



## Lliçó magistral

### Filología y poética de las ruinas

Los hombres construyen; los hombres destruyen. El crítico es aquél que celebra las construcciones del hombre, en el arte, en la música, en la literatura. Pero, ¿qué ocurre cuando el hombre destruye? Los tesoros perdidos son innumerables; se puede casi decir que de las civilizaciones que nos han precedido tan sólo quedan despojos. A veces se trata de los resultados secundarios de guerras y luchas civiles, otras veces de enfrentamientos entre concepciones religiosas distintas: basta pensar en los movimientos iconoclastas, de inspiración islámica o cristiana. La religión vencedora no soporta la supervivencia de productos de la religión contraria. Y nuestra pena de contempladores de la belleza aumenta cuando tenemos noticias, o huellas concretas, de lo que nuestros semejantes han querido eliminar. Un sentimiento de ausencia nos sobrecoge. La admirable creatividad del hombre revela poseer, como terrible contrapeso, el instinto, mejor, la voluntad destructiva; como ocurre en las relaciones con nuestros semejantes, sabemos que el hombre, capaz en muchos casos de una sublime dedicación, de una caridad altísima, es también aquél que explota o esclaviza a sus semejantes y muchas veces los tortura y los extermina.

La capacidad destructiva del hombre puede verse también como una aceleración de la acción del tiempo. Normalmente más lento, pero inexorable, el tiempo atenúa, corroe o destruye las obras de la civilización, recordándonos que la palabra eternidad mal se aviene con las cosas humanas. Ninguna de las más soberbias construcciones de la antigüedad, por ejemplo las siete maravillas del mundo, ha sobrevivido a las ofensas del tiempo; a lo sumo, alguna ha dejado unos pocos restos para aumentar nuestra aflicción. Sin embargo, puede notarse que la epifanía del tiempo, como recuerda Roland Mortier, es «un signo a partir del cual el espíritu puede momentáneamente olvidar la irreversibilidad de la historia»: porque nuestra mente puede remontarse a antes del momento de la destrucción y reconstruir, con la imaginación, lo que el tiempo ha derribado o destruido.

Acaso esté ahí el origen de la fascinación que ejercen las ruinas. Ha habido épocas en las que esta fascinación se ha sentido con particular intensidad, como al final del siglo XVIII, cuando Diderot habla de «poétique des ruines», y Bernardin de Saint-Pierre de «plaisir de la ruine». Una fascinación que se refleja también en las artes figurativas; ya los paisajes de los pintores del siglo XV empiezan a animarse con restos de monumentos a menudo imaginarios, o tratan como objeto explícito ruinas romanas o de otro origen. Pero esta fascinación ha empezado a actuar desde el final del mundo clásico, cuando Rutilio Numaziano, en una espléndida poesía, se dice sorprendido de las ruinas de la antigüedad, producidas por el *tempus edax*, y compara la muerte de los hombres con la destrucción de las ciudades.

Lo dicho puede valer para cualquier obra antigua, también figurativa. Debemos pues entender la palabra ruina en un sentido muy amplio. Y podemos evocar las bellísimas páginas que Winkelmann dedica a las estatuas clásicas, que han sufrido graves perjuicios sobre todo en sus partes salientes: cabeza, brazos, piernas. Winkelmann consigue disfrutar de toda la belleza de esos torsos y a veces empuja la imaginación hacia una integridad reconstruida con la fantasía. Del mismo modo que podemos pensar en grandes frescos más o menos desconchados y buscar las trazas de su entero aspecto con la ayuda, por ejemplo, de las sinopias.

Pero detengámonos un momento en el problema de las ruinas arquitectónicas. A partir del siglo XVII se difunde la apreciación estética de las ruinas. Un edificio parcialmente destruido no produce solamente el pathos de una totalidad irrevocablemente perdida: ofrece perspectivas y puntos de vista que nadie podría disfrutar si el edificio estuviera entero. Más aún: a menudo se halla recubierto de vegetación y rodeado de un jardín, que integran la estética de la arquitectura con la de las ruinas, la vegetación y el paisaje. Se celebra así una victoria de la belleza: una belleza que, primero gravemente dañada, es luego integrada y corroborada por una nueva belleza, por sugerencias nuevas.

Muchos son los ejemplos posibles: desde la Bolton Abbey en el Yorkshire hasta el claustro y ábside cistercienses de Arnsburg o de Heisterbach, o la abadía de San Galgano en Toscana.

El tiempo, o el hombre, primero destruyen y luego conducen la atención a nuevas formas de fruición de los pocos despojos. La Historia llega así hasta nosotros en innumerables fragmentos; y debemos disponernos a afinar nuestra capacidad sea de interpretarlos, sea de disfrutarlos.

Hasta ahora hemos examinado nuestra relación con las ruinas en una perspectiva que podría formar parte del incremento de la función estética tras la pérdida de otras funciones. Deseo ahora detenerme un poco en este tema desde el punto de vista de la recepción. Naturalmente se ofrece una gran variedad de casos. Ante todo y en términos generales, hay que considerar que los cambios de cultura y de concepciones hacen que una función originariamente religiosa desaparezca por la acción del tiempo en el caso de objetos de culto o incluso de santuarios de religiones hoy extinguidas. Es cierto que para muchas obras o edificios medievales conocemos la finalidad y la concepción del productor (que al mismo tiempo es un emisor); sin embargo, damos la prioridad a la función estética, del todo secundaria para el emisor. De esta forma, aunque el código del receptor violenta el del emisor, el código de emisión sigue siendo valorado en la recepción como un elemento indispensable de comprensión y apreciación en la dimensión histórica.

Debemos añadir dos normas o códigos adoptados por el receptor, completamente ignorados, y por tanto ausentes, en el momento en que el mensaje fue emitido. La primera es la valoración (o supervaloración) del pasado, con una preferencia (una preferencia variable) por ciertos periodos. Un producto de la antigüedad nos proporciona la emoción de un salto en épocas remotas, en gran medida fascinantes también porque tienen algo de misterioso. La segunda es el gusto moderno, cuando, mediante derivación o poligenismo, en parte aparece homólogo a las normas antiguas. La imitación de los Primitivos por parte de Modigliani o Picasso nos ha permitido mirar con un ojo altamente sensibilizado (como era imposible digamos a un observador cualquiera de los siglos XVIII o XIX) los productos del arte de los primitivos. Y el gusto de las ruinas halla su eco en la estética del fragmento, tan viva especialmente en el Romanticismo y en la cultura de principios del siglo XX. En este caso se ha hablado de fragmento-proyecto: es el propio artista quien renuncia a dar una estructura íntegra a su obra: la ofrece incompleta al lector para que éste elabore las integraciones que juzgue oportunas o bien la deje en su aureola de enigma.

La bibliografía sobre la estética de las ruinas es ya consistente. Pero no afronta un punto teórico que considero fundamental. Se ha dicho que las ruinas nos ponen bruscamente en contacto con el tiempo como parábola que va de la creación a la destrucción; se ha dicho que podemos remontarnos al inicio de dicha parábola, a las condiciones más felices del producto. No se ha dicho, en cambio, y me parece fundamental, que este viaje en el tiempo tiene características netamente filológicas. Ante los restos de lo que ha sido una estructura completa, quien mira se convierte en filólogo o restaurador: trata de comprender lo que falta y de imaginar su aspecto primitivo. Frente a un monumento en ruinas, vemos dibujarse en el vacío los elementos ausentes, levantarse de nuevo los muros, alzarse hacia lo alto arcos y bóvedas. A veces el propio restaurador, con una ligera jaula de metal, nos conduce a imaginar la forma de lo que falta. Ante una pintura semiborrada, imaginamos completos los personajes representados, los colores de nuevo vivos, relucientes. Por un milagro de la fantasía, los mutilados vuelven a su integridad, los decapitados recuperan sus cabezas.

Y acude de nuevo a la mente la labor que realizan los filólogos con los textos literarios. Tomemos el caso de la leyenda de *Tristán*. Algunos filólogos, como Joseph Bédier, han intentado reconstruir un *Tristán* original comparando todos los textos conservados: los textos franceses fragmentarios de Thomas y Béroul, los textos completos en antiguo alemán de Eilhart von Oberg y de Gottfried von Strassburg, las reelaboraciones en prosa, y así sucesivamente. El peligro de producir tan sólo un conjunto de retazos puede en parte evitarse si se presta atención a las relaciones funcionales entre los episodios. Otros críticos, como Delbouille, han pensado más concretamente que el texto alemán de Eilhart es el que con mayor probabilidad está más cerca del *Tristán* original. Pero incluso en este caso se han visto obligados a reorganizarlo y adaptarlo mentalmente con la ayuda de los textos franceses. Los contornos que intentamos trazar para la obra son, en cualquier caso e inevitablemente, los de un fantasma.

La estructura reconstruida será sin duda un esbozo, un andamio, la simple idea de una estructura: porque los restos salvados, y sólo estos, son los que forman parte de los textos originales. El crítico competente, imaginando estructuras perdidas, dará la debida importancia a los códigos literarios de la época; pero la idea, típicamente clásica, de la totalidad como perfección entrará en conflicto con la preferencia más moderna por el esbozo, la reticencia, la oscuridad.

Hay situaciones todavía más desesperadas, como por ejemplo la del *Cantar de Bernardo del Carpio*, de cuyo texto, completamente perdido, las crónicas ofrecen extendidos sumarios, a menudo contradictorios. Por contra, las crónicas nos permiten reconstruir el espíritu, pero sólo el espíritu, de la invención. Hay una desproporción inusitada entre la cantidad de «sentido» y la de información que ha llegado hasta nosotros.

Los restos de obras literarias o figurativas inspiran pues un instinto filológico o arqueológico no distinto del de quien camina entre las ruinas de una ciudad cretense, o griega o romana, atento a individualizar templos y almacenes, villas y piscinas: acaso a imaginar a la muchedumbre con sus trajes y gorros; y el griterío de los vendedores y el piafar de los caballos. El fragmento es como un fantasma entre bastidores: despierta nuestra curiosidad y estimula nuestra imaginación. La fragmentariedad, por obra del tiempo, se ha convertido en la condición normal de las cosas. Me refiero, por ejemplo, a los restos de la poesía lírica griega, todavía más enigmáticos y en muchos casos más fascinantes tras los daños que han sufrido los textos. Lo incompleto del entero enunciado y la falta de coordenadas para su enunciación (enunciación y enunciado propios del texto original) dan un mayor relieve a ciertas palabras y frases y confieren al discurso un tono misteriosamente oracular. Es aquí inevitable la participación del receptor, no desprovista de dificultad. En efecto, es de desear que el receptor, trabajando con el conjunto de los fragmentos conservados, reconstruya la totalidad del sistema conceptual y del sistema expresivo de tal modo que su imaginación avance en un terreno suficientemente sólido.

Es oportuno recordar que ese instinto filológico estaba ya desarrollado en el medioevo. Y, mucho antes del Romanticismo, se apreciaba también el fragmento. He hablado, a este propósito, de *enucleazione*. Existen obras medievales que constituyen una reducción programada de obras mayores, en una palabra, son «ruinas» artificiales. Cito como ejemplo el *Ronsasvals* provenzal, que sigue el relato de un *Cantar de Roldan* rimado, pero simplificándolo y al mismo tiempo integrándolo con elementos nuevos. Son «incompletas» desde su primera redacción las dos *Folies Tristan*. Ambas recuperan del interior lo que falta del exterior: insertan en un episodio secundario todos los episodios precedentes en forma de anamnesia, de reevocación. Estos episodios son a un mismo tiempo un resto y una síntesis.

Distinto es el caso del lai del *Chevrefeuille* de Marie de France. Este evoca un mínimo pero patético episodio de la leyenda de Tristán y, a través de alusiones y anticipaciones, retoma elementos fundamentales de la leyenda. No cabe duda de que el auditorio o el lector conocían ya a los protagonistas de la leyenda y la trama en su conjunto, y apreciaban la narración de un episodio, ciertamente vibrante de los sentimientos que caracterizan la leyenda. Es un caso muy parecido al de los *romances*. Los *romances* que hablan de un solo personaje son como ruinas, narran episodios aislados como reflejos tardíos de complejas construcciones épicas no olvidadas. Nosotros podemos entrever los restos de una *fabula*, que en realidad no nos es posible aferrar. Pero probablemente el auditorio podía colocar mentalmente los fragmentos en una estructura que recordaban perfectamente. El filólogo de hoy posee esta misma capacidad de integración: pero no la posee el lector ingenuo, a causa del cambio total de cultura.

Podría añadirse que ya en la formación de los *romances* debe haber habido cierto gusto por el fragmento, lo que explica la aceptación de textos cuyo carácter incompleto aumentaba el poder de sugestión.

Volvamos ahora a las muchas obras que la crueldad del tiempo ha reducido a fragmentos o conservado sólo parcialmente. Su condición de ruinas nos induce a contemplar lo que ha quedado con un sentimiento de nostalgia. El observador sabe perfectamente que la belleza que ha sobrevivido está mutilada e incompleta. En su imaginación, el espectador juega con la belleza que ha desaparecido y también con la belleza total inalcanzable. En esta estética de la nostalgia, la belleza desconocida puede incluso prevalecer con respecto a la belleza superviviente. Mecanismos análogos pueden producirse en el caso de lo «incompleto».

Aun cuando no subsiste un hiato con el pasado, el anhelo por lo que falta, aunque nunca haya existido, crea el pathos de la ausencia. Este código estético es muy del gusto moderno.

En cualquier caso, pasear entre las ruinas es también como leer el Eclesiastés. Piedras, columnas, restos de arcadas se conjugan felizmente con los musgos y matas, sostienen el llanto de los sauces y gozan de la caricia de las aguas que discurren próximas. Pero el viandante sabe que todo pertenece a un instante de la eternidad. Sabe que muros y torres seguirán desmoronándose y confundiéndose con las piedras y la arena, sabe que las ideas más bellas, las poesías más sublimes, las invenciones más altas, después de siglos o milenios serán menos consistentes que el aire que gira a nuestro alrededor. Pero, sobre todo, el viandante es consciente de que, venciendo la irreversibilidad de la historia, toca, junto con los momentos más positivos de la parábola de un producto artístico, la suma de dolor que la historia trae consigo, fatalmente. El viandante sabe que, mientras el hombre creaba bellezas destinadas a la consunción o a la destrucción, producía, y con mucho mayor entusiasmo, dolor y más dolor. Contemplar las ruinas de la belleza es pues un acto hedonista de nostalgia que no debe acallar la conciencia de la culpa. El peso del dolor acumulado en el tiempo es mucho mayor que el de las ruinas y grava en nuestra conciencia de hombres. Ningún rápido arrepentimiento puede aliviar aquel peso. Miremos pues las ruinas, no sólo como un último destello de una falleciente belleza, sino como un pro memoria del mal, una admonición que desdichadamente permanecerá vana.

Cesare Segre