

LA RUINA O LA ESTETICA DEL TIEMPO

por J. L. Marzo

«¿Ignoráis por qué razón las ruinas agradan tanto? Yo os lo diré; todo se disuelve, todo perece, todo pasa, sólo el tiempo sigue adelante. El mundo es viejo y yo me paseo entre dos eternidades. ¿Qué es mi existencia en comparación con estas piedras desmoronadas?»

Denis DIDEROT

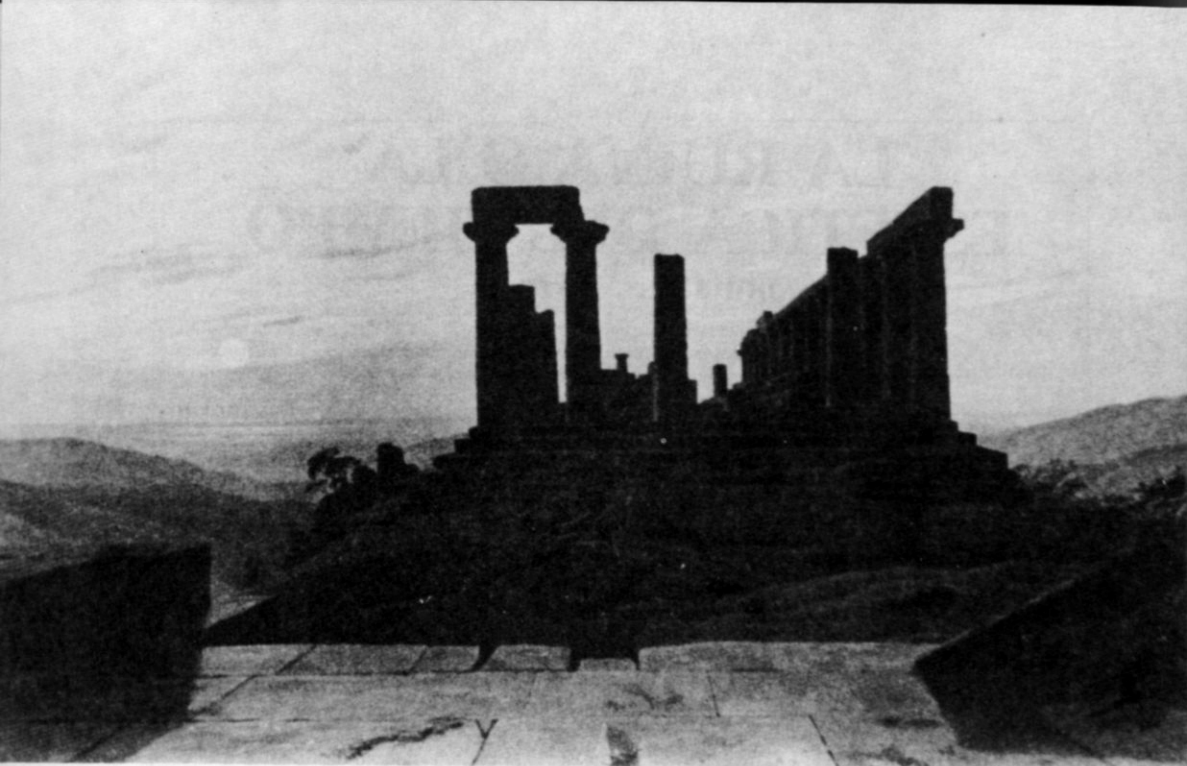
La cuestión sobre cuál es el momento en el que ya se puede hablar de cultura romántica es obvio que se trata de algo casi imposible. Tampoco nosotros vamos en su búsqueda. Es evidente que el proyecto ilustrado proporciona una gran cantidad de elementos al Romanticismo. La estética de lo bello y lo sublime, la vivencia tan pasional de la conjunción entre arte y vida y el sentimiento «interiorizado» del tiempo, y el espacio generarán una radical postura ante la naturaleza.

La base esencial de todo el pensamiento romántico se sustenta en el cambio de visión y de relación con la naturaleza. Se produce una «regresión estética a la naturaleza» en palabras de Simón Marchán, un canto a su protagonista destacado, que se ha de entender desde un enfrentamiento con el concepto de historia ilustrado, progresivo. La nueva filosofía de la naturaleza, creyente de un retorno cíclico («...y puede que estos caracteres permanezcan cuando todo sea ruina una vez más»¹) provocará una identificación espiritual entre hombre y entorno, acentuada por la conciencia romántica del alejamiento de la cultura —hombre— y el medio natural en donde está enraizado lo humano. Aparece el sentimiento estético de la «naturaleza exterior», que se funda en el hecho de un mundo hundido en la lejanía del tiempo, solamente captable desde la distancia de una historia remota. La decepción ante un presente imperfecto —los románticos se sentirán profundamente defraudados tras la Revolución— invita al abandono en la naturaleza externa, lejana y extraña pero asumida trágicamente. Surge así el simbolismo de la decadencia, el estado de debilidad de la razón, la estética de la pasión, de la noche, de la muerte, la conciencia de pérdida de futuro, en oposición al carácter utópico del pensamiento ilustrado.

«La belleza de la Naturaleza es divina; la del arte, humana. Así se explica por qué el sentido de la Naturaleza no se nos abre realmente más que a través del arte. Es como si la inagotable riqueza de la Naturaleza estuviese escrita en un idioma que el hombre tuviera antes que aprender...» reflexiona Gustav Carus². El romántico advierte plenamente el triunfo de la naturaleza sobre el arte, aunque éste sea el único medio de acceso a su conocimiento. Así, la ruina, el ejemplo más vivo del triunfo de esa potencia devastadora, será entendida, dentro de esa concepción cíclica, como una reintegración a la madre naturaleza. Argullol señala que de la ruina romántica nace un doble sentimiento; por un lado, una lúcida certeza, acompañada de una no menos fascinación ante la potencialidad destructora de la naturaleza y del tiempo y por otro una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio del hombre. De hecho se produce una dicotomía en el espíritu romántico; surge una postura interiorizada ante la naturaleza y también una trágica solidaridad con la propia historia del hombre. Símbolos de la fugacidad, las ruinas nos llegan como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero a la vez como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad.

El vestigio del pasado se convierte en el símbolo de la transitoriedad, de la permanencia y de la caída, de los ocasos, del interior humano, de la soledad: «Veo el mármol de las tumbas hacerse polvo. ¡Y no quiero morir! ¡Y envidio un ligero tejido de fibras y de carne, una ley general que se ejecuta en el bronce! Un torrente arrastra unas naciones sobre otras al fondo de un abismo común; yo, yo solo, quiero detenerme en la orilla y hender la ola que pasa junto a mí...», escribe desgarrado Diderot³.

Si bien los románticos pueden considerarse



El templo de Juno en Agrigento, 1828-30, 54 x 72, palacio Capenberg, Dortmund.

anticlásicos, reafirman la teoría ilustrada respecto a que la esencia del hombre es igual en todos los contextos. Se viaja por páramos inhóspitos, por lejanos mundos exóticos y sobre todo vírgenes a la conciencia occidental. El artista reconoce en las antiguas piedras las reminiscencias de una belleza esencial, que es en sí misma lo verdadero. El romántico va más allá de la apariencia o de la imagen, al mismo tiempo patética, de universos que habiendo llegado a las mayores cotas de creación debieron conocer la más tenaz de las destrucciones. El valor de recuerdo intencionado no reivindica nada que no sea el momento de la inmortalidad, el eterno presente, la perennité del estado original, señalaba Riegl⁴.

A partir de la segunda mitad del XVII y durante todo el siglo XVIII, se genera una nueva visión del arte medieval, entendido como «estilo». Esa apreciación desembocará en el Romanticismo en un profundo culto a las ruinas medievales. Un concepto muy vivo del arte trocará las piedras clásicas ya meramente escenográficas, por los dolorosamente sangrantes mo-

numentos sociales. Para Lord Kames, las ruinas góticas demostraban el triunfo del tiempo sobre la propia fuerza. Las ruinas clásicas mostraban en cambio el triunfo de la barbarie sobre el gusto, evocando una compilación histórica, una lectura en prosa, mientras que las medievales estaban claramente relacionadas con la épica, con el mito atemporal, con los antepasados míticos y heréticos.

La obsesión centroeuropea y británica por lo medieval está íntimamente entroncada con la misma «conciencia de escisión» que siente todo el Romanticismo ante los vestigios de las viejas civilizaciones mediterráneas. Si las paredes y piedras clásicas provocaban un cierto sentimiento sereno, las góticas producían extraña inquietud, muy proclive a ser asumida por el romántico. «La arquitectura griega es un objeto, la gótica una idea» decía Coleridge. Las ruinas góticas en los cuadros de Friedrich, Oehme, Blenchen o en los cuentos de Tieck, evocarán la historia lejana a través de paisajes que deslumbran por el aislamiento al que está sometida la naturaleza, de imágenes que susci-

tan el sentimiento de lo sublime bajo la im-
 pronta de la soledad. Se intenta captar el «ins-
 tante» del infinito: «Mas sentado,
 contemplando, imagino / más allá de el espa-
 cio sin fin / y sobre humanos silenciosos; / y
 una quietud hondísima me oculta el pensa-
 miento...»⁵.

La ruina romántica es un mundo hundido en
 la lejanía, con bosques y parajes vírgenes, espa-
 cios plagados de vida y muerte, sin puntos me-
 dios, donde las catástrofes son dignas y heroi-
 cas. Así, el culto a la ruina no es solamente la
 expresión de la desesperanza o el reconoci-
 miento de la caducidad humana sino la mate-
 rialización de una protesta contra una época, la
 propia, por la que se sienten absolutamente de-
 fraudados.

La muerte, la noche, las tinieblas, tendrán un
 protagonismo destacado en esa visión con
 fondo dionisiaco del mundo. La oscuridad se
 erigirá como el símbolo de la primacía del in-
 consciente. Burke escribía: «En la naturaleza,
 las imágenes sombrías, confusas e inciertas tie-
 nen un mayor poder para suscitar en la imagi-
 nación las grandes pasiones que aquéllas que
 son claras y límpidas»⁶. La oscuridad gótica re-
 flejará ese sentimiento dramático de la natura-
 leza nocturna y de sus flujos invisibles.

Será a través de la ruina de donde surgirá un
 nuevo espacio estético, mental, de carácter
 caótico, regido por fuerzas vehementes. El es-
 pacio y el tiempo ruinosos se dispondrán como
 puntas de lanza para un nuevo camino de rege-
 neración artística. La belleza, el amor y la
 muerte se hermanan como escribiera Leopardi
 en «Amore e Morte». El porvenir de la belleza
 es la muerte, una muerte que es en sí misma
 belleza y vida. Pero todo este proceso sólo se
 puede gestar en el interior del artista. El ro-
 mántico ya no admira como el ilustrado sino
 que siente: «No debo admirar fría y no,
 yo siento, / y en mi sentir el arte se consume»,
 proclama Theodor Körner. El nacimiento de la
 doble realidad, el yo y el otro, se constituye en
 la base sustancial del pensamiento contemporá-
 neo: «El pintor no debe pintar simplemente lo
 que ve —señala Friedrich—, sino también lo
 que ve en su interior».

Con el transcurrir del Romanticismo, la poé-
 tica de las ruinas se irá asimilando plenamente,
 pero esa visión proyectará un cambio de rumbo
 paralelo: la restauración.

Aquellas palabras de Gilpin, teórico de lo

pintoresco «...la sola idea de conferir un es-
 plendor acabado a una ruina es absurda. ¡Qué
 antinaturales son las marcas recientes de la in-
 dustria humana en un lugar a todas luces aban-
 donado y despoblado por el hombre...! Una
 ruina es una cosa sagrada... la consideramos
 como una obra de la naturaleza más que como
 una del arte»⁷ ya no tienen validez en un mo-
 mento en que los nacionalismos europeos recu-
 peran la Edad Media como un pasado válido y
 autóctono, con un deseo ferviente de fijar en
 términos físicos de conservación los vestigios
 del pasado que son la memoria colectiva. La
 ruina pasará a dejar de ser una metáfora de lo
 caduco o de la soledad para convertirse en pro-
 posición de una idea de reconstrucción del edi-
 ficio gótico. Simón Marchán indica: «...quienes
 abogan por una restauración de las ruinas tie-
 nen muy presente aquella vivencia negativa que
 las asociaba con la caída de los imperios y las
 naciones, así como la imperiosa necesidad de
 reintegrarles su perdido carácter de monumen-
 tos ya que éstos son los únicos que sobreviven a
 los cambios históricos y sirven todavía de refe-
 rencia en la situaciones críticas».

Consiguientemente, nace en el siglo XIX el
 concepto moderno de monumento. Alois Riegl
 lo define como «valor de recuerdo intencio-
 nado»: La función del valor de recuerdo inten-
 cionado tiende al hecho mismo de la edifica-
 ción del monumento; quita la sombra del
 pasado y lo guarda siempre consciente y vi-
 viente en el sentir de las generaciones futuras⁸.



Sepulcro de Ulrich von Hutten, 1823-24, 93,5 x 73,
 Staatliche Kunstsammlungen, Weimar.



Cementerio monástico en la nieve, 1817-19, 121-170, (perdido en la guerra).

Riegl también habla de tres valores importantes: el de antigüedad, el de historicidad y el de contemporaneidad. El primero está basado sobre la degradación, deseoso de ver abandonar las cosas a su destino natural, a un conflicto con el valor de contemporaneidad, mientras que el histórico quiere parar toda degradación a partir de su intervención, aunque pierde su razón de ser sin las degradaciones anteriores. El valor de contemporaneidad no considera el monumento como tal sino que responde por igual a una creación moderna y exige también que el monumento dé la impresión de una perfecta integridad impregnada por la acción destructora de la naturaleza.

Los últimos románticos darán paso a una teoría de la restauración entre el valor de historicidad y de contemporaneidad. Una teoría purista e ideal, proclive a eliminar las impurezas que se han adherido al monumento a través de los siglos, que buscará recuperar el estado primigenio original, tendencia que culminará con Villet le Duc.

En realidad, el verdadero telón de fondo de la hipótesis restauracionista se fundamenta en la renovación social a través de la educación

estética de la historia. «La ruina como monumento a recuperar, forma parte de ese ideal regenerativo que Schiller había asignado a lo estético.»⁹

NOTAS

1. William Butler Yeats (1865-1939) en Lynch, K; *¿De qué tiempo es este lugar? (Para una definición del ambiente)*, Gustavo Gili, Barcelona 1975.
2. Carus, Carl Gustav; *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1831.
3. Diderot, Denis; *Oeuvres esthétiques*, Editions P. Verniere, París, 1968; en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, v. VII (Ilustración y Romanticismo), G. Gili, Barcelona, 1982, p. 326.
4. Riegl, Alois; *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1987, p. 67.
5. «El infinito» de Leopardi, Giacomo; *Poesía y Prosa*, Alfaguara, Madrid, 1979, p. 107.
6. Burke, Edmund; *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*, Colegio oficial de arquitectos de Murcia, Valencia, 1985.
7. en Marchán Fiz, Simón; *La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto*, Fragmentos n.º 6, Madrid, 1985, p. 14.
8. Riegl; op. cit., p. 67.
9. Marchán; op. cit., p. 15.