

LECTURA DE CASPAR DAVID FRIEDRICH:

EL MONJE JUNTO AL MAR SEGUN KLEIST

Javier Arnaldo

El acercamiento entre poesía y pintura desde pautas heterodoxas, es decir, considerando análogos sus medios, pero no en virtud de un sentido complementario de modos previamente categorizados, sino gracias a una indiferenciación ideal de sus características, es una de las propuestas básicas del romanticismo histórico.

En la raíz de este impulso está la reafirmación del *ut pictura poesis*, aparentemente abolido por Lessing, en un espectro estético sustancialmente distinto al humanista. Los versos de Horacio *pictoribus atque poetis...*, extraídos de su contexto, constituyen una perfecta respuesta a la inquietud del momento. Todo género artístico es expresión del espíritu y puede provocar emociones similares. Por tanto, la propuesta de Tieck de *que música, poesía y pintura se dan la mano con frecuencia, pues pueden realizar una y la misma cosa en sus caminos*¹, comparte ineludiblemente un espíritu antiguo. Sin embargo, la asimilación de pintura y poesía apunta a propuestas distintas a las propugnadas por el humanismo clásico², del mismo modo que la aproximación de la pintura a la música contiene rasgos muy distintos de los de la teoría musical de las proporciones de la tradición platónica, cuyo uso siempre implica fidelidad a una verdad ni cuestionada ni cuestionable, consagrada, en definitiva, en la matemática.

¹ Tieck, L., **Franz Sternwalds Wanderungen**, Stuttgart, Reclam, 1966; pág. 281.

² Véase el artículo de Rensselaer W. Lee **Ut pictura poesis** del que existe una excelente traducción al español: Madrid, Cátedra, 1982. Este estudio muestra las peculiaridades de la adaptación histórica del postulado *ut pictura poesis* a los principios estéticos de la tradición humanista. El texto del profesor Lee esclarece la preeminencia de principios clásicos que aprecian el *ut pictura poesis* desde un esquema jerarquizador de los modos, así como de coordenadas de interdependen-

Si acertamos a considerar el **Laocoonte** de Lessing como una cadena de **distingos** que, si bien se proponen aclarar las turbiedades arrastradas por la rara fidelidad al **ut pictura poesis** en la crítica europea, no entran en conflicto con la tradición que pretenden limpiar y fijar, estamos midiendo el enfrentamiento de los románticos a la diferenciación categórica de las artes desde un parámetro mucho más amplio. Es la tradición humanista la que colocamos en el otro polo. El acercamiento de los modos artísticos que se prometen los románticos —bajo el paradigma de la música y la propuesta específica de la expresión absoluta— supone así una nueva profundización en el enigma de la constitución separada de las artes, y requiere y exige nuevos recursos para propiciar la interconexión de su operatividad y de sus medios. Por así decirlo, prefiere autodeterminarse desde cero, como momento arcaico. Ayrault³ ha observado que las raíces inmediatas de esta tendencia a la equiparación de las artes se encuentra en Herder, quien concentrándose fundamentalmente en la imposibilidad de distinguir racionalmente los caracteres propios del arte, rompe con el esquema triangular de Lessing, **límites-géneros-reglas**, para devolver al arte su esencia sentimental. La sensibilidad es el eje conductor de la experiencia artística y los diferentes géneros se dirigen a sentidos distintos. Herder mantiene, sin embargo, el carácter complementario de los sentidos que ya tematizase Rousseau en el **Emilio**, y, trasladando el sentido del exterior al interior en la palabra **Gefühl** —fundamento de la creación artística—, establece una relación íntima entre la experiencia sensitiva y la espiritual.

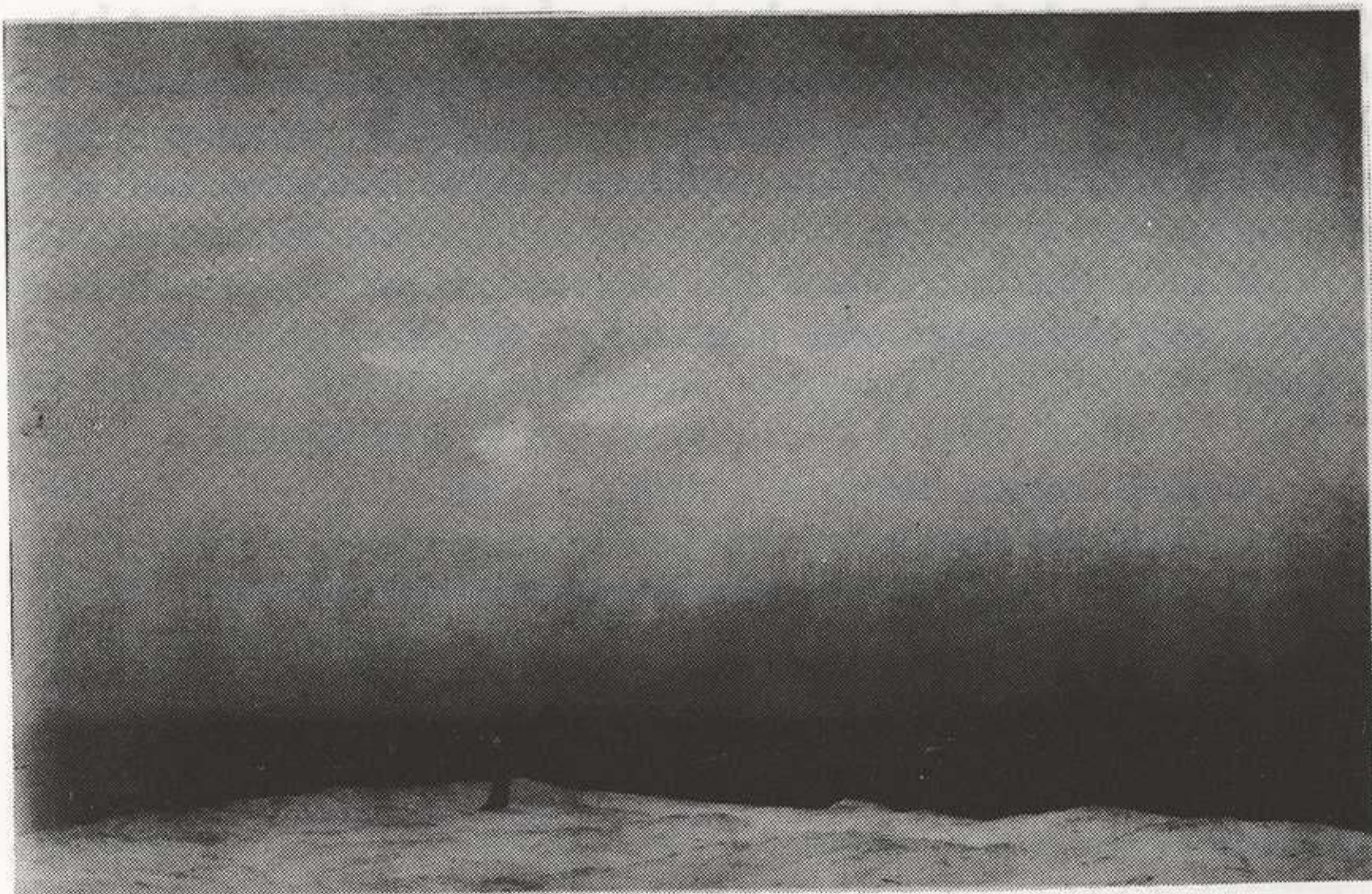
De todos modos, en Herder se mantiene aún una ineludible categorización de los géneros a la que será ajena la radicalidad romántica. Novalis, por ejemplo, escribe:

*Cuanto mayor es la autoridad resuelta por ese estado (ser esencia suprasensible), más viva, poderosa y satisfactoria es la persuasión que de él surge —la creencia en la verdadera evidenciación del espíritu. No es ningún ver-oír-sentir; está compuesto de todos ellos —más aún que esa tríada—, un sentimiento de inmediata certidumbre*⁴.

cia que, lejos de ampliar el campo de acción de la pintura, saturan sus fundamentos de obligaciones metódicas, dado el principio restrictivo que encarna la referencia de la pintura a las acciones de los hombres desde el juicio selectivo dictado por la poesía. Lee sostiene que las constantes normativas propiciadas por la interpretación humanista del *ut pictura poesis* se disuelven conforme se va afirmando la preeminencia del genio en la creación artística, fundamentalmente a raíz del impacto del tratado del Pseudo-Longino **Sobre lo sublime** en el siglo XVIII.

³ Ayrault, R., **La genèse du romantisme allemand**, París, Aubier, 1961; t. II, págs. 598 y ss.

⁴ Novalis, **Werke**, ed. de G. Schulz, München, Hanser, 1969; pág. 327.



Caspar D. Friedrich, *El monje junto al mar*.

Respecto a Herder, existe, igualmente, una diferencia global que debemos referir a esa suspensión de la afección, inherente al juego entre los componentes intelectuales y sensoriales que han de neutralizarse. Es ésa la idea fundamental del **impulso de juego** de Schiller, por ejemplo. Debemos remarcar bien este punto, pues esta poética del sentimiento no pretende moverse en un campo sensorial puro, sino, por el contrario, exige la presencia del juego intelectual y la aplicación de conceptos, y, es más, lleva, como leemos en Novalis, la certidumbre sensual al cauce expreso del intelecto. El ideal de unificación o equiparación de los géneros guarda en su base no sólo la idea del carácter complementario de los sentidos, sino también una homogeneización conceptual; esto es: la búsqueda explícita de la experimentación desde una base teórica sobre las cualidades de las artes que presupone una unidad **ideal** de los géneros.

Anteriores al planteamiento de la unidad de los modos artísticos como proposición supercontextual de la finalidad estética, son, desde luego, los rudimentos de la sinestesia que se expresan en el concepto de crítica de Diderot, o en la tematización dieciochesca del sentimiento, antes nombrada. Pero los fundamentos a que nos referimos corresponden típicamente a la crítica romántica, y en especial al conflicto que la enfrenta a la justificación **corpórea** de la belleza, la dignidad del cuerpo y las acciones de los hombres, por la que Lessing puede argumentar consecuentemente las diferencias entre pintura y poesía en su logro-

da ilustración de la estética humanista⁵. En la crítica romántica hallaremos, ante todo, una resistencia expresa a reconocer la belleza como un ente plásticamente diferenciado, o como sujeto efectivo del arte. Antes bien, atenderá a un acceso procesual a la desocultación de la obra de arte, y a su diferenciación intelectual en términos absolutos. Para ello se presta el parangón entre las artes como eminentemente adecuado a una lectura estética integral.

David D'Angers formuló la similitud entre la pintura de Friedrich y la poesía trágica en una frase que se cita con frecuencia: *He aquí un hombre que ha descubierto la tragedia del paisaje*⁶. Son también numerosísimos los críticos de la época que calificaron a Friedrich de *poeta del paisaje* o de *Jean Paul entre los artistas del color*, y a sus obras de *poesía del paisaje*, en un conjunto de ideas cercano a la conducta estética que llevase a Boullée a decir que un edificio ha de ser una especie de poema.

Un acercamiento de la pintura a la poesía en términos románticos implica ineludiblemente que la imagen visual se verá sometida a tensiones inusuales, puesto que se le confiere un carácter intelectual preeminente que forzará, en consecuencia, a la percepción intelectual de su realidad óptica. Dado que la sensación ha de **significar**, de forma absoluta, la imagen visual estará abocada a una insuficiencia latente de sus medios, o, de otro modo: la imagen se verá tensada por una **sed óptica de conceptos**.

Aunar poesía y pintura desde una constreñida simbiosis entre la experimentación sensible y una realidad conceptual absoluta significa contrariar los recursos propiamente pictóricos, y, en fin, propiciar una lectura no pictórica, caracterizada básicamente por el imperativo de descripción del sentimiento. La revista **Literarisches Conversationsblatt** realizaba el siguiente comentario, refiriéndose a la Exposición de Dresde de 1820: *Las obras de Friedrich son más poemas que verdaderos paisajes, uno quisiera denominarles acordes cambiantes entre poesía y arte figurativo*⁷.

⁵ Véase Böckmann, P., *Das Laokoonproblem und seine Auflösung im neunzehnten Jahrhundert*, **Bildende Kunst und Literatur**, ed. de W. Rasch, Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1970.

⁶ *Voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage*. Frase citada por Carus que él mismo atribuye a D'Angers, que visitó en 1834 el taller de Friedrich. Henry Jouin también la reproduce en sus memorias de David D'Angers de 1890. Aparece también como motivo fundamental de sus comentarios sobre Friedrich en las propias memorias de D'Angers publicadas por Léon Cerf en 1928. Se refiere explícitamente a la *marcada ingenuidad*. *Es como los grandes genios que dicen cosas sublimes con expresiones muy sencillas*. También califica sus cuadros de *bellos poemas*. Todas estas referencias pueden encontrarse en el libro de Börsch-Supan / Jähmig, **C. D. Friedrich**, München, Prestel, 1973.

⁷ *Ibid.*, pág. 94.

La pintura de paisaje —antes incluso que la naturaleza muerta— es el género más genuinamente pictórico, puesto que se refiere no sólo por elección, sino también por necesidad, a las formas determinadas empíricamente en la naturaleza **exterior**, a cuya experiencia ha de permanecer fiel, al menos en los límites de la ilusión natural convincente. En el caso de Friedrich estas referencias a la experiencia visual de la naturaleza aparecen de forma palmaria, llegando en algunos casos a pintar paisajes localizables, y ocupándose obsesivamente del detalle botánico y geológico.

Si pensamos que tal vinculación de su pintura a las impresiones ópticas de la naturaleza dada se realiza siempre en función de principios no pictóricos, sino suprasensibles, estamos acuñando un enfrentamiento de base entre los componentes que generan su pintura: concepto absoluto, fidelidad a la experiencia sensible.

Un crítico llamado Böttiger escribe un reportaje para el **Artistisches Notizenblatt** acerca de la Exposición de Dresde de 1822, en el que califica de geniales los paisajes de Friedrich, y dice *que despiertan en la contemplación más el ánimo que el sentido del color*⁸.

La operatividad de la pintura de paisaje sobre el ánimo estima la efectividad de la experiencia sensible en función de la interiorización de ésta. Dado que el uso de los instrumentos pictóricos se subordina a la soberanía de un concepto absoluto, el tema que propicia la fidelidad a la naturaleza no puede ser otro sino la inadaptación de la idea a la experiencia empírica. Disolver ese enfrentamiento óptico de la idea a la experiencia supone propiciar la experiencia de la totalidad, ejercicio que atañe al ánimo, no a la lectura pictórica propiamente dicha. La poesía del paisaje ha de entenderse entonces como lectura de lo sensible por medio de conceptos. El carácter indeterminado o absoluto de tales conceptos permanece en un conflicto latente respecto a la mediación visual que se le hace corresponder, y exige, en consecuencia, una contemplación que trascienda la contradicción. La dificultad estriba en señalar cuáles son las pautas que consiguen la simbiosis entre poesía y pintura y la hacen verosímil.

Cuando Caspar David Friedrich apuntaba a la necesidad de la pintura de *excitar espiritualmente al espectador y despertar en él pensamientos, sentimientos e impresiones*⁹, subrayaba su inci-

⁸ Ibid., pág. 96.

⁹ Hinz, S., **C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen**, München, Rogner & Bernhard, 1968; pág. 114.

dencia empática en un conjunto complejo de determinaciones anímicas.

Cuadros que —como los de Friedrich— *atrapan más el ánimo que el ojo*¹⁰, han de proceder según una insuficiencia del medio óptico —en el que, sin embargo, irremediablemente actúan— para la transmisión de su contenido. El magistral comentario de Heinrich von Kleist acerca del **Monje junto al mar** se sitúa, aparentemente, en las antípodas de esa suposición: *cuando se mira es como si a uno le arrancasen los párpados*¹¹.

Los cuadros más conseguidos de Friedrich desarmen al espectador de sus defensas ópticas, hasta el punto de que al pestañear ante ellos uno se siente cohibido por una falta de pudor. En ese estado de enajenación visual al espectador no se ocupa, sin embargo, de diferenciaciones ópticas o de la pura penetración sensible de la imagen. Se trata de una percepción distinta, que exige un inusitado esfuerzo óptico, precisamente por una operatividad espiritual explícita, a la que la vista debe prestarse de forma extremada. La vista se desvincula así del mismo sujeto que la presta, al impedir que éste también preste sus defensas. De algún modo la sensación se distancia del sujeto y le deja aislado de la visión que, en efecto, contempla. El texto de Kleist empieza así:

*En una soledad infinita, en la orilla, es hermoso avizorar bajo el cielo turbio un ilimitado desierto marino*¹².

Una soledad infinita se verifica en aquel momento en el que se genera una ilimitada distancia entre el sujeto y el ilimitado paisaje que contempla. El sujeto se ve sometido a un ilimitado aislamiento mientras su vista se sitúa en un espacio sin límites. La soledad infinita es, entonces, producto de un desdoblamiento primario entre la percepción óptica y la anímica; aquella protagonizada por el sentido de la infinitud y ésta por el sentimiento de soledad.

El sentido de la infinitud es, sin embargo, ópticamente impensable. Ha de tratarse de una sensación a la que subyace el con-

¹⁰ Frase de Johanna Schopenhauer referida a Friedrich en un artículo titulado *Ueber Gerhard von Kügelgen und Friedrich in Dresden. Zwei Briefe von einer Kunstfreundin*, que apareció en 1810 en el **Journal des Luxus und der Moden**. Börsch-Supan / Jähning, op. cit., pág. 78.

¹¹ Artículo publicado en el núm. 12 de los **Berliner Abendblätter**, bajo el título *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, en octubre de 1810. El artículo aparece firmado por c.b. —Clemens Brentano—, pero es invención de Kleist. Véase **Berliner Abendblätter**, ed. de H. Sembdner, Wiesbaden, VMA Verlag, s. a.; págs. 47-48. El cuadro de Friedrich formaba parte de la exposición de la Academia de Berlín en ese año.

¹² Ibid.

cepto. Al mismo tiempo, hablar de un sentimiento de soledad ante un cuadro negando su origen óptico significaría negar a la pintura su cualidad visual, extremo del que queremos preservarnos.

El desdoblamiento de la percepción que caracteriza la vivencia de la soledad infinita es, pues, complejo. De un lado se sitúa el concepto de la infinitud, generado en la sensación, y de otro la sensación de soledad experimentada como sentimiento. Se sobreentiende que el rendimiento óptico del espectador en función de un concepto de infinitud es un esfuerzo máximo que siempre llevará implícita una infinita resistencia del medio óptico mismo. Dada esa incapacidad visual, la sensación se verá aislada y se llevará a cabo una inversión de los términos: experiencia conceptual de la infinitud, aislamiento sensual (sensación de soledad).

En este laberinto de la percepción se constituyen los momentos del dolor sensual y el dolor emotivo en relación directa a la plenitud emotiva y la plenitud sensual, respectivamente. La experimentación óptica de la infinitud requiere que a uno le arranquen los párpados, y su experiencia conceptual conlleva el doloroso aislamiento de los sentidos ante la realidad visual que conoce la emotividad que propicia el puro concepto, pero que la sensibilidad misma sólo ansía.

El espectador se ve sometido en esa orilla fronteriza a determinaciones cambiantes de su emotividad y a articulaciones contradictorias de sus facultades cognoscitivas. Es éste un proceso complejo, y de mecánica puramente perceptiva, dado en el tiempo. El desarrollo temporal de esta poesía de la pintura se caracteriza por una sucesión de emociones y sensaciones indiferenciadas, y que oscilan violentamente entre los extremos de la introspección y la máxima identificación exterior. Tal **desarrollo musical** en el tiempo ha de distinguirse del **desarrollo gráfico** en el tiempo, que podríamos definir como la representación de escenas sucesivas en pura simultaneidad. Tal sería el caso de multitud de obras de arte que ilustran leyendas sagradas, pasajes bíblicos, cantos de la Divina Comedia u otras obras, que se representan por medio de la repetición de los personajes en sucesivas escenas en una misma imagen, o por una cadena de escenas aisladas a modo de historieta. Aquí el desarrollo gráfico del pasaje se adapta al **tiempo literario** o **descriptivo**, mientras que el desarrollo musical de la pintura a que nos referimos se considera en posesión de recursos análogos, permitiéndose ser poesía, y no pintura adaptada a la poesía: se apoya en un **tiempo poético** o **perceptivo**. Es un paisaje que opera, y no un paisaje que narra.

Por otro lado, la determinación en el tiempo del desarrollo

gráfico es concreta, relativa a una verdad dada en sucesión que le presta su coordenadas. El desarrollo musical, aun determinándose en el tiempo, carece, en cambio de una temporalidad concreta, puesto que se verifica como estructura discontinua de tipos fugaces de percepción, lo que le convierte en equívoco y sin pautas de velocidad.

La disposición del ánimo en un vaivén equívoco lleva consigo una aspiración a la unidad de los extremos en conflicto, un deseo latente de concreción. La volubilidad de las pautas del desarrollo musical estimula el que pueda darse un entrelazamiento virtual entre términos consagrados en el divorcio. Su existencia implicaría la unidad entre la experiencia óptica y el concepto de infinitud, esto es: sin distancia efectiva de la vista respecto al sujeto pensante. Tal integración entre los extremos habría de darse en el momento en el que la percepción no se da **en** el desarrollo musical de la imagen, sino que la lee **como** desarrollo musical. Es decir, la percepción no oscila entre extremos, sino que contempla los extremos simultáneamente: percibe el desarrollo musical de la percepción.

Sería esta una ilusión plena de infinitud. Su verificación depende de una lectura de la imagen no en el tiempo, sino como el tiempo; esto es, en una lectura estética integral del espacio que se contempla. Todo ello supone la superación de la capacidad perceptiva del sujeto gracias a un nuevo distanciamiento respecto a ella. Tal es el segundo distanciamiento de la facultad sensitiva, cuando el sujeto cree identificar su sensación con el concepto de infinitud, esto es, observando conceptualmente la sensación de la que se desvincula y con la que se identifica de forma intelectual.

La percepción intelectual verídica de la infinitud así gestada arrastra una ilusión de vivencia sensorial idéntica, que constituye el único punto estable en la percepción de la imagen sublime, y, por tanto, la satisfacción pasajera de la necesidad de lo absoluto sutilmente propiciada: la sed óptica de conceptos se sabe satisfecha por la adaptación de la sensibilidad —**relativizada** por un concepto de la percepción— a un concepto superior. Es el estado quimérico que aborta el dolor al resistirse a la diferenciación, a la contradicción. El objeto de la experiencia se hace, pues, inconcreto, y una ilusión de unidad satisface fugazmente la necesidad de unidad real. Kleist dice tras el fragmento citado:

Y esto ocurre en tanto se haya ido allí, se haya querido volver, se haya querido pasar al otro lado, no se haya podido, se eche en falta la vida, y la voz de la vida se perciba, pese a todo, en el zumbido de la pleamar, en el despliegue del aire, en el soplo de las nubes, en el grito solitario de los pájaros. Esto ocurre por una exigencia del

corazón y —si es que así puedo explicarlo— por el perjuicio que la naturaleza nos causa. Pero ante el cuadro es esto imposible, y lo que yo mismo debía encontrar en el cuadro lo encontraba entre mí y el cuadro, y esto era una exigencia de mi corazón al cuadro y un perjuicio que el cuadro causaba en mi corazón. Era así yo mismo el capuchino y era el cuadro la duna; pero aquello que yo debía mirar con anhelo no estaba: el mar. Nada puede ser más triste y más precario que esta posición en el mundo: una única chispa de vida en el imperio de la muerte, el solitario punto medio del círculo solo.

No creo que deba justificar el interés que despierta el hecho de que Kleist denote la secreta presencia de la vida en ese cuadro como sonido. La **voz de la vida**, como exigencia del corazón ante un cuadro que la deniega y a la vez obliga a oírla, es precisamente el factor que decanta la percepción hasta hacer desaparecer el objeto de la experiencia: ese mar. El entrevarado incluso de la percepción, desde la ansiedad a la interrupción del anhelo y del distanciamiento a la integración, y de ésta a una nueva distancia (etc.), somete al ánimo hasta ahogar sus recursos de enjuiciamiento. Kleist se decidirá a concluir su texto con las siguientes líneas:

Mis propios sentimientos acerca de esta maravillosa pintura son, de todos modos, demasiado confusos; por eso, antes de formularlos por completo, me he propuesto instruirme a partir de las expresiones de aquellos que, en pareja, pasan ante ella de la mañana a la tarde.

Evidentemente nunca lo hizo, y nos ofrece así una última metáfora en la que la sensibilidad del solitario queda en tensión a la espera del testimonio de unos enamorados. Obsérvese que es el recurso básico de lo que la crítica moderna denomina **Einfühlung**: el sentimiento volitivo en expansión abstracta, a la espera de una integración efectiva, obvia, de sus recursos intelectuales.

Todo ese diálogo latente se expresa como lectura musical en tanto la imagen misma ha renunciado a un carácter pictórico estricto y se presenta como pantalla del sentimiento, para la que el recorrido de la reflexión forma el sujeto estético efectivo.

La respuesta frontal de los románticos a la especialización y al uso parcial de los recursos del espíritu, con el consiguiente estado de ansiedad de integración —propia del principio arcaico—, conlleva el compromiso de establecer bases adecuadas a la expresión de la totalidad. Con ello se manifiesta esa original concepción del arte que mantiene en sus fundamentos el reto de la expresividad integrada. Hallamos, por tanto, una propuesta tácita del **Gesamtkunstwerk** en la misma invitación a la lectura musical de la imagen, caracterizada por la construcción del tema en

la empatía. La operatividad empática de la música, así como su carácter de arte vivida —es decir, verificada en la recepción—, y la irregularidad y diversidad de sentimientos con que es capaz de conmocionar al espíritu en un **doctus** regular, son, creo, las claves que llevan a los románticos a ver en ese arte el lenguaje ideal por excelencia, propietario de la totalidad de los sentimientos.

El mismo carácter supercontextual conferido a la inspiración se centra en la música como canal desmaterializado del espíritu. La recepción musical expresada en la mecánica del intelecto que se ocupa de la imagen pintada define el impacto emocional de la idea; una idea que se sobrepone a la naturaleza, puesto que fuera no hay naturaleza cuando el objeto de la experiencia es la mecánica de percepción de nuestros sentimientos.