule.bandcamp.com/track/fraise-des-pins-feat-liber> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Candlekeep, (2020) *The Death of the Gatekeeper* [En línea]. Disponible en: <https://candlekeep.bandcamp.com/album/the-death-of-the-gatekeeper> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Erang, (2013) *Tome III* [En línea]. Disponible en: <https://erang.bandcamp.com/album/tome-iii> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Erang, (2014) *Within The Land Of My Imagination I Am The Only God* [En línea]. Disponible en: <https://erang.bandcamp.com/album/within-the-land-of-my-imagination-i-am-the-only-god> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Fata Morgana, (1995) *Fata Morgana* [En línea]. Disponible en: <https://mortiis.bandcamp.com/album/fata-morgana> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Grandma’s Cottage, (2020) *Memory Box* [En línea]. Disponible en: <https://grandmascottage.bandcamp.com/album/memory-box> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Mortiis, (1996) *Crypt of the Wizard* [En línea]. Disponible en: <https://mortiis-earache.bandcamp.com/album/crypt-of-the-wizard> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Synthosaurus, (2020) *Metalosauric Crush* [En línea]. Disponible en: <https://synthosaurus.bandcamp.com/album/metalosauric-crush> [Último acceso el 30 de agosto 2022].
- Windir, (1997) *Sóknardalr* [Vinilo]. Oslo, Head Not Found.
- Windir, (2001) *1184* [Vinilo]. Oslo, Head Not Found.