

EL NAUFRAGIO ROMÁNTICO Y LA LIBERTAD

Javier Arnaldo

1. *Vida en las ruinas*

La muerte es más eterna que los propios dioses. Los restos de Pompeya, de Micenas o, pongamos por caso, las ruinas de Palmira, que representan la muerte de la ciudad, inmortalizan, al tiempo, su memoria, más allá de la vida de los dioses a los que estaban consagrados sus templos. Lo dice el poema *Lebensalter* de Hölderlin:

«¡Vosotras, ciudades del Éufrates!

¡Calles de Palmira!

Vosotros, bosques de columnas junto al desierto,

¿qué sois?

Porque traspasasteis

los límites de los que respiran,

con fuego y humo os arrebataron

los dioses las coronas.

Pero, ahora estoy sentado bajo las nubes

(en las que todos tenemos descanso),

bajo las encinas bien plantadas,

en el territorio de los corzos,

La balsa de la Medusa, 50, 1999.

y los sagrados espíritus me parecen
extraños y muertos»¹.

Las acciones que virtualmente se asocian a la muerte de Palmira son sólo un episodio de su historia eterna. Son los dioses los que han muerto, y la memoria de la civilización que los creó aquello que sobrevive, inagotado. La *Geschichtsphilosophie* enseña que la vigencia histórica de los mitos es relativa, pero que el ideal que cumple una cultura histórica encarna una forma de inmortalidad, una forma de plenitud que es inmortal. La filosofía idealista defiende la perfectibilidad del género humano en la historia y afirma, a la vez, que la conciencia histórica desde la libertad es el verdadero garante de la palingenesis, de la renovación eterna del ser. La contemplación de las ruinas, esa modalidad simbólica del concepto romántico de muerte, actualiza una vida ausente, reconoce la conformidad a ley de la civilización en la historia y se atrae idealmente ese pasado cumplido al horizonte de un presente en devenir.

Los intereses anticuarios y museológicos de la época ilustrada y romántica son producto de esta especie de culto a la plenitud, que tiene por motivo los depósitos de culturas muertas. No sólo en las ruinas, en los naufragios, en los cementerios, en los cadáveres y masacres, en las escenas de lamentaciones, en los desastres naturales o en las tumbas abiertas encontramos temas típicamente románticos en torno a la muerte. También el ideal del museo es una instancia a la experiencia de una muerte transcendida.

¹ «Ihr Städte des Euphrats!/ Ihr Gassen von Palmyra!/ Ihr Säulenwälder in der Ebne der Wüste,/ Was seid ihr?/ Euch hat die Kronen,/ Dieweil ihr über die Grenze/ Der Othmenden seid gegangen,/ Von Himmlischen der Rauchdampf und/ Hinweg das Feuer genommen;/ Jetzt aber sitz ich unter Wolken (deren/ Ein jedes eine Ruh hat eigen) unter/ Wohleingerichteten Eichen, auf/

Der Heide des Rehs, und fremd/ Erscheinen und gestorben mir/ Der Seligen Geister.» Friedrich Hölderlin: *Werke und Briefe*, Francfort d. M., Insel, 1969, vol. I, pp. 133-134.

Javier Arnaldo (1959) es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus libros: *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (1990) y *Gaspar David Friedrich* (1996). En colaboración con Olga Fernández ha editado los textos de Ángel Ferrant: *Todo se parece a algo* (1977). Es autor de varios capítulos de la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996, 1992).

El agregado de testimonios de la historia artística sirve a la vida de los antepasados en el presente, sirve para evocar activamente la imaginación de nuestros mayores. Pero, un máximo en la representación museológica del pasado viene ya dado en la pintura de ruinas y en el *capriccio*. La pintura de *capricci* inventa precisamente agregados de restos arquitectónicos de diversos estilos, los junta arbitrariamente en un espacio en el que no tendrían por qué estar juntos, a no ser que se entienda el lugar del *capriccio*, el paisaje de ruinas, como presentimiento espontáneo de un museo. Hubert Robert pintó una perspectiva de la Grande Galerie del Louvre en la que caracterizaba este espacio como templo laico y epítome de la historia prerrevolucionaria. Expuso este cuadro en 1796, junto con otra vista imaginaria de la Grande Galerie en ruinas. Aquí conoce su máxima expresión la idea del museo como lugar de vivificación de lo muerto. La ruina es la antífrasis de la gloria artística y de la memoria de una plenitud que ha de ser emulada. Hay aquí una ofrenda a la caducidad de las obras humanas similar a la de un gigantesco monumento funerario erigido a la cultura histórica. Esta se engrandece en la fantasía de la actualidad gracias a la identificación del espacio museográfico con la fisionomía perturbadora del cementerio. Comentando otro paisaje con ruinas de Hubert Robert en el Salón de 1767 hablaba Diderot de cómo la ruina responde a la fisionomía ideal del cementerio y sirve, en la evocación de la muerte, para remover el sentimiento de vida: «Si alguna vez te perdiera, ídolo de mi alma; si una muerte inopinada, una desgracia imprevista te separara de mí, es aquí donde quisiera que depositaran tus cenizas y donde vendría a conversar con tu sombra. Si la ausencia nos mantiene alejados, aquí vendré a buscar la misma embriaguez que tan absoluta y tan deliciosamente dispuso de nuestros sentidos; mi corazón palpitará de nuevo»².

La pintura dieciochesca de caprichos arquitectónicos y la poética romántica de lo pintoresco aportaban esa visión de la historia como paisaje de reminiscencias culturales, como collage de ruinas y construcciones apto para el recreo de la imaginación, como réquiem polifónico que, dando tema a lo transitorio, hacía accesible el pasado en el presente. Transcender la muerte es objeto de los monumentos funerarios, de la filosofía de la historia y también de ese museo virtual que son los caprichos arquitectónicos y las vistas ideales, uno de cuyos máximos exponentes se encontraba en *Le Antichità Romane* de Piranesi.

² Denis Diderot, *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994, p. 91.



Hubert Robert, *Vista imaginaria de la Grande Galerie del Louvre en ruinas*, 1796, París, Louvre.

El Museo Sir John Soane fue una escenificación efectiva de la poética piranesiana. La acumulación de obras y de restos y curiosidades arqueológicas de toda clase daba expresión a una desordenada unidad de lo múltiple, parecida a la reducción a ruinas del curso del pasado histórico. El museo adquiere aquí el aspecto ideal del panteón multiforme, de necrópolis inexplorada, donde se prolonga eternamente la vida del pasado. Los vestigios organizados en un collage museográfico, que está más cerca de la poesía que de la historia, permiten transitar por las culturas que representan con morfologías fragmentarias. Los fragmentos inertes disponen del poder vivificador de las *imagines maiorum* de los antiguos, es más, evocan vida consumada con la misma energía que la propia naturaleza. Comparable a la riqueza de evocaciones que facilita simpatéticamente ese lugar de descanso de la historia es la experiencia de la naturaleza que comentaba, durante su viaje a los Alpes, Horace Walpole el 28 de septiembre de 1739: «Ayer era un pastor en el Delfinado. Hoy soy un salvaje en los Alpes. Mañana un monje cartujo. El viernes un calvinista suizo». Para cursar un contacto pleno con lo histórico idearía más tarde Leo von Klenze espacios museográficos llenos de efectismo historicista. Un lugar como la Gliptoteca de Munich disponía de todos los atributos propios de un lugar de sacralización del pasado. La escenografía de la inmortalidad encuentra en el romanticismo algunos de sus máximos exponentes, en efecto, en la arquitectura museística. Recordemos también el Museo Thorvaldsen de Copenhague, obra de Bindesböll. En el patio del museo está la tumba, cómo no, del propio Bertel Thorvaldsen. Este es el ejemplo que prefigura el de tantos museos personales de artistas norteamericanos de nuestro siglo, que se entierran al lado del lugar de exposición de su obra.

Las ruinas y los fragmentos se exponen en el museo ideal-típico del romanticismo como ofrendas al devenir en el declinar y a la vida en la muerte. En la teoría romántica del conocimiento será el declinar el estado que puede participar de una experiencia de consumación de la plenitud. «Lo efectivo debe ser sentido en su disolución», escribe Hölderlin en su artículo de 1799 *El devenir en el declinar*. Comprender lo que se nos ausenta es la gran premisa epistemológica del idealismo. Así lo dijo Friedrich Schlegel: «El transcendentalismo estético, ya se exprese escéptica o místicamente, trae la muerte a la filología»³. Pero no sólo la epistemología romántica maneja ese concepto de la muerte como la

³ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, München, Schöningh, 1981, vol. XVI, p. 37.



Joseph Michael Gandy, *Museo Soane, cúpula*,
1813, Londres, Sir John Soane's Museum.

Las ruinas y los fragmentos se exponen en el museo ideal-típico del romanticismo como recordos al devenir en el declinar y a la vida en la muerte. En la teoría romántica del conocimiento será el declinar el estado que puede participar de una experiencia de consumación de la plenitud. «Lo efectivo debe ser sentido en su disolución», escribe Hölderlin en su artículo de 1799 *El devenir en el declinar*. Comprender lo que se nos suscita es la gran premisa epistemológica del idealismo. Así lo dijo Friedrich Schlegel: «El trascendentalismo estético, ya se exprese escéptico o místicamente, trae la muerte a la filología». Pero no sólo la epistemología romántica maneja ese concepto de la muerte como la

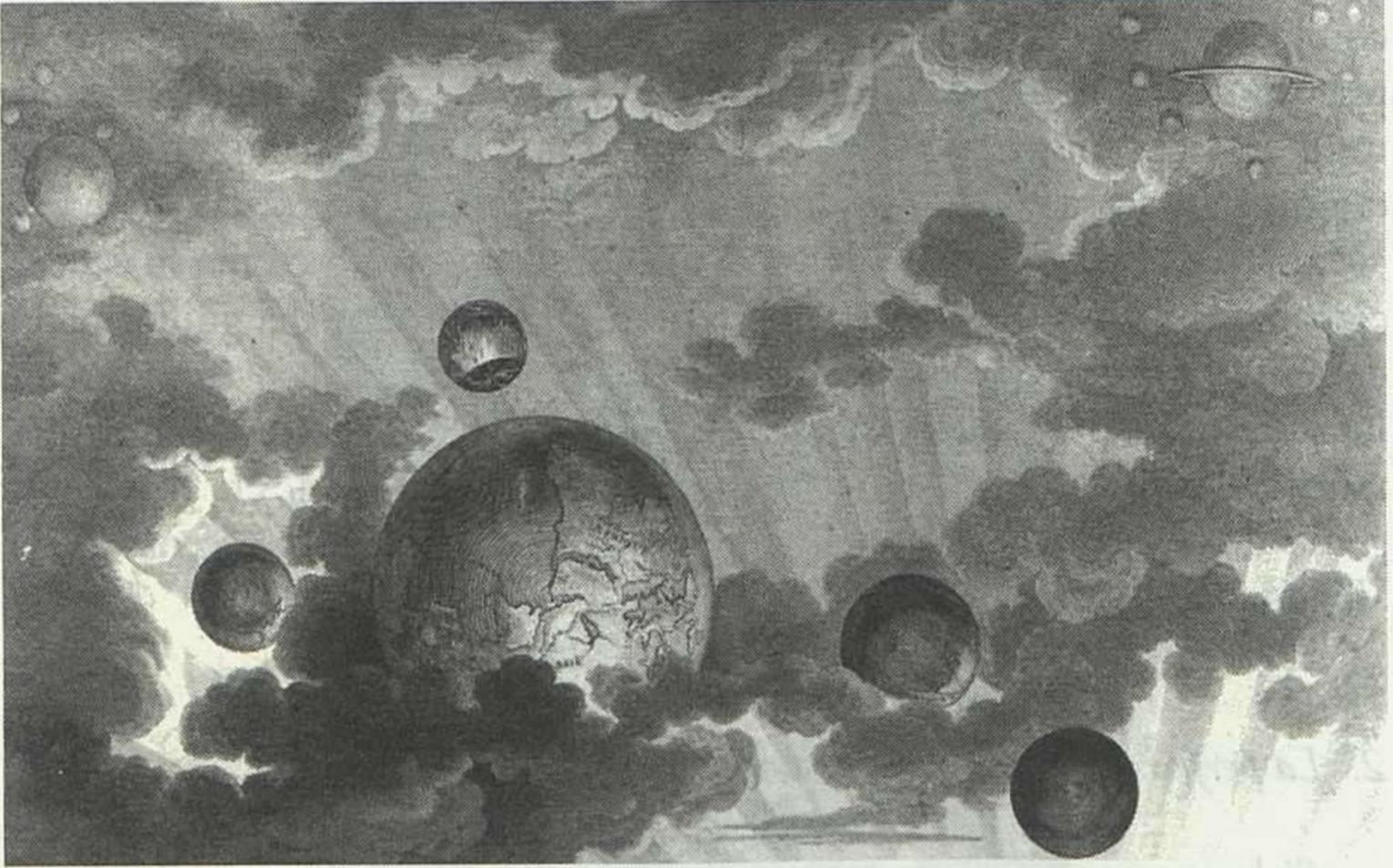
* *Kritische Friedrich-Schlegel-Jahrbuch München, Schöningh, 1981, vol. XVI, p. 37.*

condición de lo efectivo que ha de ser transcendido para consumir la plenitud de conocimiento. También la doctrina revolucionaria maneja unos códigos similares. Está presente en su misma iconografía. Una estampa francesa de la Revolución en la que bajo un rótulo que dice «Matière à réflexion pour les jongleurs couronnés» se presenta la cabeza cortada de Luis XVI, nos está enfrentando a la muerte del guillotinado como objeto de progreso y promesa de libertad, justicia y fraternidad. La muerte es «materia de reflexión» para el devenir republicano, inflexión del triunfo del nuevo horizonte de la humanidad, en el que «el genio de la intriga cede frente al genio de la Libertad y al ascenso de la Virtud» (Robespierre).

2. *La perfección excluye los lamentos*

Si la muerte se presta como tema que encarna conceptos absolutos no lo hace presentándose a sí misma en su poder exterminador, sino, antes bien, como la fuerza que libera una posibilidad de plenitud. Existe ciertamente en ese momento germinal de la edad contemporánea una identificación entre opuestos tales como muerte y plenitud vital, entre caos y nuevo orden, entre abandono y posesión, entre contemplación de un pasado fragmentario y reflexión de una totalidad cultural de vida. Un ejemplo que encarna muy a las claras esta religión laica de la muerte, según la cual del fin de la vida resulta la experiencia del absoluto, nos lo ofrece el proyecto del edificio para enterramientos realizado por Claude-Nicolas Ledoux en el diseño ideal de la ciudad de Chaux. La planta de este cementerio es una estructura radial en torno a una gran esfera hueca. Pero Ledoux realizó también una «proyección vertical» de este cementerio, que reproduce entre las láminas de su libro *L'Architecture considérée sur le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804). La lámina 99 presenta la planta y la número 100 la mencionada «proyección vertical». En ella no vemos sino una vista fantástica del espacio cósmico, con la Tierra y otros planetas y cuerpos celestes gravitando en la inmensidad del universo. La vista del cementerio en alzado conduce nuestros ojos a la experiencia de lo universal. La constelación de planetas muestra el paisaje de la naturaleza perenne, de la energía vital dada por encima de toda medida de tiempo.

Este símil filosófico pertenece típicamente al repertorio romántico. Si recordamos nuevamente unos versos de Hölderlin, esta vez de su



Claude-Nicolas Ledoux, *Proyección vertical del cementerio de Chaux*, 1804.

Si recordamos nuevamente unos versos de Hölderlin, esta vez de su
Este siml filosófico pertenece típicamente al repertorio romántico.
toda medida de tiempo.
saje de la naturaleza humana, de la energía vital dada por encima de
experiencia de lo universal. La constatación de planetas muestra el pa-
verso. La vista del cementerio en estado conduce nuestros ojos a la
otros planetas y cuerpos celestes gravitando en la inmensidad del uni-
vemos sino una vista fantástica del espacio cósmico, con la Tierra y
rio y la número 100 la mencionada «proyección vertical». En ella no
ría (1804). La lámina 99 presenta la planta y una sección del cemen-
tario. La lámina 100 la mencionada «proyección vertical». En ella no
ca» de este cementerio, que reproduce entre las láminas de su libro
gran esfera hueca. Pero Ledoux realizó también una «proyección verti-
La planta de este cementerio es una estructura radial en torno a una
por Claude-Nicolas Ledoux en el diseño ideal de la ciudad de Chaux.
luto, nos lo ofrece al parecer del edificio para experimentos realizados
muerte, según la cual el fin de la vida resulta la experiencia del abso-
vida. Un ejemplo de esta experiencia es el diseño de la ciudad de Chaux.
ción de un pasado que se ha convertido en una realidad cultural de
entre caos y muerte, entre abandono y desamparo, entre contempla-
una identificación entre opuestos como la vida y la muerte y la energía
Existen claramente en el mundo dos tipos de energía: la energía vital,
antes bien, como si se tratara de una energía de plenitud.
no lo que se trata de una energía de plenitud, sino, como si se tratara de
Si la muerte

poema *El otoño*, veremos reproducida la metáfora de la visión espacial como más allá y como plenitud de lo real que se sobrepone a las limitaciones de la vida orgánica:

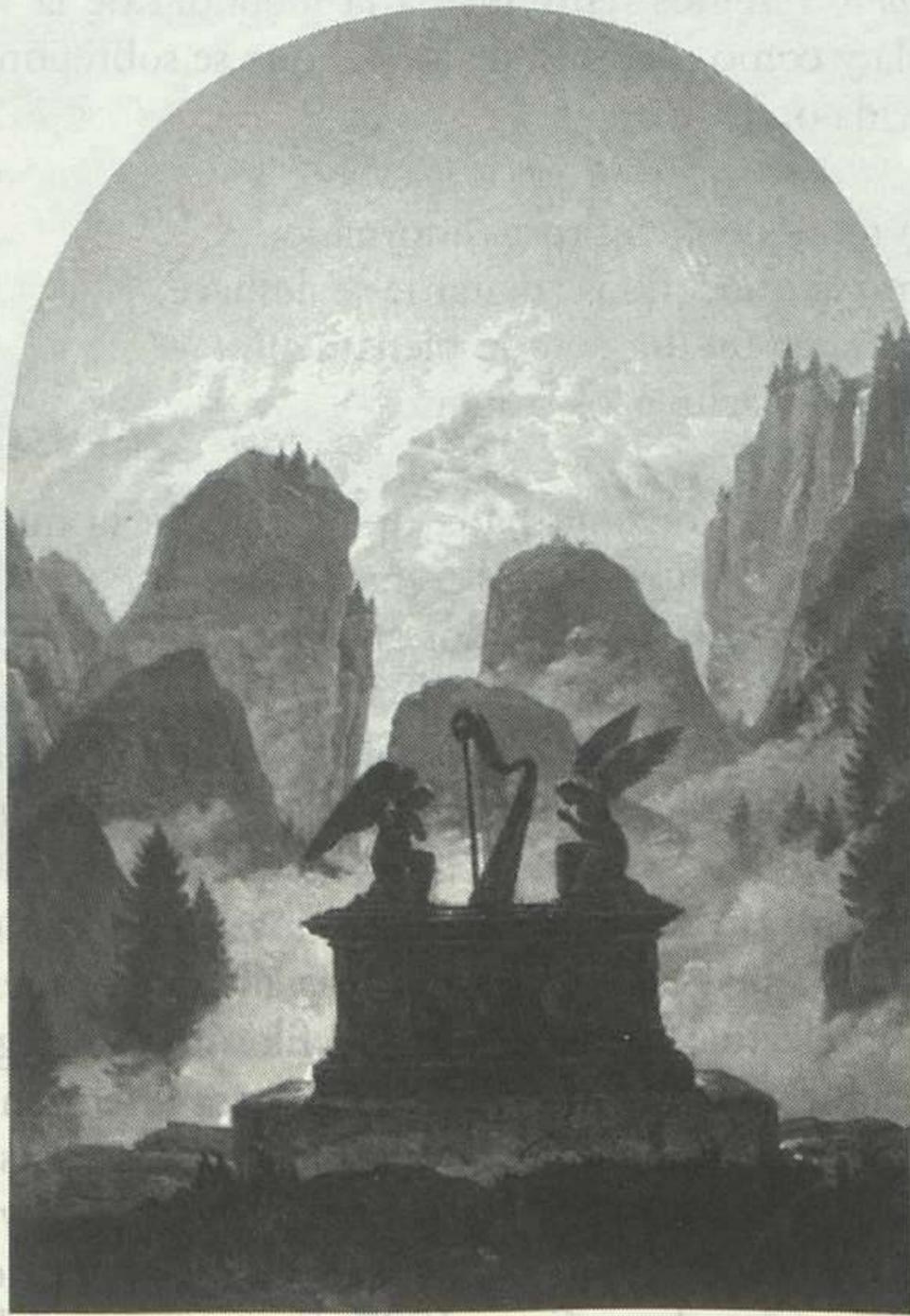
«El globo terráqueo, con rocas adornado,
no es como la nube, que cada tarde se deshace,
él se muestra en un día dorado plenamente,
y la perfección excluye los lamentos»⁴.

Es verdad que no inventa nada quien asimila la muerte a la vida eterna, pero sí lo hace quien en el trascender la inmediatez busca una manifestación de la vida en términos absolutos, el orden de la totalidad en términos de infinitud cósmica. Es la actitud, propia de un intelectualismo panteísta, que llevó al filósofo spinozista y goetheano Friedrich Heinrich Jacobi, cuyos escritos, por lo demás, fueron tan frecuentados por Hölderlin, a decir cosas como: «este mundo de los fenómenos llega a ser para mí un desagradable fantasma». Del lado de la realidad objetiva queda lo que gobierna la vida más allá de la muerte, que no es sino el gesto intelectual heroico, la razón filosófica entregándose como ofrenda a la caducidad. El filósofo, físico y poeta Friedrich von Hardenberg, Novalis, escribió aquello de: «Bienaventurados son sólo los muertos». Conocido es el episodio de la muerte de Sophie von Kühn, de quien Novalis se había enamorado cuando ella tenía doce años, y a quien perdió tres años después, en 1797. En una carta del 28 de marzo de ese año, muerta Sophie, escribía Hardenberg a Caroline Just: «Lo que Vd. dice de la presencia invisible de Sofía es una realidad espléndida. Su imagen es y será lo mejor de mí mismo, la imagen maravillosa, iluminada en mi interior por una lámpara eterna, que con toda seguridad me salvará de alguna llamada del mal y de lo impuro. En las manos transfiguradas he prestado de corazón juramento de fidelidad a la virtud»⁵.

El territorio de la muerte, depositario de la bienaventuranza y la virtud y lugar de la conciencia cósmica, salvaguarda la plenitud del amor y da un carácter eterno a los anhelos del sentimiento. Paradójicamente la filosofía romántica de la muerte está contenida en la filosofía romántica

⁴ «Der Erde Rund mit Felsen ausgezieret/ Ist wie die Wolke nicht, die abends sich verlieret,/ Es zeigt sich mit einem goldnen Tage,/ Und die Vollkommenheit ist ohne Klage». F. Hölderlin, *ed. cit.*, p. 271.

⁵ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, München, Hanser, 1978, vol. I, p. 624.

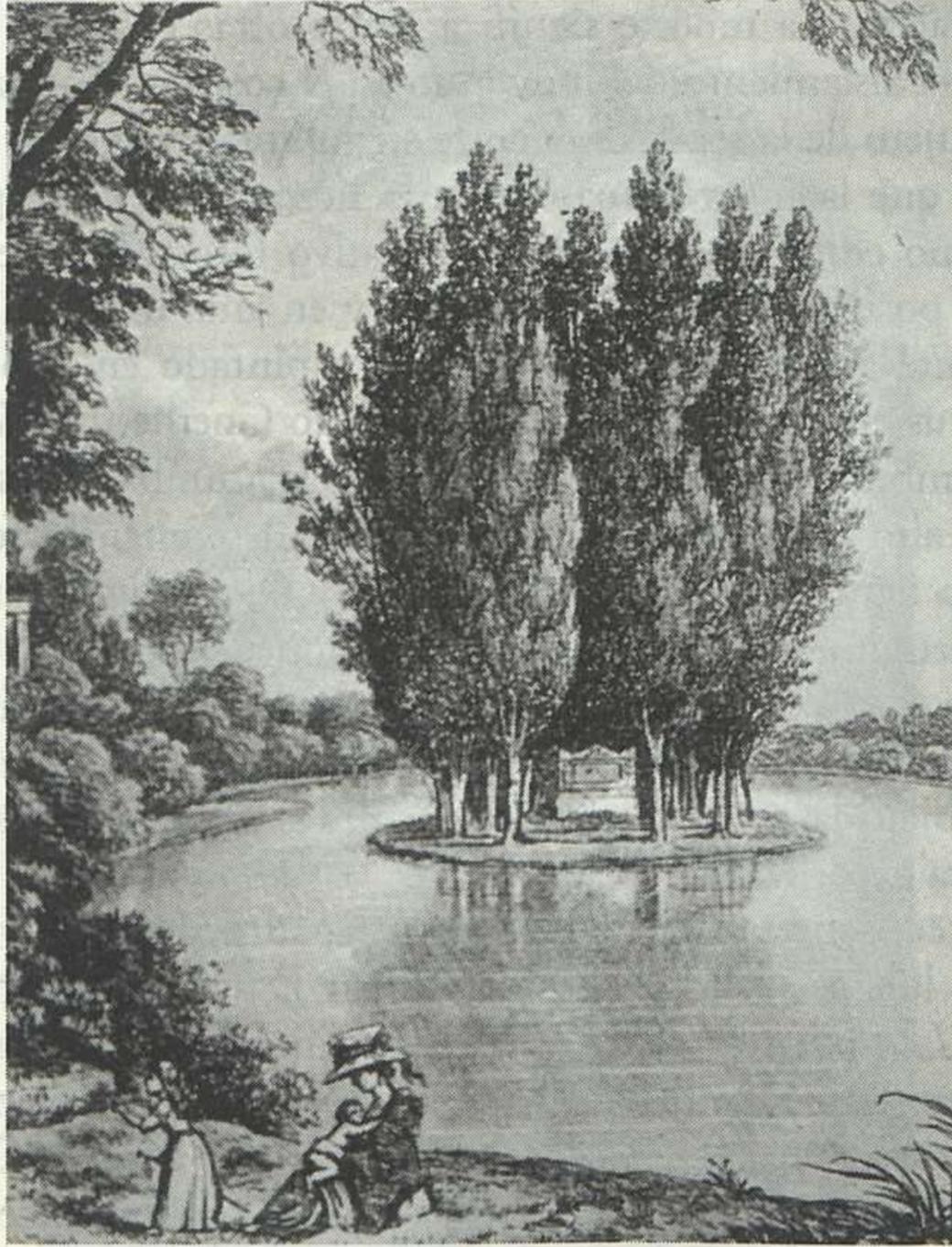


Carl Gustav Carus, *Monumento a la memoria de Goethe*, 1832, Hamburgo, Kunsthalle.

de la naturaleza. La muerte significa, entre otras cosas, la suspensión definitiva del aislamiento del individuo en el cosmos. Con la muerte se redime al sujeto de la separación entre su voluntad y la de la naturaleza. Es por eso que la muerte aparece en la literatura y en la pintura del romanticismo como una especie de negativo fotográfico de la naturaleza que se positiva en plenitud cósmica y en vida inmortal. Una imagen elocuente a este respecto es el cuadro pintado en 1832 por Carl Gustav Carus en homenaje al recién fallecido Goethe. El *Monumento a Goethe* (Hamburgo, Kunsthalle) representa una tumba majestuosa colocada en lo alto de una montaña y rodeada de inmensas formaciones rocosas. Esa naturaleza inerte, inabarcable y de prodigiosa informidad, acoge al poeta muerto, cuya memoria se funde, sublimada, con la infinita vida de ésta. El monumento funerario del poeta no es sino un altar erigido en la sagrada naturaleza para velar la inmortalidad del canto que tuvo por objeto la belleza del universo, antes inaprehensible como un todo y ahora experiencia consumada.

Los antecedentes inmediatos de ese cuadro de Carus se encuentran, desde luego, en la pintura de Caspar David Friedrich, en ejemplos como *La tumba de Hutten* (Weimar, Kunstsammlungen), *Tumbas de héroes antiguos* (Hamburgo, Kunsthalle) y en otras escenificaciones de la muerte como *La abadía en el robledal* (Berlín, Galerie der Romantik). Con todo, la metáfora de la muerte como escenario en el que se revela a la experiencia una naturaleza sublime y en eterno devenir tiene muchos otros acreedores. Un referente fundamental es la tumba de Jean-Jacques Rousseau en el parque de Ermenonville. Allí fue enterrado el autor de *La Nueva Eloísa* en 1778, en una pequeña isla plantada de álamos. No hay muerte para Rousseau en este marco. Antes bien, la naturaleza prolonga la vida del filósofo para nosotros, integra su libertad en el devenir de lo necesario y confirma la virtud en la afinidad con la creación.

La *isla de Rousseau*, como es sabido, se transformó en motivo de diversos jardines paisajistas en la época romántica. Y la figura de la tumba como obra de arte de la naturaleza sirve abundantemente en los enterramientos románticos. Schinkel, Klenze y otros arquitectos dejaron ejemplos notables. Y el deseo de integración de muerte y naturaleza corresponde a tumbas notables. Creadores como Heinrich von Kleist, enterrado también en un parque, junto al Wannsee, donde se suicidó, o como Richard Wagner, cuya sepultura está rodeada de vegetación, en los jardines de Bayreuth, tomaron a la naturaleza como vehículo de inmortalidad.



René de Girardin, *Vista de los jardines de Ermenonville con la tumba de Rousseau*, h. 1780.

3. *Vencedor dos veces*

El acto del suicidio representa una rúbrica ejemplar en la concepción romántica de la muerte. El suicidio de Heinrich von Kleist, que se quitó la vida con Henriette Vogel, sobre la que disparó antes de hacerlo sobre sí mismo, adquiere carácter paradigmático, en el sentido de que la entrega a la muerte se da estrictamente a la par —y con idéntica pasión— que la manifestación de amor. El disparo no es sólo el último recado de amor que intercambiaron, apareció también para ellos como promesa de bienaventuranza, adelanto de lo absoluto y acto de defensa de una virtud no preceptiva. La muerte voluntaria resulta ser una especie de simbiosis de los principios de libertad y necesidad, que tanto trabajo dieron al idealismo. La literatura suicida tiene su mayor exponente en el *Werther*, a cuyas tribulaciones siguieron las de muchas otras figuras literarias, y la historia del suicidio cuenta con una nutrida comparsa entre los románticos: Thomas Chatterton, Thomas Lovell Baddoes, Karoline Günderrode, Gérard de Nerval y Mariano José de Larra son algunos de ellos. Decía Empédocles, el filósofo suicida, en el drama de Hölderlin *La muerte de Empédocles* que «los espíritus libres deben sacrificarse a tiempo a los dioses». El suicidio de Cayo Sempronio Graco, el de Sócrates y el de Condorcet aparecen en la pintura francesa como demostraciones de la libertad en esta época de las revoluciones. La virtud y la poesía son las fuerzas que prestan resistencia al conformismo y que vencen a la muerte con el paisaje de la armonía interna. Gérard de Nerval terminaba su poema *El desdichado* diciendo aquello: «Y vencedor dos veces, crucé el Aqueronte,/ Mientras iba tañendo en la lira de Orfeo/ Los suspiros de la Santa y los gritos del Hada»⁶. Es la poesía lo que granjea la gracia de la resurrección. Y el abismo de la muerte reclama igualmente la reflexión romántica porque sólo su inversión en conciencia de eternidad y en espectáculo del absoluto legitima el sacrificio del presente, que aparece una y otra vez como la realidad no vivida, como una verdadera ausencia o un objeto de insatisfacción.

La balsa de la Medusa, el cuadro expuesto por Théodore Géricault en 1819, llevaba originalmente el título *Escena de naufragio*, y es una de las imágenes de la muerte más extraordinarias de la época. El pintor, como se ha dicho muchas veces, llevaba a un cuadro de historia un

⁶ «Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:/ Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/ Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée». Traducción de Juan Palette en: Gallero, J. L. (ed.), *Antología de poetas suicidas*, Madrid, Fugaz, 1989, p. 38.



Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1818-19, París, Louvre.

La muerte y el dolor son las fuerzas que prestan resistencia al conformismo y que vencen a la muerte con el paisaje de la realidad interior. Gérard de Nerval terminaba su poema *El desdichado* diciendo aquello: «Y vence-
dor dos veces, cruce el Apurtonet, Mientras iba tumbado en la liza de
Orfeo, los suspiros de la zana y los gritos del Hada». Es la poesía lo
que granjea la gracia de la resurrección. Y el abismo de la muerte
reclama igualmente la reflexión romántica porque sólo su inversión en
conciencia de eternidad y en espectáculo del absoluto legitima el sacrifi-
cio del presente, que aparece una y otra vez como la realidad no vivida,
como una verdadera sucesión o un objeto de insatisfacción.

La balsa de la Medusa, el cuadro expuesto por Théodore Géricault
en 1819, llevaba originalmente el título *Escena de naufragio*, y es una de
las imágenes de la muerte más extraordinarias de la época. El pintor
como se ha dicho muchas veces, llevaba a un cuadro de historia un

«Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron; Modulant tour à tour sur la lyre
d'Orphée, les soupirs de la zéphyre et les cris de la fée». Traducción de Juan Palome
Gallo. J. L. (ed.), *Analogía de poetas nacidos*. Madrid, Fugas, 1989, p. 38.

asunto sacado de la prensa: el naufragio del barco Medusa, ocurrido en 1816 cerca de la costa africana. El comportamiento miserable de los oficiales del barco durante el salvamento dio pie a una polémica en la opinión pública francesa, con lo cual el cuadro de Géricault pudo ser considerado como un agente más de denuncia. El caso es que la representación de la tragedia en esta imagen carece de ingredientes elocuentes de denuncia política. El autor ni cuestiona las causas, ni distingue la historia en el tiempo, ni diferencia la condición de los naufragos, sino que pone en escena la realidad del sufrimiento y la vecindad de la muerte, con un grupo de cadáveres y de moribundos a la deriva, entre los que hay quienes hacen señales a una embarcación que navega en la lejanía. Los actores del drama son víctimas, eso sí, no por propia culpa. La figura del anciano corpulento que aparece sentado y agarrando con su mano izquierda el cadáver de un joven desnudo nos introduce en la escena bajo la instancia de la reflexión. Es la muerte reflexionada en medio del abatimiento el tema principal al que nos enfrenta Géricault. Y la realidad de la muerte que acosa a las víctimas de la tragedia, cuya precariedad encarna el vacío del presente, viene acompañada por su vencimiento, representado en la esperanza de futuro que se vislumbra en la posibilidad de salvación. La vida vuelve como un absoluto irrealizado en la tematización de la muerte.

«¿Es temeroso el anhelo? ¿Cómo? Si con la muerte, al fin, se encenderá la vida.», leemos en el *Empédocles* de Hölderlin. El filósofo de Agrigento, decidido a arrojarse al cráter del Etna, en el segundo acto del drama, anuncia una y otra vez a sus discípulos la inmortalidad que le sobreviene con la desaparición: «¡que mi imagen viva entre vosotros con juventud eterna, que resuenen más armoniosamente los alegres cánticos cuando yo me haya alejado!» Hölderlin evita absolutamente un tratamiento moralizante del suicidio y justifica sin anécdotas la inmortalidad de Empédocles, considerando precisamente patrimonio de una muerte consciente como la suya la armonización de espíritu y naturaleza. En el cosmos encuentra su morada un espíritu como el de este romántico Empédocles. Así lo proclama Pantea al final de la obra: «Muere por ti tu hijo predilecto, ¡oh naturaleza! ¡El más grave, el más fiel, es tu víctima! ¡Oh! en cambio, los que temen la muerte no te aman y un engañoso dolor venda sus ojos; su corazón ahora ya no palpita junto a tu corazón, y envejecen separados de ti. ¡Oh inmensidad sagrada! ¡Qué vivo y qué entrañable! Agradecido, para dar testimonio de ti, oh imperecedera, arrojó sonriente sus perlas en el mar, del que surgen los audaces. Así hará

con su espíritu y con la madurez de su vida, pues los ciegos estamos necesitados del milagro»⁷.

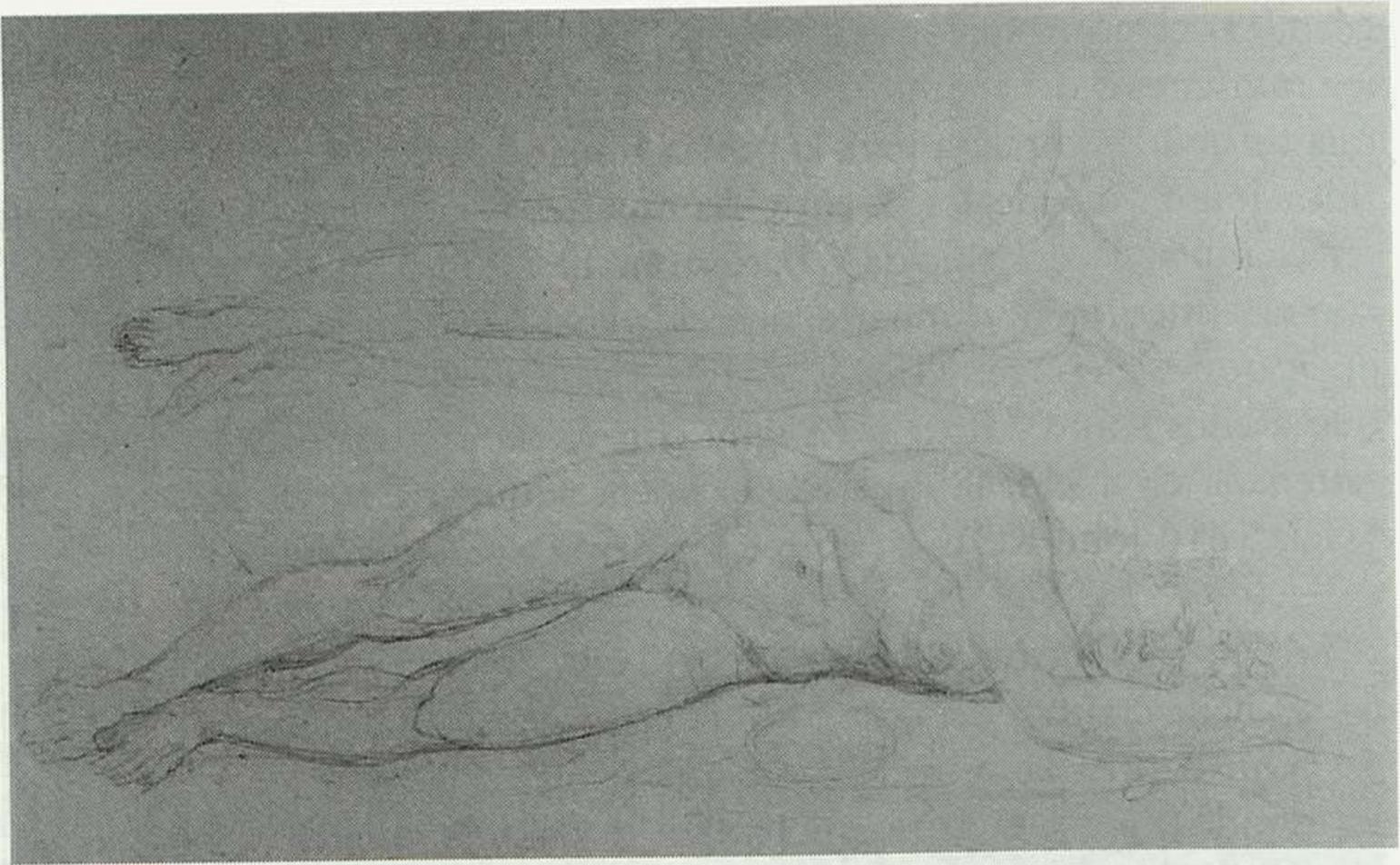
Si Empédocles defendió la doctrina de que «lo semejante percibe o conoce a lo semejante» y demostró su divinidad precipitándose en el Etna, fundiéndose con el resplandor afín, encontramos nuevamente en la encrucijada de la muerte una máxima manifestación de la afinidad con la vida en el amor, en términos, eso sí, absolutos. En el llamado «romanticismo negro», desde Heinrich Füssli a Ernest Christophe, el tema de Eros y Thanatos conoce las más diversas versiones, en tensas dramatizaciones sexuales, que no forman parte de la poética del desapego más presente en el romanticismo clásico. Entre las ilustraciones preparadas por William Blake en 1805 para el poema de Robert Blair *The Grave*, hay una representación de la muerte en la que la liberación del amor en el final de la vida física y la afección del alma por su prolongación en lo temporal se explica ya en el título: *El alma, fuera ya del cuerpo, se resiste a abandonar la vida mortal*. La imagen de Blake presenta a una mujer suspendida en el aire sobre el cuerpo de un hombre muerto, rindiéndole afecto. Es una escueta iconografía de la idea de una muerte vivificadora, una muerte prolongada en la existencia, una muerte que es paso a la eterna actividad del cosmos. José Joaquín de Mora comentó en 1826 la estampa de Blake de la siguiente manera:

«Ráfaga etérea del fulgor divino,
Sujeta y libre, esclava y dueña mora.
Y como el sol, los sueños tenebrosos
De la tierra fecunda y vivifica,
Tal a la inerte masa, blando impulso
Dando invisible, y vida, y movimiento,
Sobre el mudo universo la realza»⁸.

Una de las odas más célebres del Romanticismo, el *Adonais* de Shelley, canta también a la inmortalidad, al triunfo de la vida sobre la muerte gracias al genio poético. Esta «elegía a la muerte de John Keats» ve garantizada la inmortalidad del poeta en los beneficios de la fama y en el encuentro del alma iluminada de Keats con la luz eterna. La naturaleza premia a la fantasía en la muerte, cuando se funde con las fuerzas

⁷ Traducción de Carmen Bravo-Villasante, F. Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, Madrid, Hiperión, 1977, p. 80. Citas anteriores, pp. 69, 74 y 64.

⁸ José Joaquín de Mora, *Meditaciones poéticas*, Londres, R. Ackermann, 1826.



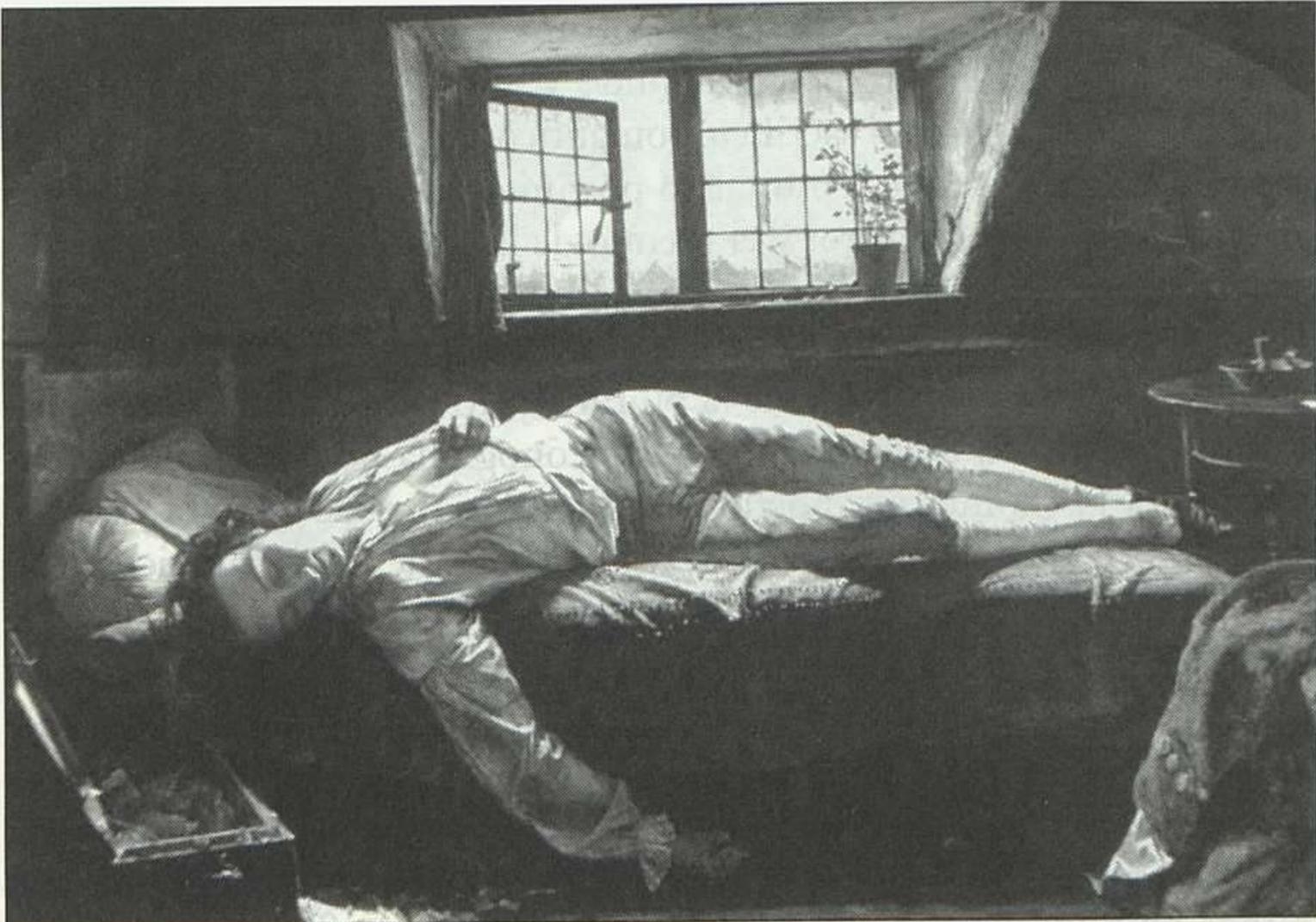
William Blake, *El alma, fuera ya del cuerpo, se resiste a abandonar la vida mortal*, h. 1805, Londres, Tate Gallery.

cósmicas el poeta que, a decir de un conocido soneto de Keats, «dora los transcurso del tiempo». El trance de la muerte es, en cierto modo, una carta de naturaleza para la poesía romántica, el momento de autenticación de sus ideales. Y entre las muertes románticas adquirió carácter ejemplar la del suicida Chatterton. El mito de Chatterton se crea con el recuerdo de su muerte, acaecida en 1770, con los tributos que le dedicaron Coleridge, Keats y Shelley. Con lo que estos escribieron y lo que a ellos sumó Alfred de Vigny con *Stello* y la tragedia *Chatterton*, estrenada en 1835, la muerte del poeta adquiriría tintes proverbiales. Hacia 1816 John Keats escribió este poema *A Chatterton*:

«¡Oh, Chatterton, triste suerte la tuya!
¡Amada criatura del dolor, hijo de la miseria!
¡Qué de prisa la nube de la muerte oscureció tus ojos,
donde brillaba el genio intensamente y el más alto debate!
¡Qué pronto aquella voz tan exaltada y tan majestuosa
se deshizo en murmullos moribundos! ¡Qué cerca
le acechaba la noche a tu hermosa mañana! Tú moriste
como el brote, no abierto aún del todo, que arrasan frías rachas.
Pero esto ya pasó. Estás entre los astros
del más distante cielo. A las esferas que a tu lado giran
les cantas dulcemente. Nada daña tus himnos, alejados
del mundo ingrato y de la angustia humana.
Y en la tierra, el de noble corazón la vil infamia aleja
de tu nombre inmortal y lo limpia con llanto»⁹.

En realidad Chatterton apenas había tenido tiempo de demostrar su genio. Se había quitado la vida a los 18 años, después de que se descubriera que los poemas medievales de un Thomas Rowley que pretendidamente había encontrado Chatterton eran meras falsificaciones. No

⁹ «O Chatterton, how very sad thy fate!/ Dear child of sorrow -son of misery!/ How soon the film of death obscured that eye,/ Whence genius wildly flashed, and high debate./ How soon that voice, majestic and elate,/ Melted in dying murmurs! Oh, how nigh/ Was night to thy fair morning! Thou didst die/ A hlf-blown floweret which cold blasts amate./ But this is past; thou art among the stars/ Of highest heaven; to the rolling spheres/ Thou sweetly singest; naught thy hymning mars,/ Above the ingrate world and human fears./ On earth the good man base detraction bars/ From thy fair name and waters it with tears». Traducción de Lorenzo Oliván en: John Keats: *Belleza y verdad*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 21.

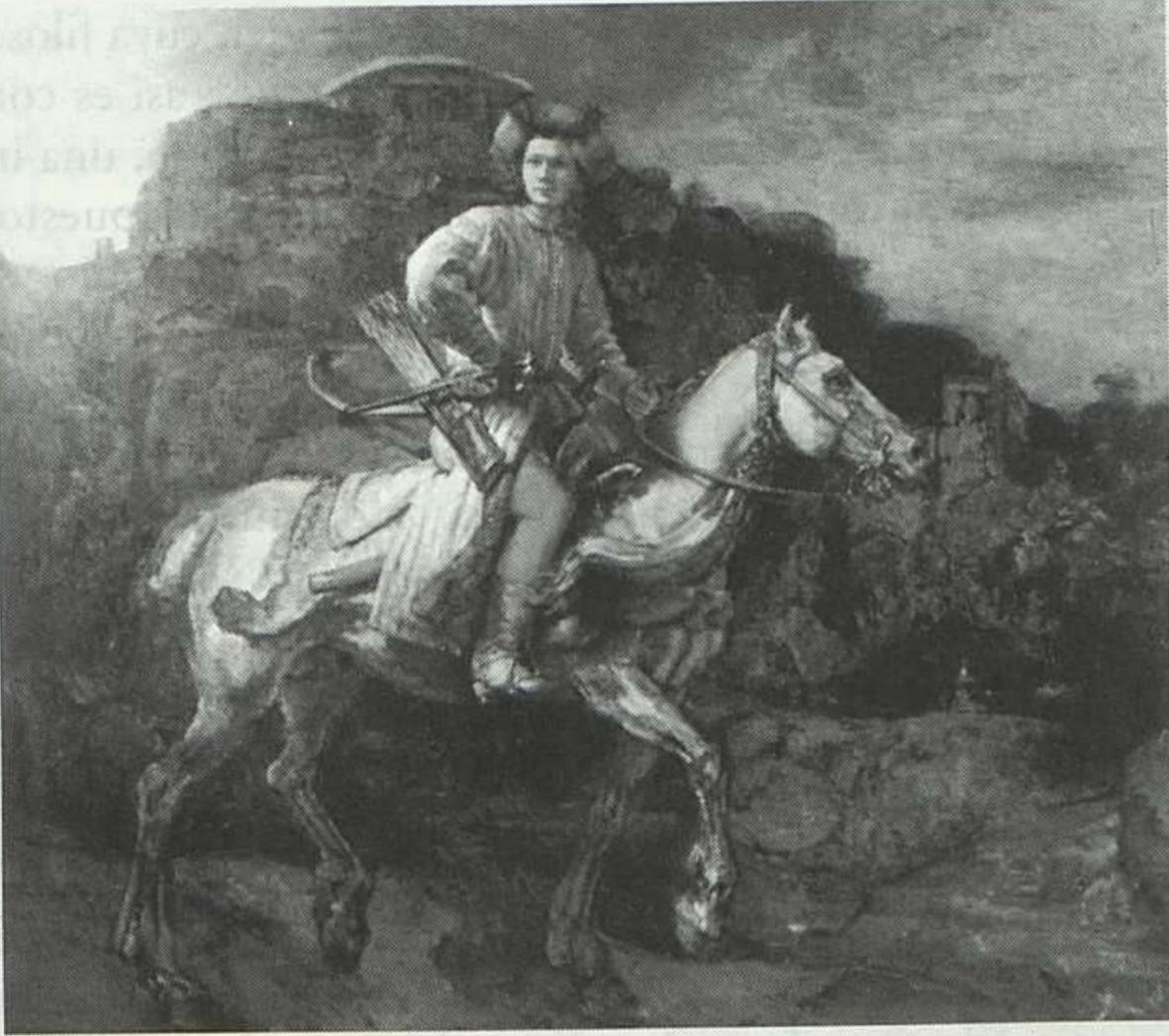


Henry Wallis, *Chatterton*, h. 1856, Londres, Tate Gallery.

tuvo suerte con la superchería, ni fortuna con otros escritos. Pero la muerte del poeta joven, incomprendido y sumido en la miseria presentaba todos los rasgos del sacrificio romántico. La fantasía que había sido víctima logra, con todo, en un acto póstumo de subversión de la historia, la adhesión de los astros y el premio de la inmortalidad.

El cuadro de Henry Wallis *Chatterton* (Londres, Tate Gallery) rescata en 1856 el paradigma romántico de la tragedia personal del poeta. Como en tantos exponentes de la pintura victoriana, se trata de un cuadro de inspiración literaria, aunque su iconografía no nos remita expresamente a los homenajes poéticos a Chatterton, si no es para exponer un nuevo tributo al suicida en la misma línea de los románticos. Del poema de Keats imágenes como «Estás entre los astros del más distante cielo. A las esferas que a tu lado giran les cantas dulcemente» sólo se reflejan, si acaso, implícitamente en el cuadro de Wallis. Pero, el pasaje «¡Qué cerca acechaba la noche a tu hermosa mañana!», que leemos igualmente en el soneto de Keats, sí cuenta con alguna resonancia explícita en el cuadro. Este representa el cadáver de un hombre, con rasgos muy idealizados, sin ninguna relación con la fisonomía del verdadero Chatterton, que yace vestido sobre una cama, en una habitación abohardillada. Una ventana semiabierta se asoma a un paisaje de tejados y a la vista del cielo, ya amanecido. La belleza y la posición del cuerpo de Chatterton lo asemejan a un nuevo Cristo, a una Pietà sin madre, a la imagen de la virtud sacrificada. En el lado derecho de la escena aparece una palmatoria, cuya vela ya se ha consumido, pero aún humeante. Nos informa de que la noche ha transcurrido, que la toma de arsénico ocurrió y que lo que vemos resulta de lo acaecido durante la noche. Pero lo que el cuadro muestra no es la tragedia de la muerte, sino la liberación de una inocencia cautiva, como la de Ofelia, quizá. A la noche de la muerte sucede la luz de un nuevo día en el que se cumple «la hermosa mañana» del poeta, de la que hablaba Keats. Esta pintura no hace sino sancionar la hipótesis de una separación liberadora, que pone a la luz, al aire y a los elementos del lado del poeta muerto, para significar la forma de inmortalidad con la que se le premia.

La apología romántica del suicida ignora casi todas las cuestiones morales que podrían reprochársele. La lectura del suicidio atiende, por el contrario, a cualidades morales que ejemplifica la actitud romántica en sus extremos, tales como la pasión y el desapego, un equilibrio de virtudes que difícilmente se verifica en el suicidio, pero que forman parte de la acepción positiva de la tragedia romántica, que exonera de responsabilidad a su actor. Pasión y desapego fueron cualidades publici-



Rembrandt, *El jinete polaco*, sin datar, Nueva York,
The Frick Collection.

¹⁰ Novela ed. cit., vol. II, p. 237.
¹¹ Trad. en Aldous Huxley, *Huxley y Dost. Ensayos*, Barcelona, Trusalis, 1992, pp. 283 y ss.

tadas, por ejemplo, por el vitalismo de Schopenhauer, cuya filosofía está insertada en la tradición romántica. *Actio in distans*¹⁰: así es como describe Novalis el ejercicio del romantizar. Existe, con todo, una inflexión no trágica de esta misma combinación de cualidades, puesto que la pasión y el desapego no tienen por qué ser causa de suicidio y conforman un ideal de comportamiento en relación a la vida y a la muerte del que dan fe las biografías y los héroes literarios del romanticismo.

Nos proporcionan una aproximación a estos ideales algunas circunstancias que rodearon la muerte de un autor de nuestro siglo, Aldous Huxley. El último cuadro que quiso contemplar Huxley antes de morir fue una reproducción de *El jinete polaco*, de Rembrandt, su cuadro favorito de la Colección Frick de Nueva York. Esta pintura enigmática ha sido interpretada como representación de un guerrero cristiano o, más puntualmente, de un cristiano heterodoxo de la congregación socianita, una secta antitrinitaria presente en Polonia y Holanda en el siglo XVII. El personaje de Rembrandt, en el que se vislumbran algunos rasgos de autorretrato, aparece, al igual que el caballo que monta, muy iluminado, en relación al tenebroso paisaje por el que transitan. El fuerte contraste entre la figura y el entorno confiere una mayor rotundidad a las connotaciones de osadía, seguridad y aventura que enseguida se asocian a la actitud de este jinete, joven y solitario. La viuda de Huxley, en el libro de memorias titulado *Este momento sin tiempo* (*This Timeless Moment*), no duda en describir al jinete polaco como «osado y romántico». En efecto, cabalga como un guerrero de ideales ingenuos, avanzando con mirada tierna dispuesto a defenderlos. La pasión y el desapego, esto es, la pasión por los ideales y el desapego por lo existente, pertenecen a la actitud de ese supuesto heterodoxo. El que Huxley quisiera ver esa imagen pocos días antes de fallecer, en el lecho desde el que dictaba su ensayo sobre la muerte en Shakespeare (*Shakespeare and Religion*¹¹) y preparaba su propia muerte, tiene mucho de significativo. Puesto que nos hace ver que la forma de vitalismo que representa ese cuadro extraordinario puede ser leída como conducta apta en el momento de afrontar la muerte.

La temeridad romántica alcanza más allá de las fronteras de la muerte, hasta la vida inmortal que se arrogan sus ideales y que prometen para los actos de la cultura. Pero no es el auxilio de la muerte lo que

¹⁰ Novalis, *ed. cit.*, vol. II, p. 537.

¹¹ Trad. en Aldous Huxley: *Huxley y Dios. Ensayos*, Barcelona, Thassàlia, 1995, pp. 283 y ss.



Carl Blechen, *La tempestad*, 1826, Berlín, Nationalgalerie.

... Pero si usted no está haciendo nada sobre el asunto, si no es un/a activista que prepara alguna campaña, o alguien que desde alguna institución trata de coordinarse con otras involucradas en los mismos problemas, toda esa información le resultará tan inútil como el océano a un sediento.

Este texto es una ampliación del leído en el Ateneo el 23 de junio de 1995, con ocasión de la presentación de la obra *La tempestad* en la exposición organizada por la Asociación Contra la Tortura y el Maltrato en la ciudad de Buenos Aires, en el marco del ciclo de exposiciones "El arte y la memoria" (1995-1996).
Cita: Carl Blechen, *La tempestad*, Berlín, Nationalgalerie, 1826.
p. 141.

reclaman los autores románticos en sus obras, sino los instrumentos intelectuales que permiten trascenderla, como la filosofía de la historia y la filosofía de la naturaleza, que operan a partir de una revolución espectacular de los conceptos de vida y de muerte. «Aprende a captar el sentido de la muerte y a encontrar la palabra de la vida»¹², dicen dos versos de un poema inacabado de Novalis que se llama *Das Lied der Toten*. Se trata de una prodigiosa inversión de términos. Un dibujo a la sepia de Carl Blechen, fechado en 1826 presenta una imagen de la muerte que viene bastante al caso. Su título es *La tempestad* (Berlín, Nationalgalerie) y su motivo principal es la fosa excavada para un enterramiento. Existe una descripción del propio Blechen que dice así: «El momento del fin del huracán está llegando. En esta relación de circunstancias se explican asimismo las figuras: Un peregrino se acerca por un sendero atropellado y escabroso a la meta de la paz perpetua. Allí le aguarda, junto a una tumba, el genio de la muerte, con los brazos abiertos. Cerca de él, donde sólo gobierna la tranquilidad, se ven tumbas sombreadas por olivos (como signo de la paz y de la hermanación con todo lo terrenal)»¹³. Si la muerte lleva a su terreno el cumplimiento del ideal de una vida perfeccionada, decididamente la palabra de la vida no fue buena consejera.

La temeridad romántica alcanza más allá de las fronteras de la muerte, hasta la vida inmortal que se arrojan sus ideales y que prometen para los actos de la cultura. Pero no es el auxilio de la muerte lo que

¹² «Lernt den Sinn des Todes fassen Und das Wort des Lebens finden.» (Novalis, *ed. cit.*, vol. I, p. 403.)

¹³ Carl Blechen. *Zwischen Romantik und Realismus*, Berlín, Nationalgalerie, 1990, p. 141.