



## Crisis medioambiental y *Naturphilosophie* romántica en la obra literaria de Hélène Grimaud

**Pilar Andrade Boué**  
Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.92183>

Recibido: 07/11/2023 • Aceptado: 09/04/2024

**ES Resumen:** En este artículo se repasan los temas fundamentales referidos al medioambiente (crisis medioambiental global y extinción de especies animales masiva) en la obra literaria de Hélène Grimaud, para poner de manifiesto la influencia de la filosofía de la naturaleza romántica alemana en ellos. Se analiza la idea de la ruptura del vínculo de los seres humanos con la naturaleza, la crítica a la razón instrumental, el lugar que ocupa el sustrato mítico del paraíso original, la ejemplaridad de la figura del lobo en el colapso planetario, y el valor especial de la música, entre todas las artes, para recobrar un posible equilibrio respetuoso del medioambiente y que opere un reencantamiento espiritual del mundo.

**Palabras clave:** Hélène Grimaud; ecocrítica; *Naturphilosophie*; colapso medioambiental; lobo.

## FR La crise environnementale et la *Naturphilosophie* romantique dans l'œuvre littéraire d'Hélène Grimaud

**Résumé:** Dans cet article l'auteur revisite les thèmes fondamentaux concernant l'environnement (crise environnementale globale et extinction massive des espèces animales) dans l'œuvre littéraire d'Hélène Grimaud, pour y mettre en avant l'influence de la philosophie de la nature romantique allemande. L'article analyse l'idée de la rupture du lien des êtres humains avec la nature, la critique de la raison instrumentale, la place occupée par le mythe sous-jacent du paradis originel, l'exemplarité de la figure du loup dans l'effondrement planétaire, et la valeur essentielle de la musique, parmi tous les arts, pour récupérer un éventuel équilibre respectueux avec l'environnement et qui opère un ré-enchantement spirituel du monde.

**Mots clés:** Hélène Grimaud; écocritique; *Naturphilosophie*; effondrement environnemental; loup.

## ENG Environmental Crisis and Romantic *Naturphilosophie* in the Literary Works of Hélène Grimaud

**Abstract:** This article surveys major environmental themes (global environmental crisis and massive animal extinction) in the literary works of Hélène Grimaud. The aim is to trace the influence of the German romantic philosophy of nature on her oeuvre. The article analyses the breakdown of the bond between humans and nature, and the critique of instrumental reason. It also explores the underlying myth of original paradise, the exemplary figure of the wolf in the planetary disaster, as well as the place taken by music—among all arts—in order to recover a spiritual re-enchantment of the world.

**Key words:** Hélène Grimaud; ecocriticism; *Naturphilosophie*; environmental collapse; wolf.

**Sumario:** 1. La autora y su obra. 2. Filosofía de la naturaleza de Grimaud. De la *Naturphilosophie* a la crisis ambiental. 3. Los lobos en la sexta extinción masiva. 4. La música: concierto cósmico, lenguaje universal y resiliencia.

**Cómo citar:** Andrade Boué, P. (2024). Crisis medioambiental y *Naturphilosophie* romántica en la obra literaria de Hélène Grimaud. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 39(1), 33-41. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.92183>

## 1. La autora y su obra

Mundialmente conocida como concertista de piano, Hélène Grimaud posee una vertiente ecologista menos conocida que proponemos explorar en este artículo. Su biofilia y defensa de la naturaleza comprenden tanto el activismo directo como la reflexión y representación en los textos literarios de los seres vivos y el medioambiente. Como activista directa, Grimaud ha co-fundado en 1997, con el fotógrafo J. Henry Fair, el Wolf Conservation Center en South Salem, en el Estado de Nueva York. El objetivo de este centro, surgido de una experiencia fusional de la pianista con una loba semidomesticada, es el estudio y promoción de la protección de los lobos.

En cuanto a la faceta teórico-ficcional, Grimaud ha escrito tres obras literarias en las que implícita y explícitamente se recuperan conceptos y desarrollos de la *Naturphilosophie* del romanticismo alemán para enlazarlos con las preocupaciones ecológicas y ecologistas contemporáneas. Este artículo se centrará en analizar el modo en que Grimaud establece puentes y prolongaciones, y estudiará en particular el lugar de música en el conjunto de la reflexión.

Los tres textos literarios escritos por nuestra autora emplean el marco autoficcional. En orden de aparición, *Variations sauvages* (2003) relata la infancia de Hélène, niña de carácter indómito y con capacidades especiales; se narra su vocación temprana e intensa por la música, su formación y recorrido como pianista, con luces y sombras, su encuentro epifánico con la loba Alawa en Thallassee (Florida, “au bord du monde”, 2003: 202), sus estudios de etología y la creación de su fundación en Salem. El siguiente texto literario publicado por la autora es *Leçons particulières* (2005), relato de viaje por Italia (Roma, Asís, Venecia, Como) y Alemania (Hamburgo), viaje iniciático y “de carretera” en que se reflexiona, en solitario mediante la voz de la narradora o a través de conversaciones con las personas que surgen en el camino, sobre varios temas: la interpretación pianística y el trabajo del solista instrumental clásico, el sentido de la vida y de la música, la búsqueda de la perfección, el amor y la felicidad, y también la problemática ambiental.

En fin, *Retour à Salem* (2013) desarrolla muy ampliamente el pensamiento ecológico grimaudiano. El texto consta de un relato marco autoficcional donde la narradora dice haber descubierto, una tarde desapacible en Hamburgo (de nuevo) y en una tienda de antigüedades, unos textos de un tal Karl Würth –pseudónimo que empleaba Johannes Brahms. Junto a estos se hallan unas partituras, dibujos y dos fotos de Brahms. Se emplea por tanto el recurso del manuscrito encontrado, combinándolo con una evidente alusión a la tienda del comienzo de *La peau de chagrin* balsaciana, todo ello para crear el ambiente del relato fantástico romántico que conviene al contenido del texto encontrado, cuya autoría la escritora atribuirá pronto al propio Brahms. En él se narra la expedición el compositor desde Hamburgo (lugar de su infancia y adolescencia) hacia el norte, hacia un paisaje de taiga salvaje y misterioso. Paisaje que es hábitat de los lobos, y en cuyo centro un árbol sagrado y la vegetación aledaña están emponzoñados. Brahms tendrá aquí un sueño preñado de simbolismo, en el cual un lobo totémico y profético le transmite profundas enseñanzas sobre la relación del ser humano con las otras formas vivientes.

Puede decirse que los tres libros son tres etapas de un proceso evolutivo y madurativo: del relato de la construcción identitaria se pasaría al de la profundización en la vocación musical, la búsqueda de la felicidad y el compromiso medioambiental, y por último al de la alarma por la degradación del planeta integrada en las anteriores reflexiones.

Por otra parte, el recorrido sucinto de las tres novelas permite esbozar la topografía general grimaudiana, acorde con sus intereses teóricos y su praxis medioambiental. Grimaud establece un triángulo entre Italia, Alemania y USA, connotando cada uno de estos espacios de forma positiva y adaptada a las tradiciones decimonónica y ecologista. Así, las cualidades intrínsecas de Italia son la luz, la armonía y la irradiación estética, pues contiene tesoros artísticos y huellas de grandes músicos; representa la “civilización” y los logros culturales del ser humano. Su presencia no es esencial pero sí importante como contrapunto de los otros dos vértices, y sobre todo el de Alemania (el Norte de Alemania), que simboliza lo sublime y el desequilibrio, el misterio y los contenidos irracionales<sup>1</sup>. En otras palabras, se trata del contraste europeo tradicional y recogido por la mentalidad romántico-alemana. Por su parte, los EEUU irradian la idea de *wilderness*, de naturaleza salvaje no colonizada y ajena al ser humano, limitando la antropización de los paisajes europeos. Esta axiología topográfica se despliega en las obras de Grimaud, y también en su imagen de artista: en las carátulas de sus discos y en sus conciertos ha empleado fotografías de espacios de los dos últimos vértices del triángulo, remitiendo a una mitología del espacio norteño frío, lejano, salvaje y bello<sup>2</sup>.

## 2. Filosofía de la naturaleza de Grimaud. De la *Naturphilosophie* a la crisis ambiental

Vemos por consiguiente que en Grimaud se concitan espacios norteños de dos continentes, apuntando tanto a referencias culturales como a referencias ambientales. Los textos de Grimaud incitan a tender puentes entre ambas, conduciendo en su desarrollo final hacia la relación entre el pensamiento de la *Naturphilosophie* alemana y la crisis ambiental. La conexión entre la filosofía y literatura románticas y la mirada ecologista no es nueva: la ecocrítica lo ha explorado varias veces, centrándose sobre todo en textos de escritores británicos<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Grimaud refiere con jocosidad la respuesta que una italiana dio a Brahms al proponerle este matrimonio: “Sono romana, nata al Ponte Rotto, dove sta il tempio di Vesta, non sposerò mai un barbaro!” (2013: 105).

<sup>2</sup> Cualidades en las que Grimaud probablemente se reconoce. “Peut-être que chacun de nous appartenait-il à un paysage, un climat dont il cherchait toute sa vie l’harmonie. En Amérique, dans les grands espaces, j’avais trouvé un écho à ma nature profonde” (2004: 59).

<sup>3</sup> Cf. por ejemplo *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991) de Jonathan Bate, *Ecological Literary Criticism. Romantic Imagining and the Biology of Mind* (1995) de Karl Kroeber, *Romantic naturalists, early environmentalists: An ecocri-*

En el caso de Grimaud, la filosofía de la naturaleza alemana se expone y glosa desde los textos de Würth-Brahms, de modo que se plantea la continuidad en términos como los siguientes: “Comment ne pas projeter son récit [de Würth-Brahms] sur notre histoire, comment ne pas l'éclairer à la lumière de l'inventaire désespérant des désastres écologiques ?” (2013: 229)<sup>4</sup>.

Aún hoy, la *Naturphilosophie* alemana de comienzos del siglo XIX es un movimiento poco estudiado, si se compara con la atención que han recibido otros. Su propensión a cosmovisiones globales, la dificultad de desarrollar sus premisas básicas y su tendencia espiritualista seguramente han contribuido a ello. Pero precisamente estas características son las que hacen de esta corriente de pensamiento algo valioso para nuestro momento actual, en el que la alarma ambiental propicia aproximaciones distintas a las mecanicistas y positivistas, que partan de una concepción de la ciencia y técnica no monopolizantes de nuestro conocimiento y experiencia de lo real, y que tiendan hacia un monismo ontológico en que no se excluyan materia y espíritu sino que se complementen.

En síntesis, la *Naturphilosophie* surge como reacción contra la extensión y triunfo del modelo newtoniano desarrollado desde el impulso dado por Galileo, propiciado por el desarrollo de las ciencias matemáticas y la comprensión del mundo mediante la cuantificación que desde ellas se hizo. Cuantificación que facilitaba el impresionante desarrollo científico y técnico del siglo XVIII, incluyendo, especialmente, la revolución industrial que cambiaría literalmente la faz de las naciones europeas. Junto al acercamiento científico-técnico a la realidad y los destrozos paisajísticos causados por el crecimiento demográfico y todo lo que rodea a la industria (desforestación y contaminación, pero también fealdad de lo explotado y devastado), el monopolio de la razón técnico-matemática en nuestro modo de comprensión de las cosas provoca la respuesta indignada de la *Naturphilosophie*.

En el terreno de la metafísica, la reacción se produce especialmente contra la filosofía de Kant y su idealismo trascendental. Este declara la imposibilidad para la filosofía de conocer la naturaleza, atribuyéndole esa tarea sólo a la ciencia. Friedrich von Schelling en particular desarrolla una crítica a este supuesto de que el mundo es una cosa en sí que no puede alcanzarse ni por la intuición, ni por la imaginación, ni por el entendimiento. Llama a este tipo de planteamiento filosófico la “filosofía especulativa”, oponiéndola a una “filosofía natural”, y rebate su principio de causalidad porque separa el objeto de su representación, y también la materia del espíritu, el actuar del pensar. Para Schelling estas distinciones (hoy las llamaríamos binarismos) deben borrarse: pensamiento y objeto, pensamiento y extensión, ideas y cosas externas, representaciones y cosas reales deben estar unidas. La “filosofía natural” recupera así la posibilidad de comprender la naturaleza mediante una razón no científica. Y como la naturaleza es la totalidad del mundo de la experiencia a partir de principios, entonces el sistema de la naturaleza es al mismo tiempo el sistema de nuestro espíritu (1996: 97): existe simultáneamente el mundo exterior a mí y un mundo en mi interior (1996: 77).

Los filósofos de la naturaleza seguirán en esta línea. Criticarán al materialismo y al fisicalismo por sus fallos argumentales (Schelling opinaba que nuestra conciencia no era sólo un “cristal óptico en que el rayo luminoso del mundo se rompe y refracta”, 1996: 79), y propondrán por el contrario una ontología monista en la que la materia está traspasada de espíritu. Reclamarán el papel de un tipo de intuición no ligada al entendimiento, y reiterarán una concepción orgánica del cosmos frente al mecanicismo de las filosofías newtonianas. Todo ello sin abandonar, no lo olvidemos, la perspectiva antropocéntrica. Y cediendo a menudo tanto a las efusiones líricas como a los impulsos místicos o a las derivas ocultistas: se recuperará el concepto de alma cósmica, se hablará de las fuerzas espirituales superiores, de cosmologías míticas, de armonías y analogías misteriosas, etc. Grimaud va a sintonizar con algunas de estas incursiones, proponiendo fórmulas que permiten diferentes interpretaciones: existe la oportunidad de “s'ouvrir au Ciel et au Cosmos” (2013: 156), de conectarnos al universo “et, partant, de percevoir l'Ouvert” (2013: 81), o de experimentar “la dissolution de sa propre conscience dans la conscience universelle” (2013: 80).

Es importante igualmente señalar dos características más de la *Naturphilosophie*, relevantes aquí por su resonancia en el ecologismo actual. La primera es que se ve propiciada por el desarrollo de las ciencias de la vida en la segunda mitad del siglo XVIII. Si la física solo trataba de materia inerte, ellas permitían llegar al ser humano desde los orígenes biológicos del planeta –recordemos que en esta época se estudian de forma sistemática los fósiles y se especula sobre la evolución y la extinción de especies. Los progresos en tecnologías de la vida, como la agronomía, la cría de animales, la higiene y la medicina, ayudaron a elaborar una teoría de la naturaleza viva (Gusdorf, 1985: 135). Nuestra autora recoge este impulso en su interés y sus reflexiones sobre el origen, características, comportamiento y relevancia en el legado cultural de los animales –especialmente de los lobos.

La segunda de las características de la *Naturphilosophie* es que no reniega en absoluto de las ciencias exactas y experimentales, sino que las defiende como instrumento necesario para apuntalar el conocimiento completo de la realidad. Por poner dos ejemplos, Novalis en su *Enciclopedia* propugna una ciencia total que integre estudios científicos y especulativos y construya un saber superior (Gusdorf, 1985: 53). Y Cari Gustav Carus creía que el objetivo de la ciencia era que a través de ella el hombre percibiera la totalidad del mundo como un desarrollo armonioso de las leyes de la razón y de las formas naturales según la verdad

*tical study, 1789–1912* (2014) de Dewey W. Hall, los artículos de *The green studies reader: from Romanticism to ecocriticism* (2000), compilados y editados por Laurence Coupe, o *Romanticism and the Materiality of Nature* (2002) de Onno Oerlemans. Todos estos trabajos coinciden en señalar que la perspectiva ecologista aparece o al menos se amplía con el Romanticismo, pero su orientación es distinta de la que se propone aquí e inciden en el contexto socioeconómico y ecológico de la literatura inglesa.

<sup>4</sup> Las ideas de la filosofía de la naturaleza alemanas se vertieron en la literatura, como es sabido. Grimaud cita explícitamente, en este libro y/o los otros dos, a Gotthilf Heinrich von Schubert, Eichendorff, Hoffmann, Novalis, Kleist, Hölderlin, Tieck y Heine.

interior, la belleza y la bondad (Gusdorf, 1985: 64). Es este un aspecto a menudo mal comprendido o desestimado de los filósofos de la naturaleza. La propia Grimaud cae en el error, y critica la altanería de quienes piensan que han cogido el mundo con las pinzas de la ciencia y explican el universo mediante un teorema (2004: 114). Sitúa también en ocasiones los términos del debate como opuestos: el Romanticismo fue “le dernier sursaut dont nous avons été capables contre la technique naissante, la raison à outrance” (2013: 229). Y se aleja así de cualquier concepción o redención posthumanista de la ciencia y técnica, acusándoles de dedicarse simplemente a hacer más confortable nuestra existencia individual egoísta sin atender a las necesidades de la naturaleza, a “capitonner les cellules de nos solitudes tandis que fondent, que se délitent, que s'évanouissent, que meurent petit à petit, animal après fleur, océan après glacier, toute la beauté du monde” (2013: 230). Estas son las palabras que cierran prácticamente *Retour à Salem*, de modo que su relevancia es grande; no dejan prácticamente lugar a la esperanza, pero la respuesta personal de la autora, que se expresa inmediatamente después, es la de, desde su fundación en América, enseñar los colmillos como los lobos, gruñir, y combatir. El paralelismo con el célebre poema del romántico Vigny<sup>5</sup> no deja de sorprender.

Un tema constante en la filosofía de la naturaleza romántico-alemana que nuestra autora hace suyo es el de la ruptura del vínculo que ligaba al ser humano con la naturaleza. De origen rousseauiano, Schelling lo integra en su explicación del paso a la filosofía especulativa por deseo de la libertad, y en la literatura de su tiempo aparece frecuentemente. De acuerdo con esta idea y motivo, la unidad esencial del ser humano se ha quebrado y este ya no puede acceder a la esencia de la naturaleza. Se ha separado de ella y la concibe como exterior a su conciencia, aplicando un pensamiento analítico que fracciona la unidad cósmica y la desencanta. Esto le permite operar sobre la naturaleza y manipularla, pero le priva de una comunicación y comunión profundas con ella que daba sentido a su vida e impulsaba a cuidarla. Grimaud se pregunta si la tendencia a la depresión no es una de las manifestaciones contemporáneas de esa privación:

...je réfléchis à ce que Hans venait de raconter sur l'unité indissoluble de matière et esprit. Longtemps, les romantiques allemands ont énoncé ce principe qui veut que la nature soit l'esprit visible, et l'esprit, la nature invisible. Ont-ils été visionnaires ? Sommes-nous liés à la Création toute entière, que nous ressentons, dans notre esprit, par une sorte de malaise diffus, de dépression chronique, les souffrances que nous lui infligeons? (2013: 49).

En la cita, además, la autora recupera el tema de la dupla no binaria romántica materia-espíritu, uno de los más importantes para la construcción del edificio conceptual de la filosofía de la naturaleza.

Una preocupación constante de la *Naturphilosophie* va a ser por tanto volver a restablecer ese vínculo. Albert Béguin explica esta idea recordando la importancia, en su tematización, tanto del inconsciente y del onirismo, como de un sustrato mítico:

Il faut que l'homme descende en lui et y trouve tous les vestiges divers qui, dans l'amour, le langage, la poésie, dans toutes les images de l'inconscient, peuvent lui rappeler encore ses origines ; il faut qu'il redécouvre, dans la nature elle-même, tout ce qui, obscurément, éveille au fond de son âme l'émotion d'une ressemblance sacrée ; il faut qu'il s'empare de ces germes sommeillants et qu'il les cultive (1939: 73).

Grimaud sigue este hilo cuando lamenta que el occidental haya matado a lo maravilloso, la creencia en espíritus que poblaban las aguas y las plantas, o en espectros, ninfas, santos, elfos o serafines:

Plus d'esprits chez les hommes, plus d'esprits dans la nature ! Aussi comprenez bien que les lacs tarissent, les glaciers fondent, les forêts s'oxydent : leurs jardiniers ne les entretiennent plus, plus d'ondins dans les eaux, de satyres aux sources, d'angelots joufflus aux nues, de spectres pour déplacer les oies aux fenêtres et le voile des mariées (2003: 63).

Observemos desde ahora, además, la conexión estrecha que se establece entre la *desespiritualización* del mundo y la crisis ambiental, de tonalidad muy heideggeriana, puede decirse, porque el hombre ha abandonado el *Sorge* que le es propio.

Por otra parte, la pianista, como muchos filósofos de la naturaleza, va a articular esta idea a través de los mitos edénico o del Paraíso perdido y de la caída y el exilio.

El mitema del Paraíso en Grimaud es exclusivamente bíblico, tanto por el entorno cultural de la autora como sin duda por su educación en la religión judía. Se desarrolla a partir de un motivo imponente, el del espejo. Ya aparece este motivo, junto con el de la llave, en el contexto de la tienda de antigüedades, para simbolizar el acceso al otro mundo: a la narradora se le entrega la “llave de los sueños” y un gran espejo en el que entreve un paisaje nórdico, imagen de la naturaleza sacral y dañada. Pero en el contexto del mitema bíblico, la figura bíblica de Eva sirve para dramatizar y tematizar nuestra traición a ella: en el jardín del Edén, Eva coge la manzana después de haber visto, en la garganta de la serpiente, un espejo que le muestra su propio reflejo. La idea está tomada de un grabado de Max Klinger, pintor y grabador simbolista que recoge representaciones medievales, y a quien en *Retour à Salem* se atribuyen los dibujos encontrados en la tienda de antigüedades. El símbolo puede aludir a la vanidad femenina, pero más ampliamente, el texto grimaudiano explicita que el espíritu del mal “naïtrait de la découverte de son moi, et de l'amour qu'on lui portait” (2013:

<sup>5</sup> “La mort du loup”, lección de estoicismo basa en la ejemplar muerte de lobo a manos de una jauría y bajo los disparos y cuchilladas de humanos. El lobo muestra que “Gémir, pleurer, prier est également lâche”. Y que cada cual debe hacer “énergiquement ta longue et lourde tâche/ Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler”.



226). Lo que nos alejó y sigue alejando de la comprensión verdadera de la naturaleza no es la tentación del conocimiento (de un conocimiento sin especificar) ni la tentación de ser como dioses, sino el amor desviado del objeto y dirigido hacia el propio ego.

Grimaud transita desde esta matriz mítico-psíquica a la preocupación por la crisis medioambiental, pues el amor narcisista que da la espalda al amor a la naturaleza y a las demás creaturas acaba descuidando y despreciando a estas y aquella, y provocando el deterioro ambiental actual. El mito edénico acaba expresando la responsabilidad del ser humano en la catástrofe ecológica.

En cuanto al mitema de la caída y del exilio, se articula de nuevo en torno a las vivencias de la autora y narradora con los lobos. Grimaud experimentó personalmente la caída o quiebra del vínculo con la naturaleza en un malogrado encuentro con una loba semidomesticada por un veterinario de Boulder, en Colorado. La pianista fue atacada y sufrió heridas importantes, y sobre todo el incidente le generó una inseguridad que tuvo grandes repercusiones. Hasta entonces, el contacto con los animales había sido fusional, especialmente con la loba semisalvaje de un amigo antes referida, Alawa, cuya amistad Grimaud vivió como una comunicación directa con lo primitivo o núcleo de la naturaleza<sup>6</sup>. Más tarde, una confianza casi infantil –en términos de la autora– le permitió integrarse en una manada del Wolf Conservation Center (como el mítico Félix Rodríguez de la Fuente) y ponerse al nivel de “sus” lobos, en perfecta simbiosis con los animales (2004: 99). Pero después del incidente referido, al visitar a la manada un lobo macho percibió su inseguridad y le advirtió mediante un gruñido prolongado de que esa simbiosis se había roto. La pianista se tuvo que retirar con precaución, constatando que “je n’étais pas une louve, seulement une femme et le reste, tout le reste, n’était que privilège” (*ibid.*). El privilegio consistía en formar parte de la naturaleza más primordial, pero había sido expulsada de ella.

Por ende, Grimaud trasvasa nuevamente la matriz mítico-psíquica del exilio a la preocupación medioambiental. La caída mítica se asimila a la degradación del entorno natural: “L’eau est polluée, la terre lépreuse, l’air vicié et jusqu’à la flamme qu’on a rendu impure. Et nous nous réjouissons. Nous nous réjouissons tant qu’il y aura un profit à tirer de la chute” (2004: 150). Y ambas, caída/hundimiento míticos y ambientales, son consecuencia de un acercamiento puramente instrumental y del pragmatismo obtuso que mira las riquezas naturales como un depósito de recursos. Guiados por este enfoque, los humanos no sólo no han sabido ganarse el Paraíso, conservarlo y recuperarlo, sino que incluso lo han olvidado. Ese es el error fundamental, puesto que priva de la posibilidad de una comunicación espiritual con otra realidad. En sintonía con propuestas del ecologismo profundo o de las filosofías indígenas<sup>7</sup>, Grimaud sugiere que si no existe un vínculo profundo –o parentesco religioso, si se quiere– de algún tipo con la naturaleza, no la protegeremos.

Debe recuperarse por tanto en lo posible otro tipo de mirada. Una mirada que reconozca que lo perdido, aunque mítica y simbólicamente esté lejos, en el plano real se halla muy cerca. Lo perdido es la auténtica belleza del mundo, o en palabras del texto ficticio de Brahms que la autora cita lúdicamente (o quizá en un reenvío intertextual no explicitado), “ce surcroît renaissant d’ardeur et de blancheur” (2013: 229). Una sobreabundancia que descuidamos y a la que damos la espalda porque el atractivo de nuestro mundo artificial y artificioso nos complace más, tal y como lo sugiere cínicamente uno de los personajes de *Leçons particulières*:

Le monde est un vaste supermarché et la planète toute entière rêve d’aller y faire des courses! Moi, j’ai la chance d’être entré dans le magasin. Je pousse mon caddie et je n’ai qu’à m’en servir: mon boulot, vêtements légers, vacances de rêve. Je ne suis pas responsable du fait que le produit Amour soir absent des rayons (2004: 115).

Como vemos, Grimaud fustiga a la hipermodernidad incidiendo en su superficialidad e inmoralismo, desde el espíritu regresivo de una parte del Romanticismo. Se indigna porque este personaje, como los contemporáneos de los autores románticos criticados por estos mismos, desconoce que hay un sentido “qui se dérobe à nous, qui nous échappe, qui nous effraie” (2013:40). Grimaud le sigue la pista y lo escucha en su referencia topográfica nodal antes comentada: escuchamos ese sentido “certaines nuits de lune, quand ils [les loups] hurlent sous le ciel” (*ibid.*). Los lobos llaman a recuperar el envés del mundo (2013: 142) que la ciencia y la técnica nos niegan. Pero no los escuchamos, porque somos incapaces de desear siquiera el Paraíso, de recomponernos para darnos, a nosotros mismos y a nuestros hijos, un primer día (2013: 229)<sup>8</sup>.

### 3. Los lobos en la sexta extinción masiva

El argumentario de la autora va más allá en el terreno imaginario, y se afirma que los animales fueron también desarraigados del Paraíso por causa del hombre, y desde la expulsión “ils errent, spectres malheureux d’un âge d’or” (2013: 222). Su presencia nos recuerda esa pérdida o, dicho en clave hermenéutica, representan el remordimiento que sentimos por la ruptura de la transparencia original (*ibid.*)<sup>9</sup>. Más aún, para ocultar este

<sup>6</sup> La autora conecta esta experiencia con la figura de las brujas, poderosamente enraizadas en lo profundo de la naturaleza, y que por esto mismo sufren la misma persecución: “On a voulu mutiler leur mémoire enfouie du Jardin, d’où la beauté comme la perte ressuscitent parfois d’étranges souvenirs et de puissantes intuitions” (2003: 220).

<sup>7</sup> Cf. por ejemplo *Llamada vital a la conciencia: Manifiesto de los indios iroqueses al Mundo Occidental. Consejo de Jefes de la Liga de las Seis Naciones* (1998).

<sup>8</sup> El mito del Edén permea conciencias ecológicas tan serias como la de Jorge Riechmann, que fecha la “caída” entre setenta y cuarenta mil años a. C. En esos milenios se produce una “revolución cognitiva” (termino tomado de Harari) que coincide, significativamente para nuestro planteamiento en este artículo, con la aparición del lenguaje articulado (Riechmann, 2020: ix).

<sup>9</sup> La defensa grimaudiana de los animales abarca sobre todo la fauna salvaje: gorilas, bebés foca, tiburones... Las referencias a ella para subrayar su importancia en la evolución humana, el reconocimiento explícito de todo lo que las plantas, los animales y las cosas nos enseñan, o el drama de la desaparición de una sola especie, son abundantes en los textos de la autora. Largos

crimen hemos trasferido a los carnívoros, y especialmente al lobo, nuestra pulsión de muerte y nuestras compulsiones asesinas (*ibid.*).

Pero la verdadera esencia del lobo consiste en algo completamente distinto. Porque esta especie es, en primer lugar, como lo desvela un ejemplar gigantesco de ojos rojos que se aparece a Brahms en sueños en una cabaña aislada, metonimia de las demás especies animales. Citando a Verlaine y Rimbaud de un modo un tanto extemporáneo, este animal afirma ser el espectro de los demás animales y poder “prendre toutes leurs formes parce qu’il est solaire, Apollon ou Bélénos” (2013: 221). El alcance mítico se intensifica al sostener que su esperma llega al cielo y mueve la gran rueda de las estrellas (2013: 222). En este episodio del lobo mítico incluido en *Retour à Salem* destaca asimismo la presencia del onirismo, tan característicamente romántico, en su doble sentido, de sueño como espacio de la manifestación del sentido y del misterio, inaccesible para la razón analítica, por un lado, y de espacio o mundo opuesto al real, por otro. Grimaud es consciente de su importancia puesto que cita como fuente primaria a Gotthilf Heinrich von Schubert, autor del *Simbolismo del sueño* (1814), obra de gran influencia en su época.

En segundo lugar, el lobo es capaz de unir a los humanos con las demás especies y con el cosmos. Como hemos dicho, mediante sus aullidos se despierta en el ser humano la sensación de entrar en lo profundo y se suscita la nostalgia de “un ailleurs à venir” (2003: 223). El lobo permite, en efecto, entrever la unión cósmica, esa que Novalis celebra asiduamente en obras como el *Enrique de Offerdingen*:

Et souvent apparut un univers nouveau,  
Voilant jusqu’à l’éclat le plus vif du soleil:  
Hors des ruines moussues, on vit étinceller  
Un nouvel avenir, unique et singulier  
Et tout ce qui jadis était vie quotidienne  
Aujourd’hui nous paraît étrange et fabuleux.  
Un seul être dans tout –et tout dans un seul être (1963: 100).

En su traducción francesa, estos versos que celebran la integración de la multiplicidad de las apariencias en una Unidad fundamental (Béguin, 1939: 67) pueden verse como una fuente directa de las reflexiones grimaudianas, que no llegan a desarrollar tanto el tema.

Por otra parte, determinados lugares tienen la capacidad de despertar el sentimiento de plenitud y comunión con el propio cuerpo y con la fuerza de la vida (otro de los términos clave de la *Naturphilosophie*). Sin estar comprendida dentro de la topografía grimaudiana antes explicada, la Camarga al sur de Francia es uno de esos espacios, visitado en la infancia. Su descripción detallada en *Variations sauvages* destaca la intensidad de la luz y del cromatismo, la salvajeidad y la libertad.

Ce n’était plus le soleil d’abeilles et de mimosa du jardin, mais l’éblouissement impitoyable d’un midi au quatre points cardinaux. Les flamands roses, les chevaux sauvages brassaient le parfum puissant du sel et de l’humus. La liberté avec laquelle, brusquement, les uns prenaient leur envol et les autres leurs galops en secouant leurs crinières me vitaminait l’âme (2003: 23).

Notemos que esos tres aspectos construyen una noción de naturaleza que se opone tanto al jardín (“soleil d’abeilles et de mimosa”) como al concepto de paisaje. Lo que contempla la niña, y que responde a sus anhelos vitales, es la naturaleza romántica preñada de mensajes y de promesas: “la Camargue était plus qu’un paysage: le soupçon brièvement entrevu, l’intuition fulgurante d’une harmonie entre mon âme et un avenir. Là, pour la première fois, j’ai eu la prémonition de grandes choses, d’un destin” (2003: 23). La pequeña Hélène ve lo que su infancia le ha permitido intuir, la participación en una dilatada armonía y el borramiento de la separación entre el yo y el entorno, que ya entonces advertía Grimaud (2003: 22). La epifanía se completa con la mención del destino, otro vocablo fundamental en el léxico de la *Naturphilosophie*, y que no incluye aquí connotaciones fatalistas sino promesas de desvelamiento y revelación.

Por el contrario, los escritos de Würth-Brahms describen precisamente el entorno opuesto a este tipo de lugares, dado que el objetivo de *Retour à Salem* es denunciar la crisis ecológica. El compositor viaja a pie por un bosque norteño hasta un claro delante de una escarpadura; esta geografía es idéntica a la del segundo sueño de Enrique de Offerdingen (en la de Novalis), pero sus connotaciones son exactamente opuestas.

---

párrafos están dedicados a describir el espanto ante los excesos de la pesca industrial y la contaminación ambiental que aniquila innumerables vidas animales (cf. p.e. 2013: 29), precisando que “ce cataclysme m’atteignait au plus profond, comme s’il était personnel, comme s’il s’était agi de membres de ma famille” (2013: 39). Grimaud considera necesaria para todos los humanos la experiencia biofílica del “sufrir con”, desde una experiencia de empatía con ellos, experimentando su terror frente a la crueldad humana. Evoca, por ejemplo, la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannstahl para subrayar la experiencia de identificación del narrador con las ratas del sótano, que agonizan por el veneno que les ha puesto. La autora explica que este tipo de vivencias son fundamentales, porque permiten una “dilution absolue et inouïe de ses pensées dans le flot du Vivant qui l’entourait” (2013: 79). Además, su biofilia le lleva a plantearse, en primer lugar, la cuestión de la condición ontológica del animal (2013: 155), recuperando la pregunta sobre el “alma de las bestias” que ocupó a épocas anteriores. Grimaud recuerda, a este respecto, los juicios contra animales del siglo XVI tan mentados por las éticas animales actuales, que autorizaban a los propietarios de los cultivos a expulsar ratas, langostas, babosas, etc. fuera de los campos cultivados, pero obligaban a admitirlos en los terrenos en barbecho, reconociendo el derecho de estos animales a alimentarse y vivir (2003: 18). Por esta razón se les hacía intervenir como parte demandada en juicios, y se les daba un “traitement équitable et juste”, señala la autora, coincidiendo en este punto con las iniciativas de Bruno Latour. Y en segundo lugar, Grimaud se pregunta por la condición “espiritual” del animal, es decir, la plausibilidad de que el alma de los animales sobreviva después de la muerte del cuerpo, apoyándose en las religiones que contemplan esta hipótesis: “Créatures hybrides du monde Antique et des civilisations amérindiennes, du Moyen âge, âmes hybrides des métempsycoses hindoues, du chamanisme africain, temps revés où l’homme invitait la bête pour s’ouvrir au Ciel et au Cosmos” (2013: 156).

En el claro de Brahms no hay una gruta en cuyo fondo se adivinará la Flor azul, sino un árbol sagrado, un Yggdrasil (que cuadra con la alusión al Génesis bíblico) nauseabundo que emponzoña todo alrededor. Bajo su copa Brahms tendrá un sueño revelador, que explica el símbolo: la naturaleza se está vengando del ser humano y lo está envenenando. La agresión humana ha provocado una respuesta medioambiental.

Conviene subrayar además que en la cosmología grimaudiana, como en la de la filosofía de la naturaleza germana, el concepto de naturaleza no está antropizado. El hombre tiende ciertamente a aplicar atributos a la naturaleza que son ajenos a ella; la naturaleza tiene su propia homeostasis y se comporta de acuerdo con ella. No se puede esperar, por ejemplo, que actúe según la noción humana de armonía, o que se muestre agradecida. La reacción de la loba semisalvaje antes explicada es buena muestra de ello; la amistad de los animales salvajes es un regalo magnífico, pero la autora es consciente de que “au mieux le loup me tolère, même s’il me tolère avec enthousiasme” (2004: 100).

#### 4. La música: concierto cósmico, lenguaje universal y resiliencia

No obstante, el ser humano puede aún acceder a lo más profundo de la naturaleza. Y una de las formas de hacerlo es aprendiendo a escuchar su música<sup>10</sup>. En palabras de E.T.A. Hoffmann, “La musique ouvre à l’homme un royaume inconnu, tout à fait différent du monde sensible qui l’entoure” (1963: 899). La *Naturphilosophie* insiste en esta convicción de raigambre clásica, y Grimaud no podía dejar de recoger la idea y sus ramificaciones: la naturaleza es un lugar gigantesco de germinación de la música (2013: 230). Sin ella “nous errons, orphelins et malheureux, la vie durant”; faltos de su compañía “nous nous coupons de la nature et du cosmos parce que nous devenons sourds, aveugles, insensibles, désensibilisés” (2003: 251).

El universo, para el Brahms de *Retour à Salem*, es pues un concierto místico (2013: 208). Y para el Brahms de la conversación con Arthur M. Abell, ese concierto “solo se deja percibir a través del Yo eterno y verdadero, con la fuerza del alma interna” (Abell, 2020: 67). El cosmos se expresa por tanto mediante un “mystérieux sanscrit” (Hoffmann, 1963: 897) con el que se comunican los seres vivos; nuestra conexión simpática con ellos podría permitirnos comprender “le chant sublime des... arbres, des fleurs, des animaux, des pierres et des eaux !” (*ibid.*).

Además, la filosofía romántica de la naturaleza incluye el supuesto complementario al anterior: la posibilidad de producir un lenguaje que imite el del cosmos. Los primeros hombres ya lo hacían mediante su lenguaje primitivo, que era entonado y latía con el ritmo del mundo. Ese canto era “un concierto formado por todas las voces que el entendimiento necesitaba, que su sensibilidad captaba, que sus órganos eran capaces de expresar” (Herder, 1982: 172). Una larga tradición de pensamiento ha contrapuesto este lenguaje a la decadencia de los hombres, al triunfo de la árida razón, propio de una humanidad dividida y alienada en sus facultades más vitales (Fubini, 1999: 22).

Los románticos –y Grimaud con ellos– afirmaban, no obstante, que se puede recuperar ese lenguaje musical mediante la práctica del arte: “El arte es un lenguaje de una índole totalmente distinta de la naturaleza; pero también le es propio ejercer una maravillosa fuerza sobre el corazón del hombre, por medio de tan oscuros y secretos caminos” (Wackenroder, 2008: 156). Y el arte por excelencia, el que mejor conecta el microcosmo y el macrocosmo, es por supuesto la música. Con la llave de la música se aprende a reconocer esa parte de nosotros que posee el universo (Grimaud, 2003: 251).

De ahí también la importancia de la interpretación pianística para Grimaud, que vuelve una y otra vez sobre los problemas de la ejecución musical –tanto o más que sobre los de la composición. Afirma sentirse feliz cuando es capaz de transmitir al público la experiencia íntima de esa conexión con el macrocosmos, que supone un desgarramiento surgido al cobrar conciencia de lo que somos y lo que nos rodea; se produce entonces una *aletheia* en la que todo se “declara”. Más allá de este punto está aún la “tentación de la noche”, presente en la música de Brahms, que apunta hacia un gozo alto y fuerte arraigado en el universo (2013: 75).

Acompañando estas reflexiones de profundo misticismo hay otras más inmanentes, que parten también de la práctica pianística asidua. En la adolescencia, por ejemplo, Grimaud recuerda haber establecido paralelismos entre los elementos del paisaje y de la notación musical: “La montagne, que je regardais enfant (...) c’est Jean-Sébastien Bach. Plus on monte, moins on voit ce qu’il y a dessous (...). Le cours d’eau, c’est le legato. Le serpent, le mouvement continu et ininterrompu” (2003: 79). En ese tiempo de formación fue la música la que educó a Grimaud, en un sentido profundo: Bach, Mozart, Haydn, y sobre todo Rachmaninov, Brahms y Chopin fueron sus maestros de vida y guardianes (2004: 40). Ellos inspiraron una ensoñación frecuente en el que una vidente frotaba su bola de cristal y hacía surgir notas de Bach para los desconsolados, de Mozart para los espirituales, de Vivaldi para los alegres y de Brahms para los amantes (*ibid.*).

Más tarde, gracias a las investigaciones del especialista en música electrónica Bernie Krause, nuestra autora aprende que cada bioma tiene su propia música, generada por la vida que alberga; cada bosque, en particular, genera su propia firma personal de sonidos, una “expression organisée immédiate des insectes, des reptiles, des amphibiens, des oiseaux et des mammifères” (2013: 42). Cada bosque es una voz colectiva de la gran orquesta animal; inversamente, el silencio en el bosque es inusual y desvela un problema o una amenaza. Así, la taiga que Brahms recorre en *Retour à Salem*, y que no proyecta sonido ni ruido alguno, muestra progresivamente su potencia maléfica; ahí la naturaleza calla para indicar su hostilidad hacia el ser humano, por un lado, y los síntomas de su muerte, por otro. La narración se detiene para detallar las esperadas voces:

<sup>10</sup> Las otras son, según qué autor, la ciencia, el arte, la filosofía o la religión, que llevan a quien las practica a la “plus haute révélation”, la revelación de la divinidad del Todo y el conocimiento supremo (Gusdorf, 1985: 61).

D'habitude, rien ne me réjouit davantage que de tendre l'oreille pour écouter les voix de la nature, ses ensembles musicaux, le vent quand il murmure une berceuse pour endormir le monde, le brame des élans en rut, le craquement des glaces l'hiver, le tapage des oiseaux dans leurs nids, le craquement des taillis sous le passage furtif du renard argenté, l'activité aquatique des castors, cette symphonie inépuisable qui est la conversation des espaces sauvages (2013: 29).

Todos y cada uno de estos sonidos, mencionados explícitamente en la novela para recalcar su importancia, faltan en el otoño boreal silencioso (aunque no se hace ninguna referencia a Rachel Carson), y anuncian el final de un mundo.

Lo que expresa la música del compositor alemán es pues el drama cósmico que no ha hecho sino acrecentarse desde entonces y durante más de dos siglos. Es decir, en el léxico contemporáneo, la degradación ambiental. Para la autora, esto se vierte especialmente en el magnífico *Segundo concierto para piano* de Brahms<sup>11</sup>, y en sus *Cuatro baladas y romances para dos voces*, con acompañamiento de piano. Grimaud explica las razones de esta convicción: primero, porque estas piezas fueron escritas tras un viaje a Rügen después del internamiento de Robert Schumann, es decir, en un momento particularmente sensible (y por tanto abierto a percepciones extraordinarias) para Brahms. Segundo, porque Rügen es una isla icónica del norte de Alemania (la de los acantilados blancos dibujada por Friedrich) donde tenía su santuario Erda, diosa de la mitología germánica y celta. Precisamente la diosa de la Tierra, unida a los animales, las plantas y los ciclos de la vida. Y tercero, porque en 2006 fue en Rügen donde se declaró el primer caso de transmisión a un mamífero (con el peligro implícito de que se transmitiera al ser humano) de la gripe aviar, enfermedad causada por las actividades y deshechos de las macrogranjas y la agroindustria (2013: 111-114). Es un argumento bien construido que da un sustrato de verosimilitud al relato del compositor.

Vemos cómo, del mismo modo que la crisis ambiental se conectaba con la cosmología en la novela, ahora se conecta con la música. Más aún, la naturaleza puede llegar a expresar su angustia de forma sonora a través de un humano. Es lo que ocurre en la visión final de Brahms:

Mon cœur me frappait à l'intérieur comme un bélier contre une porte et j'ouvris la bouche pour hurler. À cet instant, à cet instant précis, un son terrible, strident, insoutenable, déchira le silence. Non pas une note, mais toutes les notes concentrées en un seul *mi* bémol qu'auraient joué ensemble, de toute leur puissance, tous les instruments de la terre, cordes et vents, percussions et cuivres –l'envers de la musique, son fantôme. Et je compris que ce son infernal sortait de ma bouche (2013: 220).

En una experiencia iniciática brutal, el compositor manifiesta el espanto de la naturaleza ante su propia destrucción a través de una nota musical<sup>12</sup> que condensa todas las voces. Estamos además de una nueva variante del icónico cuadro del grito de Münch para nuestro siglo XXI, en el que el protagonista ya no es el hombre alienado que denuncia el sinsentido de la existencia, sino la biomasa próxima a ser aniquilada por la acción humana.

Pocas son las soluciones prácticas que sugiere Grimaud<sup>13</sup>, más *deep* que *shallow*, no centrada en soluciones técnicas sino en cambios de mentalidad –y específicamente en recuperar las reflexiones de la filosofía romántico-alemana. Entre estas, la aseveración a la que ya nos hemos referido de que componiendo música o interpretándola puede entretenerse el misterio profundo de la naturaleza y recuperarse la empatía hacia ella y el deseo de cuidarla por encima de todo. Porque la música para los románticos es retorno a la naturaleza, pero comporta también su purificación y transformación (Fubini, 1999: 25). Por eso puede decir Grimaud que el instrumentista reanima los paraísos perdidos mediante la ejecución de una pieza (2003: 94). Esta difícil tarea exige la máxima atención cada momento interpretativo: "J'ai appris à garder la plus haute vigilance, à être intensément, de toutes mes fibres, de toutes mes neurones, dans la relation du moment" (2004: 100). Las explicaciones e implicaciones de esta práctica la asemejan a la meditación de atención plena en la práctica del mindfulness, de las religiones orientales y de la mística occidental. Pero lo relevante es que la pianista la deduce de su convivencia con los lobos, que son quienes le enseñan a permanecer en el instante y no proyectarse hacia el pasado o el futuro. Es decir, a lo que habitualmente se considera esencial de la forma de vida animal frente a la humana: mantenerse centrados en el momento que transcurre, irreplicable, ante nosotros. Ya advirtió Herder que todas las habilidades e instintos artísticos podían explicarse, "según toda probabilidad y analogía, a partir de las facultades de representación de los animales" (1982: 147).

Piensa Enrico Fubini (1999: 22) que los dos polos en los que se articula el pensamiento musical desde Rousseau hasta Wagner son la alienación y la redención por la música: el discurso grimaudiano sintoniza perfectamente con este recorrido histórico-artístico. Afirma también el crítico italiano que la música de esa época es objeto de una pérdida y de reconquista sucesiva, lenta, fatigosa y a veces utópica e imposible para encontrar la unidad perdida o la inocencia originaria (*ibid.*): Grimaud experimenta igualmente esa búsqueda, refiriéndola al contexto de la crisis medioambiental. Para ella, "au regard de la dévastation générale, au

<sup>11</sup> Concierto que desempeña en la novela un papel de obra límite semejante a la sonata para piano n.º 32 op. 111 de Beethoven en el *Doctor Faustus* de Thomas Mann.

<sup>12</sup> Es difícil entender por qué el *mi* bémol y no otra nota o tonalidad. El segundo concierto para piano de Brahms está escrito en Si bémol mayor, pero Grimaud indica que Schumann, antes de su muerte, trabajó en una composición escrita en Mi bémol mayor, "dictada" por ángeles que querían compensar una melodía infernal que aterrizzaba al alemán (2013: 164). Por otra parte, en época de Brahms las tonalidades se asociaban a cualidades, y el Mi bémol mayor era la tonalidad del amor, de la devoción y de la conversión íntima con Dios. Quizá porque comporta tres bemoles (si, mi, la), que pueden referir a la Trinidad.

<sup>13</sup> Al margen de su meritoria labor de protección de los lobos, claro está. Nos referimos a soluciones concretas de tipo técnico, sociopolítico, etc.



seuil de cette apocalypse [...]” (2004: 178), la música, concebida no como distracción o pasatiempo, sino como obra esencial y don de sí, puede entusiasmar, en un sentido amplio, y mover a la acción. La pianista se pregunta también qué libertad puede quedar en el sufrimiento y la pérdida que supone la degradación ambiental, la extinción de las especies en marcha y la amenaza de una crisis planetaria. La respuesta que se da ella misma es que tenemos la libertad de aceptar y superar el dolor mediante la fuerza del objeto artístico: “Transcender sa douleur. Il est là, le grand chant du monde” (2004: 126). El lenguaje musical, representado por un acorde armonioso al piano, no abole nada, no elimina ni el sufrimiento ni la muerte –afirma nuestra autora en un tono discursivo tono que se yuxtapone al de los *Extinction studies*–, pero “il les sauve du chaos” (2004: 180).

Concluiremos recapitulando las intenciones de este trabajo. Hemos querido contribuir con él al estudio de la vastísima intertextualidad temática, y particularmente filosófica, del pensamiento romántico-alemán de la naturaleza y la literatura ecológica actual. Nos hemos centrado en concreto en la obra literaria de Hélène Grimaud, buena conocedora de ese pensamiento y de la música que le acompañó, para darle asimismo su espacio propio dentro del corpus de la ecocrítica. Hemos visto, en fin, cómo sus escritos autoficcionales recogen y aplican a la época actual ideas tales como la recuperación del vínculo con la naturaleza, la recreación del mito edénico y su final trágico tomado en tanto que símbolo del drama medioambiental contemporáneo, y la preferencia por la música de entre todas las artes, por ser el lenguaje de la naturaleza y a la vez de aquellos seres humanos capaces de simpatizar con el cosmos. Pues solo desde esta simpatía puede fundamentarse sólidamente –piensa Grimaud– un cambio en nuestra manera de tratar lo no humano y, por tanto, en su protección efectiva. Algo que cualquier filósofo de la naturaleza romántico alemán suscribiría sin vacilar.

### Referencias bibliográficas

- Abell, Arthur M., (2020) *Música e inspiración. Conversaciones con Brahms, Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch y Grieg*. Barcelona, Fragmenta Editorial.
- Bate, Jonathan, (1991) *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Londres y Nueva York, Routledge.
- Béguin, Albert, (1939) *L'âme romantique et le rêve*. París, José Corti.
- Coupe, Laurence (2000) *The green studies reader: from Romanticism to ecocriticism*. Londres, Routledge.
- Fubini, Enrico, (1999) *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia, Universidad de Valencia.
- Grimaud, Hélène, (2003) *Variations sauvages*. París, Robert Laffon.
- , (2004) *Leçons particulières*. París, Robert Laffon.
- , (2013) *Retour à Salem*. París, Albin Michel.
- Gusdorf, Georges, (1985) *Le savoir romantique de la nature*. París, Payot.
- Hall, Dewey W., (2014) *Romantic Naturalists, Early Environmentalists. An Ecocritical Study, 1789-1912*. Farnham, Ashgate Publishing.
- Herder, Johann Gottfried von (1982) “Ensayo sobre el origen del lenguaje” in *Obra selecta*. Trad. Pedro Ribas. Madrid, Alfaguara.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, (1963) “Kreisleriana” in Alexandre, Maxime (ed. y trad.), *Romantiques allemands*. París, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 881-974.
- Kroeber, Karl, (1995) *Ecological Literary Criticism. Romantic Imagining and the Biology of Mind*. Nueva York, Columbia University Press.
- Novalis, (1963) “Les Disciples à Saïs” y “Heinrich von Ofterdingen” in Alexandre, Maxime (ed.), *Romantiques allemands*. París, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 345-517.
- Oerlemans, Onno, (2002) *Romanticism and the Materiality of Nature*. Toronto, University of Toronto Press.
- Riechmann, Jorge, (2020) “Foreword” in Carretero-González, Margarita, *Spanish Thinking about Animals*. Michigan, Michigan State University, pp. ix-xx.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, (1996) *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Trad. Arturo Leyte. Madrid, Alianza.
- VV. AA., (1998) *Llamada vital a la conciencia: Manifiesto de los indios iroqueses al Mundo Occidental. Consejo de Jefes de la Liga de las Seis Naciones*. Madrid, Miraguano Eds.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich y Ludwig Tieck, (2008) *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Trad. Héctor Canal. Oviedo, Eds. KRK.