

Trabajo Fin de Grado

Un viaje por la ruina. De la melancolía romántica a
la acción política en Walter Benjamin

A journey through ruin. From romantic melancholy to political
action in Walter Benjamin

Autor/es

Adrián Moros Gracia

Director/es

Ana García Varas

Facultad de filosofía y Letras

2023/2024

Índice

Introducción----- Pág. 1

Capítulo I. La ruina clásica como ecos del pasado----- Pág. 2

La superioridad del arte griego----- Pág. 3

La historia del arte que propone Winckelmann----- Pág. 5

Capítulo II. La ruina romántica como dispositivo reaccionario----- Pág. 8

El reencantamiento del mundo en Caspar Friedrich ----- Pág. 10

La metáfora de un ideal perdido en Hölderlin ----- Pág. 14

Capítulo III. La emancipación de la ruina----- Pág. 18

El Ángel de la historia en Walter Benjamin----- Pág. 19

Los tres ejes de la nueva ruina----- Pág. 22

Consideraciones finales----- Pág. 24

Bibliografía----- Pág. 27

Introducción

Cuando hablamos de la ruina, no sólo nos referimos al remanente de una estructura o algún tipo de construcción que ha quedado muy mermada por el pasar del tiempo, la guerra o el abandono. Estamos hablando de una figura con gran carga significativa y emocional que va mucho más allá del valor histórico y arqueológico que pueda tener.

Tanto en el arte como en la filosofía, la ruina es un recurso estético y literario ampliamente utilizado por artistas y escritores. Logra conectarnos de manera personal con los efectos del tiempo, la muerte, la inmanencia, la relación entre cultura y naturaleza, la libertad, el misticismo o el pasado como objeto perdido. Temáticas que se sitúan como parte del eje central de estudio en ambas disciplinas.

El sentimiento estrella con el que se suele relacionar a la ruina es la melancolía. La melancolía es un sentimiento muy potente y complejo que está compuesto por emociones primarias como la tristeza o la nostalgia y que a menudo, viene acompañada de una tendencia a la reflexión introspectiva.

Destacaría varias características de la nostalgia. La primera se relaciona con la capacidad adictiva que tiene. Es capaz de sumir en una profunda tristeza a aquel que la padece durante un largo período de tiempo. La segunda tiene que ver con que es un sentimiento que se vive de una manera muy personal y que suele experimentarse en momentos de soledad.

Tanto por la importancia y centralidad de las temáticas que se pueden abordar a través de ella, como por la potente carga sentimental que puede llegar a evocar, no es de extrañar que la ruina se sitúe como un elemento central que atraviesa toda la historia del arte y la filosofía.

Incluso hoy en día, podemos encontrar cierta trascendencia de la ruina a través de movimientos como el Urbex ¹, la tendencia del urbanismo contemporáneo a conceptualizar las fábricas abandonadas como un revulsivo en la recuperación de los

¹ Movimiento basado en la fotografía y exploración urbana de edificios abandonados y su posterior difusión a través de redes sociales.

barrios urbanos o la tendencia de muchos artistas de utilizar la ruina como un espacio inspirador para la generación de arte.

El objetivo de este trabajo es el de presentar un viaje. El viaje que hace la ruina a través de diferentes épocas y autores que van dejando sus semillas hasta hacer de ella el rico y floreciente jardín desde el que hoy la observamos.

Desde el tono melancólico con el que el Neoclasicismo y, posteriormente, el romanticismo envolvieron a la ruina, permitiendo su irrupción como un dispositivo reaccionario frente a la concepción ilustrada del mundo, hasta su relación con el materialismo histórico de Walter Benjamin, que emancipó a la ruina del aura melancólica que la envolvía y la convirtió en un dispositivo político que contribuyó a trascender y emancipar a las sociedades modernas del yugo del fascismo.

Capítulo I. La ruina clásica como ecos del pasado

Winckelmann es una figura clave sin la que no se puede entender toda la construcción nostálgica y melancólica que acompaña posteriormente al Romanticismo y que permite la transformación del concepto de ruina como algo más que objetos de análisis arqueológicos.

Johann Winckelmann (Stendal, 1717 - Trieste, 1768) como historiador y arqueólogo alemán, fue pionero a la hora de sentar las bases sobre las que descansa la historia moderna. De hecho, incluso hoy en día, se puede encontrar «en la *Real-Encyclopädie* de Brockhaus» (Didi-Huberman, 2009, 15) una definición de historia del arte que recoge el espíritu que el historiador alemán puso en ella.

Apasionado de la arqueología, fue fiel defensor de la idea de que para conocer el pasado de una civilización, es necesario estudiar sus restos, los vestigios que han dejado para la historia. Sus largos viajes por diversos lugares de Italia o Grecia lejos de ser meros trámites laborales, representan la expedición de un hombre que recorre la inmortalidad de la historia a través de la ruina. Vivió entre ruinas y quedó eclipsado por ella. Tanto es así que, incluso su tumba, ubicada en la Catedral de Trieste, habita entre restos de construcciones romanas y estelas funerarias que parecen brotar del suelo.

Winckelmann es un admirador profundo de las grandes civilizaciones clásicas porque cree que fueron los momentos más luminosos que vivió el ser humano. Las maravillas que ofrecen las ruinas y el arte romano esconden tras ellas la sombra de Grecia. En su principal obra *Historia del arte de la antigüedad*, el arqueólogo alemán estudia el arte egipcio, fenicio, persa, etrusco, romano y griego; sin embargo, es el arte de la Grecia clásica, el que considera que alcanza el culmen de la excelencia.

Las observaciones hechas sobre el arte egipcio, etrusco y de otros pueblos pueden ampliar nuestro concepto y ayudarnos a obtener un juicio acertado; sin embargo, el estudio del arte griego nos ha de mostrar la verdad, las reglas de la definición y de la ejecución (Winckelmann, 2023, 121).

Para Winckelmann, los romanos eran los mejores imitadores del arte griego, pero para conocer la excelencia de arte, los ojos del historiador debían ser puestos en la Grecia clásica.

La superioridad del arte griego

El historiador alemán defiende que en la Grecia Clásica, la felicidad y la amabilidad eran características que abundaban en la sociedad de la época. La libertad se situaba como la piedra angular de la estructura social cuyos integrantes, gracias a la abundancia de la naturaleza, no necesitaban trabajar ni atarse a obligaciones cotidianas. Su conexión directa con la naturaleza, les permitía tener una relación, con el mundo, mucho más plena y unitaria de la que existía en las sociedades modernas que habitaba Winckelmann, en las que la alienación, la hostilidad y las obligaciones diarias hacían descuidar dicha relación.

El clima distendido fomentaba la exhibición del cuerpo y permitía al artista poder contemplar directamente la belleza que contiene. Para Winckelmann, la belleza es una entidad ideal cuya manifestación sensible más inmediata está representada en los cuerpos. El cuerpo, como objeto artístico, es el punto de partida sobre el que el artista se apoya para alcanzar cimas más elevadas de la belleza ideal.

El arte genera en los artistas la capacidad de abstraerse de las partes para poder llegar al todo, lo que les otorga la capacidad de poder concebir las leyes universales que se sitúan por encima de la naturaleza. Este carácter epistemológico le permite a Winckelmann afirmar que los artistas griegos y su producción artística eran fuentes de

conocimiento y de belleza. El arte griego se nos presenta como dispositivo que ayudaba a reforzar la conexión entre el ser humano y la naturaleza.

La belleza es la guía que el artista sigue para separar lo accesorio de lo imprescindible. Para que la mirada deje de estar afectada por la interferencia de la anécdota y se dirija hacia la unión de las partes que permita admirar la obra de arte como un todo. La belleza permitió alcanzar al arte griego «su noble sencillez y su serena grandeza» (Arnaldo, 2000, 152) que para Winckelmann, son las características fundamentales del arte griego.

En la nobleza, sencillez, grandeza y serenidad entre las que se mueve el arte griego clásico, existe un sutil equilibrio que, junto a la belleza, permite al observador alcanzar *lo sublime*².

Una de las obras que mejor caracteriza lo que el historiador alemán nos quiere transmitir es la escultura de *Laocoonte y sus hijos* desarrollada en la época helenística por los escultores Atenodoro, Polidoro y Agesandro de Rodas.

En la estatua de Laocoonte podemos observar cómo varias serpientes marinas le atacan a él y a sus dos hijos que se encontraban a su lado. Se cree que este ataque fue fruto de la ira que Laocoonte despertó en los dioses cuando puso en duda que el Caballo de Troya fuese un regalo dejado por los atacantes de la ciudad antes de abandonar el campo de batalla.

La escultura nos transmite la dolorosa lucha de un hombre consciente de la cercanía de su muerte y la de sus hijos. El cuerpo de Laocoonte, que de los tres personajes esculpidos es el que más destaca en tamaño y detalle, parece tensionado y constreñido por el dolor que ejerce sobre él las serpientes aprisionando su cuerpo. Pese a todo, una sensación de resignación estoica parece desprenderse de sus gestos faciales. El efecto estético que se genera en el observador es inmediato y la grandeza y sencillez de la imagen se nos presentan en un perfecto equilibrio que nos permite admirar en su totalidad la belleza de la obra.

² Definido como un estado de éxtasis inducido por la excelencia que posee la obra de arte, ante la que el observador se expone, y que puede llegar incluso a causar dolor por la imposibilidad de asimilarla.

La solemnidad y dignidad con la que Laocoonte afronta su aciago destino, no puede más que generar en el observador un estado de éxtasis que inevitablemente le lleva a desear «poder soportar la miseria como este gran hombre» (Arnaldo, 2000, 153). Para Winckelmann, la capacidad de generar estos efectos en el observador va más allá del puro efecto estético y lo relaciona con la moralidad.

Para que la estética de una obra de arte nos guíe hacia una reflexión concreta, ésta tiene que haber sido empapada previamente con cierto contenido moral. Para el historiador alemán no puede haber contenido estético sin un contenido moral previo. Esta idea es una de las grandes diferencias que le separan de otros pensadores contemporáneos como Anne Claude de Caylus. Imitar el arte griego tiene implicaciones éticas e implica adoptar sus códigos morales. La Historia del arte que propone Winckelmann es la de recuperar junto al arte griego su ética y conexión con la naturaleza.

La evolución del arte va en paralelo al de los seres humanos y esta idea la veremos plasmada en mayor profundidad cuando hablemos sobre la forma en que construye la estructura de su historia del arte.

De todo lo anterior, podemos deslindar varias ideas. La primera tiene que ver con la potencia y riqueza que tiene el arte griego, como ningún otro en la historia del arte, para transmitir la belleza y *lo sublime* por medio de un juego de equilibrio entre estética y belleza. También es capaz de transmitir valores morales y el conocimiento necesario que permite al ser humano mantener o recuperar su conexión genuina con la naturaleza. La segunda idea se relaciona con la fuerte carga nostálgica que el historiador alemán pone en el mundo griego. El hombre griego es un «hombre natural, tan ingenuo como feliz, integrado en el mundo, libre y creador» (Arnaldo, 2000, 152), en contraposición al hombre moderno que se caracteriza por ser alienado, desapegado del mundo natural, infeliz y carente de libertad. Esto nos lleva a la tercera idea, que es la de recuperar, en caso de ser posible, el momento de mayor esplendor artístico, moral y vital del ser humano.

La historia del arte que propone Winckelmann

La historia del arte que plantea Winckelmann representa la construcción de un relato cuyo eje central es el duelo. El duelo por un arte perdido, extinto, cuyos restos aún

tienen potencia suficiente como para eclipsar, maravillar, pero que, sin embargo, ya no es capaz de reproducirse.

Winckelmann intenta “revivir” este arte a través del estudio de las ruinas como único elemento que permite seguir conectado a él. El discurso histórico no “nace” nunca. Siempre vuelve a comenzar con esa idea de “revivir lo extinto”. Un discurso que es cíclico, que se retroalimenta y que vive en permanente duelo y ausencia.

Para Winckelmann, la tarea de esta disciplina debe ser la de:

Enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del mismo, así como los distintos estilos de los pueblos, épocas y artistas, demostrando en la medida de lo posible, y por medio de las obras antiguas que han sobrevivido, la veracidad de lo expuesto (Winckelmann, 2023, 13).

Winckelmann nos está diciendo que la historia del arte tematiza sobre objetos caídos, enterrados y olvidados. El arte antiguo «brilla» (Didi-Huberman, 2009, 14) ante la mirada del historiador moderno que, como objeto perdido, teoriza sobre ello. Los griegos antiguos no se encontraban bajo la necesidad de hacer una historia de su propio arte porque no estaba muerto. La nostalgia aparece como respuesta ante la pérdida de un arte que desde el principio está teorizado como superior. Un modelo que se aspira recuperar, pero que, ante su imposibilidad, irrumpe el duelo como sentimiento que ayuda a transitar la angustia y el dolor que implica su ausencia.

El historiador alemán evoca al pasado. Es pesimista porque apela constantemente a la pérdida del objeto de análisis. Aparece el esquema temporal de *grandeza* y *decadencia* que vertebra todo el análisis que Winckelmann hace del arte. Podemos decir que su historia se ubica en el «pesimismo histórico» (Didi-Huberman, 2009, 15) que tendrá grandes influencias posteriores en autores como Caspar Friedrich o Hölderlin.

El esquema temporal con el que el historiador alemán analiza el arte, se asemeja mucho al esquema biológico que tiene cualquier ser vivo. Existe una fase de nacimiento, otra de crecimiento y otra de decadencia o muerte. «Lo que Winckelmann entiende por *historia del arte* no está, por tanto, muy lejos, en el fondo, de una historia natural» (Didi-Huberman, 2009, 15). El proceso vida y muerte que encarna cualquier ser biológico, también está presente en el arte.

Winckelmann encuentra en la ruina un camino a seguir que nos permite conocer los vestigios y la grandeza del arte antiguo. Aquello que permite al historiador y al artista seguir conectado con la Grecia clásica.

Poco a poco abandona el espíritu empirista y cientificista que caracteriza a la arqueología de su momento y construye, en torno a la ruina, una narrativa que, paulatinamente, la va despojando de su utilidad como objeto de estudio arqueológico y la transforma en objeto de culto. «Contamos con las obras de los antiguos y de todos aquellos que, como ellos, fueron capaces de encontrar la belleza ideal» (Arnaldo, 2000, 152).

El arqueólogo alemán está profundamente influenciado por las nociones artísticas de su época en las que prevalece un idealismo estético vinculado con la naturaleza y la arquitectura espiritual. La belleza es algo ideal e imperecedero, que atraviesa toda la historia del arte y que es necesario recuperar e incorporar en el presente.

Ese ideal estético inmune al pasar del tiempo que Winckelmann incorpora en su historia del arte, permite el surgimiento de una paradoja: ¿Cómo es posible que en el «análisis de los tiempos» (Didi-Huberman, 2009, 13) propia de cualquier disciplina histórica existan elementos inmutables al tiempo? Esto tiene que ver con que Winckelmann incorpora a su historia del arte una visión filosófica que es la que habilita la lectura nostálgica e idealista del arte. Winckelmann añade una narrativa propia que desborda al objeto mismo de la historia del arte.

La ruina se convierte en el elemento central sobre el que la historia del arte vierte ese sentimiento nostálgico que le acompaña. Representa el eco del pasado, aquello que irrumpe como recuerdo que eclipsa y conmueve a todo aquel que se exponga a ella y que da fe de la grandeza de lo duelado. La ruina contiene esa belleza natural imperecedera que permite conocerla y conservarla como referente estético. A través de ella, el historiador puede conocer la excelencia del arte griego y consagrarlo a través de la imitación.

El pesimismo y la angustia de creer que «no tenemos ya, por así decirlo, más que la sombra del objeto de nuestros anhelos» (Didi-Huberman, 2009, 13) pueden ser aplacados por medio de la imitación que se convierte en uno de los elementos fundamentales dentro del sistema de Winckelmann.

La imitación es ese puente que se erige sobre el abismo que separa al objeto amado del deseo de recuperarlo. «La imitación de los antiguos que practica el artista neoclásico tiene la virtud de reanimar el deseo más allá del duelo» (Didi-Huberman, 2009, 21). Permite la coexistencia entre sus dos grandes esquemas sintetizados como “vida y muerte” y “grandeza y decadencia”.

El vínculo que se genera entre esculturas griegas como el *Laocoonte* y producciones posteriores del Renacimiento como el *David* de Miguel Ángel es posible gracias a la belleza ideal que atraviesa los tiempos. La capacidad de aprehenderla en cualquier época y tiempo es la que permite que la imitación tenga lugar y que sea capaz de decirnos algo. Pero ese “decirnos algo”, no tiene tanto que ver como réplica del arte clásico, sino como manifestación de la belleza ideal presente en ambas obras. «El único medio para llegar a ser grandes y, si es posible, inimitables es imitar a los Antiguos (...) Así contemplamos las copias de las grandes obras con un interés todavía mucho mayor del que nos inspirarían los originales» (Winckelmann, 2023, 358). La belleza ideal permite conectar el pasado con el presente.

La teorización que Winckelmann propone sobre la Grecia clásica como horizonte perdido y la ruina como conexión efímera con él, van a inspirar a artistas románticos como Caspar Friedrich o Hölderlin a hacer de la ruina un refugio frente a la decadente sociedad moderna. La ruina adopta un papel mucho más protagonista y va a convertirse en un potente dispositivo que va a hacer del anhelo, la angustia y la nostalgia sus características principales.

Capítulo II. La ruina romántica como dispositivo reaccionario

Una de las características que aúnan a muchos de los artistas románticos es la inadaptación a su tiempo porque son «hijos del imperio y nietos de la revolución, sobre los que pesaba el fracaso revolucionario (...) todo cuanto existía ya no existe, lo que existirá no ha llegado aún» (Arnaldo, 2000, 201). Encarnan en su propio ser la insatisfacción y la frustración de sentirse huérfanos de un tiempo que ya no es el suyo.

La ruina se conceptualiza como elemento alegórico que sirve como arma arrojada para cargar contra la sociedad moderna. Los restos de las arquitecturas antiguas como

últimos vestigios de un pasado arrasado, evidencian la decepción de los románticos con respecto a las promesas ilustradas no cumplidas. La ruina se constituye como símbolo que anuncia la decadencia de la razón ilustrada.

La mirada decepcionada del artista romántico se gira hacia la naturaleza en lo que el historiador del arte Jorge Luis Marzo llama la «regresión estética a la naturaleza» (Marzo, 1989, 49). Se potencia una conexión espiritual entre el ser humano y el entorno natural. La ruina se contempla desde este plano como aquellas estructuras que pertenecieron a un «mundo hundido en la lejanía del tiempo, solamente captable desde la distancia de una historia remota» (Marzo, 1989, 49).

El carácter utópico de la razón ilustrada contrasta con la mirada apesadumbrada del artista romántico que introduce lo que en el psicoanálisis se denomina como *pulsión de muerte*³. Aquello que se relaciona con la decadencia, la pérdida, el duelo, la muerte, la depresión y el goce que implica habitar en la melancolía y el anhelo. La melancolía como afección es el «nuevo sentimiento, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza (...) singularmente desarrollado en el hombre moderno» (Arnaldo, 2000, 201).

Según Víctor Hugo, esta visión apesadumbrada es el fruto que el cristianismo ha dejado sobre el ser humano moderno.

El cristianismo lleva la poesía a la verdad. Al igual que él, la musa moderna contemplará las cosas desde una perspectiva más elevada y más amplia. Comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz (Arnaldo, 2000, 202).

La ruina también se hace eco de esta dualidad entre lo bello y lo feo. Pues en el pasar del tiempo, lo bello empieza a contener también dentro de sí a lo feo. Las grietas, las manchas o las enredaderas que brotan desde el suelo, desdibujan la grandeza que una vez poseyó y que ahora apenas lucha por mantenerse en pie. El tiempo se nos presenta como el paso inexorable de la vida a la muerte que todo elemento atraviesa por muy bello o perfecto que sea.

³ Utilizo una reinterpretación del concepto freudiano que el psicoanalista Gabriel Rolón propone en su obra *El duelo*.

Pero no sólo la ruina clásica tiene cabida en el movimiento romántico. Con el giro de la mirada hacia la naturaleza, se genera una revitalización de la ruina gótica. Castillos y abadías medievales pueblan una parte importante de la nueva pintura paisajista. Las ruinas quedan integradas en un enfatizado paraje natural cuya mezcla genera parajes que desprenden un aura mística y lúgubre.

Artistas como Caspar Friedrich fomentan con su pintura el “reencantamiento del mundo” a través de la ruina como reacción frente al abuso del cientificismo y la razón ilustrada que habían contribuido a la pérdida de esta aura espiritual que la Edad Media atribuía a la naturaleza.

El reencantamiento del mundo en Caspar Friedrich

A mediados del siglo XVIII se agota el modelo racional como única vía posible para alcanzar el conocimiento de la verdad. La razón ilustrada cuestiona todo conocimiento que no cae bajo el campo de la razón y la ciencia consiguiendo desdibujar la mirada críptica con la que el ser humano se acercaba a la naturaleza.

En palabras de Berman:

La visión del mundo que predominó en Occidente hasta la víspera de la Revolución Científica fue la de un mundo encantado. Las rocas, los árboles, los ríos y las nubes eran contemplados como algo maravilloso (...) el cosmos era un lugar de pertenencia (...) un miembro de este cosmos participaba directamente de su drama (...) su destino personal estaba ligado al del cosmos (Berman, 10 1987).

El movimiento romántico busca recuperar la conexión mística con la naturaleza. Se empiezan a explorar sentimientos como el miedo, la tristeza o la inquietud, al tiempo que lo lúgubre, lo sombrío, lo místico y lo oculto se exploran como efectos estéticos tanto en la pintura como en la poesía romántica.

Autores como Caspar Friedrich abandonan las formas geométricas estrictas y recupera el interés por el mundo medieval y la ruina gótica. La ruina gótica se caracteriza por formas caóticas y disonantes que quiebran la perfecta armonía con la que se trabajaba en el movimiento neoclasicista. Frente al orden de la ruina clásica, se presenta el caos de la gótica, que busca enfatizar en el observador sensaciones diferentes

a las exploradas por el Neoclasicismo. «La naturaleza salvaje, sustituye la arquitectura racional» (Llopis, 2019, 104).

La mirada melancólica que Caspar tiene en relación con el mundo medieval y la conexión místico-espiritual que tenían con la naturaleza, se plasma en toda su pintura paisajista. Hay una clara intención de despertar en el observador un interés renovado en donde el ser humano vuelva a quedar prendado ante la grandeza de lo natural. Un ejemplo de esta intención es su famosa obra *Monje frente al Mar*. En esta obra, podemos observar a un hombre de espaldas, apoyado en su bastón y subido a una roca contemplar la fuerza devastadora del mar rompiendo entre los salientes de las rocas. La conexión que parece querer establecer con la naturaleza es una de carácter más personal, en la que el corazón del hombre queda encogido ante la majestuosa y mística fuerza de la naturaleza.

La ruina gótica se pinta junto a bastos y complejos parajes naturales. A menudo aparece envuelta entre maleza y hiedras que la recorren desde los cimientos hasta la torre más alta. Lejos de mellar la belleza natural de la ruina, la invasión del paraje parece dotarle de una belleza renovada. En su obra *Ruinas del monasterio de Eldena*, la irrupción de la maleza en los dominios de la ruina genera una paleta de colores verdosos que se mezclan con los tonos marrones y grisáceos de las paredes en ruinas del monasterio, que parecen devolverlas a sus momentos de mayor esplendor. La ruina sirve como alegoría para concienciar al ser humano de la necesidad de recuperar ese vínculo perdido con la naturaleza. Además, nos invita a pensar que se esté más o menos conectada con ella, siempre prevalece sobre la cultura.

Caspar Friedrich también dota a la ruina con lo que Marzo denomina como «la estética del tiempo» (Marzo, 1989, 49). La fusión entre ruina y naturaleza simbolizan la fragilidad de la existencia humana frente a la eterna y majestuosa naturaleza. Caspar Friedrich parece querer elevar a la naturaleza «a una especie de religión» (Llopis, 2019, 105) eterna, imperecedera y omnipresente.

La ruina es un lugar de refugio para el pintor romántico que le permite evadirse de un tiempo y una sociedad que no son los suyos. Anhela el regreso de tiempos pretéritos mientras queda extasiando por el dominio que la naturaleza ejerce sobre las grandes e imponentes ruinas góticas.

El soñador, una de sus últimas obras, recoge muy bien esta idea. En ella aparece un hombre recostado sobre la ventana de las ruinas de Oybin observando los cercanos árboles que son bañados por los últimos rayos de sol del día. La nostalgia que evoca el contacto con la ruina, contrasta con la vitalidad que emana del ocaso y juega un precioso contraste entre ruina y luz, que nos permite poder entender mejor la batalla que se libraba en el interior del corazón del pintor alemán.

Todas estas ideas con las que Caspar Friedrich enriquece a la ruina, le permite jugar con un concepto de *lo sublime* diferente al practicado en el Neoclasicismo.

Lo sublime en Caspar Friedrich encuentra una relación con los adjetivos alemanes “Heimlich” y su antónimo “Unheimlich”⁴. La teoría del psicoanálisis busca resignificar estas palabras como una estrategia para investigar la ansiedad general a través de una perspectiva semántica.

La palabra “Heimlich” tiene un doble significado: Por un lado, hace referencia a algo que nos es familiar, cercano, pero por otro lado, también refiere a aquello oculto, secreto o tenebroso. Lo oculto y lo familiar conviven bajo el mismo campo semántico generando una inquietante tensión que queda bajo el campo semántico de la palabra “Unheimlich”. Lo familiar contiene lo extraño y la palabra “Unheimlich” adopta todo su significado cuando «todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (Freud 1976, 224).

Caspar Friedrich parece jugar con estos dos conceptos: Por un lado, la ruina representaría ese lugar familiar y cercano en el que el melancólico artista se puede recostar y relajar. Sin embargo, por otro lado, la ruina también contiene el inexorable paso del tiempo, el olvido y la muerte. Este juego dicotómico entre luz y oscuridad, trascendencia e inmanencia, despierta en el observador un juego de potentes emociones y punzantes escalofríos que recorren todo su cuerpo. *Lo sublime* se juega en el choque de contrastes. La ruina, al interactuar con la naturaleza, hace visible esa doble cara que posee y trae a la conciencia del observador, aquello que debería permanecer velado. Caspar lleva *lo sublime* más allá del campo de la perfección estilística.

A pesar de que Caspar Friedrich parece tener un modelo de ruina diametralmente opuesto al que nos propone el Neoclasicismo, hay varias similitudes entre estos dos

⁴ En castellano, lo podemos traducir por el adjetivo “aterrador”.

modelos. Por un lado, la ruina evoca a tiempos mejores que quedaron en el olvido. El paso del tiempo se vive con angustia y desesperación porque abre un enorme abismo entre el soñador y su paraíso soñado. Winckelmann soñaba con la solemne Grecia Clásica y su capacidad de aprehender los secretos contenidos en la naturaleza para poder plasmarlos en la escultura. Caspar sueña con un mundo medieval que se acercaba a la naturaleza con curiosidad y cautela y que en el arte, no le tenían miedo a las formas caóticas y rupturistas. Por otro lado, y probablemente derivado de lo anterior, ambos tienen un concepto de la ruina como un elemento grandioso, solemne y cautivador. Caspar Friedrich lo enfatiza por medio de la incorporación en sus obras de figuras humanas «casi como intuitas en la monumentalidad del paisaje» (Llopis, 2019, 112).

En su obra *Monje en la nieve*, podemos observar la diminuta figura de un monje abriéndose paso entre la nieve de camino hacia los restos de una enorme y deforme abadía en ruinas. Junto a ella, varios imponentes árboles destacan en primer plano sobre el resto de elementos pintados. La naturaleza domina la escena, la ruina la completa y el monje queda fagocitado entre ambos mundos.

Se pueden rastrear muchos elementos presentes en la ruina de Caspar Friedrich que funcionan como crítica a la sociedad de su momento.

El concepto de historia con el que se maneja la ilustración y que está atravesado por la progresividad y la desconexión con el mundo natural es duramente criticado. La regresión estética a la naturaleza que Caspar sintetiza en su pintura paisajista, dota a la historia de un componente cíclico y reiterativo. En palabras de Marzo:

La nueva filosofía de la naturaleza creyente de un retorno cíclico (...) provocará una identificación espiritual entre hombre y entorno, acentuada por la conciencia romántica del alejamiento de la cultura y el medio natural en donde está enraizado lo humano (Marzo, 1989, 49).

La pérdida de conexión del ser humano consigo mismo también es objeto de crítica en la pintura de Caspar. Tanto la ruina como las solitarias figuras humanas que la acompañan, aparecen completamente aisladas y rodeadas de un entorno natural que invita al sosiego y a la introspección. El pintor romántico reivindica la soledad como un ejercicio de reconexión espiritual para con uno mismo.

En algunas de las obras de Caspar como *Monje en la nieve*, aparecen figuras humanas envejecidas intentando abrirse paso, en ocasiones ayudadas por un bastón, entre el imponente y majestuoso paraje natural. Con la incorporación del tiempo como un elemento estético, encontramos un contraste que invita a pensar entre la finitud de la vida humana y la permanencia en el tiempo que parece desprender el entorno en el que se mueve. Esta visión se contrapone a la idea, aparentemente arrogante, de permanencia y eternidad que rodea al sujeto liberal ilustrado. Un sujeto que aspira trascender y vencer al tiempo y que sólo demuestra con esa actitud, la desconexión con la realidad en la que habita.

En Caspar Friedrich, la ruina funciona como un dispositivo reaccionario. Reivindica la regresión estética a la naturaleza como un intento de reencantar el mundo a través de la mirada mística y críptica que despiertan algunas de sus obras.

La mirada melancólica atraviesa todo su trabajo y nos invita a pensar en la *memoria histórica*⁵ como una forma de reflexión y crítica sobre la sociedad de su tiempo.

La soledad que acompañan sus pinturas, invita a pensar que era un artista muy solitario, algo que es bastante común dentro de la órbita romántica. Esta actitud del artista romántico, le ayuda a fomentar la introspección y la experimentación con distintas emociones que caen bajo el paraguas de la melancolía y la nostalgia.

La metáfora de un ideal perdido en Hölderlin

Con la poesía de Friedrich Hölderlin, uno de los mayores poetas alemanes del romanticismo, la ruina clásica recupera el protagonismo que le había arrebatado la gótica en la obra de Caspar Friedrich y recupera la estela dejada por Winckelmann, aunque con matices.

Hölderlin recupera el anhelo por el antiguo mundo griego como «toda empresa moderna de restitución del presunto *origen*, de la *patria* eventualmente perdida» (Arnaldo, 2000, 248). En su obra *Hiperión*, la Atenas clásica, representa aquella patria que ha caído por detrás del horizonte perdido. El protagonista de su obra, de nombre

⁵ Concepto desarrollado por el historiográfico francés Pierre Nora. Se puede definir como aquel esfuerzo consciente del ser humano por encontrar su pasado, sea real o imaginado.

Hiperión, es caracterizado como un apátrida que camina por tierras y tiempos extraños y cuya ilusión es la de liberar Grecia del yugo del Imperio Otomano.

Atenas, para Hölderlin, es la «encarnación suprema de la cultura griega, como cuna de la libertad, de la belleza, de la humanidad divina, de la filosofía: como el lugar de lo *infinitamente acorde*» (Arnaldo, 2000, 249).

Lagunas y errores hay en todas partes, y por eso también los hubo allí. Pero una cosa es segura: que, no obstante, en los objetos de su arte se encuentra casi siempre al hombre maduro. No existe la mezquindad ni la monstruosidad de los egipcios y godos, sino la naturaleza y la forma del hombre (Hölderlin, 1996, 114).

Lo que añora Hölderlin del mundo helénico es la unidad primigenia que existía entre mundo y ser humano. Aquella que tiene que ver con la naturaleza entendida como una manifestación de la divinidad y la unidad con el Ser. El poeta alemán tiene una visión del mundo panteísta del que el ser humano moderno se ha escindido y se ha convertido en un ser errante y desprovisto de propósito.

La ruina se convierte en un lugar de denuncia. La decadencia de la civilización tendría como una de sus aristas, la pérdida de conexión entre lo divino y lo humano. En su poesía, Hölderlin vive esta pérdida con sentimientos de duelo. Los templos dedicados a Zeus, Apolo o a Poseidón hace tiempo que dejaron de brillar y sus restos son consumidos por las insaciables fauces del tiempo. En un fragmento de *Pan y Vino*, uno de sus poemas más célebres, Hölderlin se pregunta:

¿Pero dónde se hallan? ¿Dónde las coronas de la fiesta?
¿Dónde florecen las célebres ciudades? Atenas y Tebas
languidecen, mustias. ¿Ha cesado en Olimpia el ruido de las armas
y el estrépito de los carros dorados en la arena?
¿Ya no se les pone guirnalda de flores a las naves corintias?
¿Por qué están mudos los antiguos teatros sagrados
e inmóvil la danza ritual que expresaba la dicha?
¿Acaso no hay dios que marque, como antes, la frente del hombre,
y a su predilecto le ponga su sello como en otros tiempos?
(Hölderlin, 1995, 320).

La escisión ha llevado al ser humano a encontrarse entre dos mundos: el sensible y el racional. Nuevamente, encontramos una relación problemática y dicotómica entre el mundo sensible y razón o entre naturaleza y cultura. Relación espinosa de la que carecían los griegos antiguos. El ser humano moderno transita entre estos dos mundos por medio de un movimiento pendular al que Hölderlin llama *movimiento excéntrico*.

Lo excéntrico juega entre la nostalgia de la inocencia primigenia que coquetea con la unidad con la naturaleza y el deseo de conseguir esa unidad a través de la razón. Para Hölderlin, el ser humano, incapaz de encontrar su lugar en el mundo, está en eterna lucha consigo mismo. La aspiración del poeta alemán es la de «acabar aquel eterno combate entre nosotros mismos y el mundo (...) unirnos con la naturaleza en un todo infinito» (Hölderlin, 1996, 148).

Pero ese regreso al todo infinito, nunca se va a poder jugar en los extremos del movimiento pendular porque nos acerca demasiado a un mundo, al tiempo que nos aleja demasiado del otro. Para que el ser humano recupere el equilibrio y la armonía con la naturaleza, Hölderlin incorpora el concepto de belleza que es el que pone al ser humano ante el sentimiento del *Uno y Todo*⁶, aquel que nos incorpora a la senda correcta.

«No tendríamos atisbo alguno de esa paz infinita (...) no intentaríamos en absoluto unificar con nosotros la naturaleza (...) nosotros mismos no seríamos nada (...) si aquella infinita unificación (...) no existiera. Pero existe: como belleza» (Arnaldo, 2000, 247).

Para el poeta alemán, la belleza es aquello que posibilita el regreso del ser humano a su lugar en el mundo. Aquella idea que se manifiesta a través del arte y que, como manifestación estética, va a apelar tanto a filósofos como a artistas, especialmente, a los poetas.

La íntima conexión que el mundo griego tenía con la belleza, permite repensar la ruina clásica como algo más que un lugar de duelo. La ruina se convierte en un espacio que permite *religar*, volver a unir, a conectar, al ser humano con la divinidad y la naturaleza a través de la belleza que emana de ella. «Aún no se ha secado la fuente de la eterna belleza» (Arnaldo, 2000, 248). Las ruinas son vestigios de lo que fue, pero también pueden convertirse en el terreno sobre el que construir algo nuevo y más elevado.

⁶ Aquel sentimiento que evita la práctica de la violencia contra la naturaleza, al tiempo que reniega el hecho de que el ser humano deba someterse resignadamente a las fuerzas de la naturaleza.

Un escrito donde se puede encontrar una interpretación de la ruina en este sentido, es en su poema *Heidelberg*. En este pequeño fragmento, Hölderlin dedica unas palabras a los restos del castillo de la ciudad de Heidelberg:

Pero el gran castillo, que inclinaba su masa
por encima del valle, testigo del Destino,
roído hasta los cimientos por las tormentas.

Pero el eterno sol derrama
su rejuvenecedora luz sobre esta vieja mole
que la hiedra vivaz cubría de verde,
y hasta allí llegaba el grato murmullo del bosque.

(Hölderlin, 1995, 149).

Podemos observar a través de sus palabras, una gran admiración hacia los restos de aquella vieja estructura que parece conectarle con el glorioso pasado que evocan sus restos. La belleza impertérrita que sigue deslumbrando los ojos del poeta, manifiesta la permanencia de lo divino en la naturaleza y en la historia humana. Es la búsqueda, por parte del poeta, de la reconexión de lo divino a través de la contemplación de los restos del pasado. Un lugar de encuentro con la belleza que aún habita en la vieja estructura de piedra.

La labor de los poetas es fundamental porque la visión que tienen de la belleza, contribuye a la conquista de la verdad y ayuda a reconectar al ser humano con la trascendencia que ya está impregnada en la ruina.

En su Himno *Como en un día de fiesta* «Hölderlin contempla poéticamente su propia poesía y –por ende- (...) la labor cumplida, a la manera que el campesino visita su campo en un día de fiesta, tras la tormenta vivificadora» (Bodas, 2014, 73).

En el himno, la naturaleza no se presenta como «una mera máquina que produce ciegamente los mismos frutos una y otra vez» (Bodas, 2014, 74). La naturaleza tiene sentido y trascendencia propia. La ruina se hace eco de esta trascendencia y mezclada con la naturaleza, adquiere una belleza mística que sólo el poeta es capaz de captar y transmitir. La belleza de la ruina se transmite a través de la poesía como una actividad estética. Los poetas son como profetas transmitiendo la palabra de Dios.

Sin embargo, aunque pueda parecer que con Hölderlin, la ruina adquiere un papel mucho más activo, la nostalgia sigue anidada en su corazón y la ruina no termina de

desprenderse de esa mirada apesadumbrada y dramática que acompaña a gran parte de los artistas románticos.

En uno de los fragmentos de *El archipiélago*, uno de sus poemas más famosos, Hölderlin escribe:

Di ¿dónde está Atenas? Tu ciudad amada,
oh dios enlutado. ¿Convertida en polvo
se hundió con las urnas funerarias de los Maestros
en tus misteriosas orillas sagradas?
¿No queda un vestigio en el que el navegante que pasa
la evoque, recuerde su nombre? ¿No es allá
donde se alzaban las columnas y sobre los techos
veíanse fulgar las estatuas de los dioses?
¿No es allí donde la tumultuosa voz del pueblo
nos llegaba rugiente del Ágora? ¿Y donde las calles,
que atravesaban las puertas sagradas,
rodaban apresuradas hacia tu puerto floreciente?

(Hölderlin, 1995, 277)

Para el poeta alemán, Atenas es la ruina de las ruinas. Aquel fantasma que irrumpe a lo largo y ancho de su extensa obra, y que recuerda aquel pasado glorioso del ser humano. La imponente Atenas, conceptualizada en el poema, como refugio de la palabra, la libertad y el amor hacia los dioses. Atenas, aquella *Polis* temida y amada al mismo tiempo en donde naturaleza y belleza se entremezclaban para engendrar un arte sin parangón. Atenas como la metáfora de un ideal perdido.

Capítulo III. La emancipación de la ruina

Walter Benjamin (Berlín, 1892 – Portbou, 1940) filósofo alemán y crítico literario de profesión, su pensamiento tiene rasgos heredados tanto del idealismo alemán como del movimiento romántico. Pese a ello, no nos encontramos ante un pensador continuista con respecto a la concepción que tiene sobre la ruina.

El contexto en el que crece, la visión materialista que tiene de la historia, la mirada crítica sobre el concepto de progreso que impone el historicismo y la agitación política

que vive durante su juventud, marcan un distanciamiento con respecto a sus tradiciones heredadas que permiten dar a la ruina una significación totalmente nueva.

Benjamin es un pensador de corte marxista que se opone frontalmente a la idea de que la historia, inexorablemente, avanza hacia un progreso infinito. El *ángel de la historia*, una de sus figuras literarias más emblemáticas y conocidas del filósofo alemán, se va a enfrentar a esta idea. El propio Benjamin escribe que su ángel está inspirado en un cuadro llamado *Angelus Novus* del pintor suizo Paul Klee.

El ascenso de los fascismos, tanto en Italia en 1922 como en Alemania en 1933, marcan profundamente tanto su pensamiento como su producción literaria. Como judío, se ve obligado a huir de Alemania y vive en sus propias carnes el desprecio y la represión a la que los nazis someten al pueblo judío. Esta experiencia vital, marca su pensamiento y propone un concepto de historia que pose la mirada sobre los vencidos. La ruina se sitúa en su filosofía como un elemento clave que ayuda a rememorar a los sometidos y, en general, a todos que han caído en el olvido de la historia.

Benjamin también es un pensador interesado en el arte. La ruina va a seguir manteniendo una estética que busque el impacto en el observador, pero de una manera diferente a la que buscaban los pensadores con los que hemos ido trabajando.

En su obra *El origen del drama barroco alemán* confiere a la ruina, una estética barroca que le permite presentarla como un elemento atravesado y fragmentado por el tiempo. Este elemento de la ruina como “tiempo fragmentado” va a ser un elemento clave que va a ayudar al ángel de la historia a romper con la continuidad temporal que propone el historicismo de su época.

El ángel de la historia en Walter Benjamin

En la IX tesis de su obra *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Walter Benjamin describe al ángel de la historia como «aquel que tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas» (Benjamin, 2008, 44). El rostro desencajado parece referir al drama que está contemplando. Su rostro está «vuelto hacia el pasado» (Benjamin, 2008, 44).

El ángel benjaminiano, se opone al concepto ilustrado de historia entendido como una sucesión lineal de eventos que llevan a la humanidad hacia el progreso. La visión profunda con la que la mirada del ángel ilumina el pasado, le permite verlo tal cual es. «En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una

catástrofe única, que arroja sobre sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar» (Benjamin, 2008,44).

Para Benjamin, la historia se parece más a un relato construido como dispositivo político que busca legitimar y consolidar la dominación del vencedor sobre el vencido, que a una sucesión de eventos que llevan a la humanidad hacia un progreso lineal e infinito. El rostro del ángel benjaminiano, parece ir desencajándose conforme va tomando consciencia de ello.

Las ruinas, desde esta perspectiva, no son caracterizadas como aquellos vestigios que se nos presentan como ecos de un pasado glorioso. Las ruinas son pruebas, testigos de un drama que se repite de forma incesante a lo largo y ancho de la historia. La prueba de que el vencedor excluye las experiencias y sufrimientos de aquellos que han sido derrotados. La ruina es lo poco que queda del vencido. Aquello que el vencedor no ha podido destruir y que Benjamin propone rescatar como tributo, reivindicando su papel en el devenir histórico.

Para el concepto de historia ilustrada⁷, los sucesos históricos aislados y extraídos de la temporalidad lineal en la que se integran, dejan de tener valor analítico. Son elementos cuyo significado, dependen de toda la cadena temporal y no se pueden analizar por separado. Fuera de ella, se convierten en elementos vacíos e intrascendentes para la mirada del historiador. Es en este punto, en el que los vencidos, pasan a la irrelevancia histórica porque nunca van a poder aspirar a ser los protagonistas de la historia. Aquellos que han sido vencidos, sólo pueden conformarse con ser un sencillo eslabón dentro de la extensa cadena de sucesos históricos. Son una anécdota que contribuye a dotar de significado a toda la cadena, pero que, fuera de ella, pierde su valor.

La ruina rompe con esta visión y se convierte en un instrumento que ayuda al vencido a emanciparse y salir de la intrascendencia histórica. La ruina incorpora significación propia a un suceso histórico concreto, a un momento de la historia, y permite al eslabón emanciparse de la cadena sin desdibujarse en el proceso. De hecho, no sólo no pierde su significado, sino que, además, adquiere uno propio porque deja de

⁷ También referido en el trabajo como historicismo

ser dependiente del relato de los vencedores. Son como miguitas de pan que ayudan al historiador a dotar de significado propio a los vencidos.

La ruina irrumpe en la continuidad temporal y abre espacio que habilita la posibilidad de reparación y redención de una injusticia perpetuada en el tiempo. Benjamin propone una historia escrita desde la perspectiva de aquellos que fueron vencidos, como mecanismo para trascender las injusticias del presente. Romper con la mirada arrogante que el vencedor impone en el presente, y acabar así con el círculo vicioso que perpetúa la injusticia como residuo del pasado. Dejar de ver nuestro presente desde el prisma de aquel que sólo sabe vencer y reprimir.

Pero el ángel no es una figura literaria totalmente emancipada de su tiempo.

El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él (Benjamin, 2008, 44).

El concepto tradicional de historia, parece albergar en su interior, un *telos*⁸ que sería el causante de esta tendencia de la historia hacia el progreso infinito. El ángel de Benjamin, horrorizado por lo que ha visto, quiere detenerse a reparar lo destruido, pero no puede evitar que la corriente del huracán lo arrastre hacia el futuro, un lugar lejano desde donde el pasado no puede ser reparado, ni los muertos despertados.

Si lo ocurrido en el pasado habilita la construcción de un futuro mejor, todo queda justificado. Se valida el horror del pasado como mal necesario, como daño colateral. El huracán arremete como figura literaria que sirve para denunciar la huida hacia delante de una sociedad que no quiere hacerse cargo de su pasado, ni de reparar a sus víctimas, que son nuevamente arrojadas al olvido.

En este sentido, reintroduciendo la perspectiva psicoanalítica del término “Unheimlich”, podemos decir, que, la figura literaria del huracán es una manifestación del inconsciente colectivo buscando desesperadamente huir ante la incomodidad que despierta tener que hacerse cargo de un pasado aterrador. La mirada crítica que el ángel de Benjamin hace de la historia, habría tenido como efecto que «todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (Freud 1976, 224).

⁸ Entendido como fin o propósito.

La ruina se convierte en aquello que sirve para amarrar al ángel de Benjamin y evitar que sea arrastrado por su fuerza. Se emancipa de la mirada trágica y nostálgica del romántico y se convierte en una figura que ayuda a emancipar al oprimido y habilita la posibilidad de arrojar una mirada diferente sobre el presente.

Los tres ejes de la nueva ruina

La ruina ayuda a quebrar la narrativa histórica que propone el historicismo bajo la cual, se amparan muchas formas de gobierno tiránicas, gracias a que nos invita a mirar al pasado de una forma diferente. Pero este volverse hacia atrás, no es un ejercicio melancólico fruto de una mirada eclipsada y cautivada por una visión del pasado idealizada. La ruina nos invita a mirar al pasado bajo tres ejes: El epistemológico, el ontológico y el político.

El eje epistemológico tiene que ver con que Benjamin quiere integrar en su teoría materialista, una idea del idealismo que ya estaba presente en Hegel «el conocimiento es únicamente posible sobre lo pasado. La fantasía humana no tiene capacidad de inventar lo radicalmente nuevo» (Gandler, 2003, 14). Esta podría ser una buena razón que explica el motivo por el que la melancolía siempre vuelve la mirada hacia atrás y no hacia delante. Aquello que reside en el futuro, sencillamente no existe y los objetos susceptibles a ser idealizados, tienen necesariamente que ser objetos que existieron en algún momento del pasado.

El conocimiento se apoya necesariamente sobre algo materialmente existente. Y ese conocimiento, reside tanto en el presente como en el pasado. El conocimiento que aporta el pasado «está presente materialmente en nuestra vida cotidiana» (Gandler, 2003, 15) aunque sea de forma velada y se necesite una mirada incisiva para ser consciente de ello.

La ruina es un elemento muy útil que brinda un valioso conocimiento porque representa una fotografía de un momento pasado anterior. Una fuente de información que nos puede dar detalles clave sobre aquellos que perdieron la batalla del relato histórico. Para Benjamin, la ruina «mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo» (Benjamin, 2008, 43). Si queremos entender las contradicciones en las que habitamos, necesitamos distanciarnos de la mirada oficialista de la historia.

El eje epistemológico que tiene la ruina, también permite «profundizar hacia atrás, para ver las heridas, las cicatrices escondidas debajo de la aparente superficie lisa de la historia» (Gandler, 2003, 15). Es un proceso que dota a la sociedad de las herramientas necesarias para poder sanar y reparar aquellas heridas aún abiertas.

Como recurso literario, la ruina me parece una preciosa alegoría que podría compararse a la *razón poética* que desarrolla la filósofa española María Zambrano en su obra *Claros del bosque*. La ruina sería aquel elemento que nos permite escabullirnos de la frondosidad del bosque hasta poder ver “los claros del bosque”. Algo así como poder ver el bosque en su conjunto. Esta idea, representa ese momento de lucidez, en donde la verdad irrumpe y se revela.

Adentrándonos en el eje ontológico, podemos ver que el ángel de Benjamin no sólo tiene la mirada puesta hacia atrás. Todo su ser está girado, vuelto hacia el pasado. Esta situación, sólo cambia cuando el huracán sopla y va arrastrando al ángel hacia delante. Esta fuerza imparable que le arrastra, esa tendencia de ir hacia delante y que se relaciona con el progreso, es sólo una ilusión porque el futuro únicamente existe como idea, como elemento contingente. Para Benjamin, el futuro «es únicamente el resultado imaginativo de nuestra fantasía y de nuestra incapacidad de ver con calma el presente» (Gandler, 2003, 23).

La idea de futuro, como negación del presente vivido, también va aparejada con la idea del olvido. «La fijación en la idea del futuro es a la vez la negación (...) de las generaciones pasadas» (Gandler, 2003, 22). Al olvidarnos del pasado, se corta todo lo que nos une a él y caemos en un abismo a través del cual, se habilita la posibilidad de irrupción del historicismo como narrativa sesgada y alienante del pasado.

La ruina actúa como medicina frente al olvido. Ayuda a esquivar el abismo y volver a rearmar ónticamente el pasado y a aquellos que lo habitaron.

En cuanto al eje político de la ruina, tiene que ver con los efectos sociales y culturales que hemos estado desgranando y que habilitan la posibilidad de generar una verdadera acción revolucionaria.

La acción revolucionaria, tal como la entiende Benjamin, no es aquella que cuenta con un tiempo establecido para ella. No depende ni de la concatenación de sucesos históricos, ni del avance automático y lineal del tiempo. La acción revolucionaria se

situía fuera de la lógica impuesta por el modelo historicista y de su avance inexorable hacia el futuro. Son los «no momentos de la historia» (Gandler, 2003, 29). Cualquier momento es bueno para la revolución. Las revoluciones no pueden jugar dentro del sistema historicista porque es un modelo construido por aquellos que quieren que aceptemos la normalidad imperante.

Si la ruina nos invita a mirar hacia el pasado, la revolución se relaciona necesariamente con él. Con esa capacidad de detenerse, de no creer en el avance del tiempo hacia un lugar mejor y de mirar al pasado con la capacidad de analizarlo críticamente. Las sociedades fascistas en las que se mueve Benjamin, no son necesariamente mejores que las que les precedieron. La sociedad nazi no es mejor que aquella que vivía en la República de Weimar, de hecho, incluso podemos afirmar lo contrario.

La revolución es el mecanismo a través del cual los olvidados, los marginados, los heridos, los humillados y los oprimidos consiguen quebrar el relato historicista y construir algo diferente, algo que era incapaz de ser vislumbrado por la imaginación de aquellos que consiguieron imponer su relato histórico.

Consideraciones finales

A lo largo de este viaje, hemos observado la notable maleabilidad de la ruina, capaz de integrar diversas facetas sin fragmentar o perder su sentido unitario. La perspectiva de cada autor ha contribuido a enriquecerla y profundizar en su significado, permitiendo abordar y relacionar numerosas temáticas sin perder el hilo conductor de ninguna de ellas.

Con Winckelmann, la ruina trasciende la esfera puramente arqueológica y se convierte en uno de los elementos clave que dan sentido y profundidad a la historia del arte leída como un relato de duelo. La ruina representa los restos de un objeto perdido. Aquello que apenas queda como un susurro del pasado y que, escasamente, nos permite hacernos una pequeña idea de lo que fue la excelencia del arte clásico. Suficiente para mantenernos conectados con el ideal de belleza natural que trasciende la historia, pero insuficiente como para volver a recuperar dicho arte. La relación que Winckelmann

tiene con la ruina se asemeja a aquella que tenemos cuando nos situamos frente a la tumba de un ser muy querido.

La mirada melancólica que Winckelmann arroja sobre la ruina permanece con la llegada del romanticismo y los grandes pensadores de esta corriente. Hijos de un tiempo que no es el suyo, la ruina sigue manteniendo ese cariz como objeto de duelo aunque con notables diferencias.

En Caspar Friedrich, la ruina de referencia pasa a ser la gótica y quiebra las proporciones armónicas que caracteriza a la ruina clásica. La naturaleza irrumpe en escena y da a la ruina un matiz lúgubre y místico que nos invita a pensar en la relación problemática que existe entre naturaleza y cultura. El ser humano es pintado como un ser insignificante frente a las grandes estructuras góticas y los colosales parajes que la arropan. La imponente trascendencia de la naturaleza empequeñece y ensombrece la frágil mirada del ser humana. La ruina se erige como lugar de duelo, pero también como espacio que permite una mirada de la naturaleza diferente a la practicada en ese momento. La ruina habilita el reencantamiento del mundo.

La admiración hacia la naturaleza de Caspar Friedrich y la visión melancólica de Winckelmann se mantiene en Hölderlin. Lo que el poeta alemán añade es la capacidad que tiene la ruina para volver a conectar al ser humano con los dioses. Aquella conexión genuina entre ser humano y dioses que existía en la Grecia clásica y que, hoy en día, por la propia dinámica de la sociedad moderna, se ha perdido. Las ruinas son vestigios de lo que fue, pero también pueden convertirse en el terreno sobre el que construir algo nuevo.

Finalmente, en Benjamin, encontramos la quiebra de todo este modelo romántico y de la visión apesadumbrada y dramática que acompaña a la ruina. Las vivencias de Benjamin le permiten desarrollar un pensamiento que habilita una lectura diferente de la ruina. La ruina pasa a ser un potente dispositivo político, comprometido con el relato histórico de aquellos que han sido silenciados por la historia de los vencedores. La ruina posibilita una lectura crítica y realista de la historia. Permite la posibilidad de trascender al fascismo y construir una sociedad libre y horizontal.

Una de las conclusiones que este escrito humildemente pretende transmitir es que debemos considerar la ruina como algo más que un simple vínculo entre el pasado y el presente. La ruina se erige, ante todo, como una poderosa herramienta literaria que nos

permite sintetizar ideas y sentimientos complejos y profundos en pocas imágenes, versos y palabras. Aprovechando el contenido acumulado a lo largo de la historia, la ruina permite a autores y artistas seguir influyendo e inspirando a las nuevas generaciones en el arte de crear ideas.

Bibliografía

Arnaldo, J. & F, Calvo. & D, Castrillo. & V, Jarque. & F, Martinez. & S, Mas. & F, Pérez. & E, Pujals. & T, Raquejo. & D, Rodríguez. & G, Solana. & A, Valdecantos. & G, Vilar. & F, Yvats. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (2º ed.) Madrid: Valeriano Bozal.

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (B. Echeverría, Trad.). Ciudad de México: Editorial Itaca. (Obra original publicada en 1942).

Berman, M. (1987). *El reencantamiento del mundo* (S. Bendersky, & F. Huneus, Trad.). Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos. (Obra original publicada en 1981).

Bodas, L. (2014). Hölderlin, Poesía, verdad y religión. Representaciones del intelectual, nº 15, 73-76.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente* (J. Calatrava, Trad.). Madrid: Abada. (Obra original publicada en 2002).

Freud, S. (1976). *Obras completas. Volumen XVII* (A. Freud, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Obra original publicada entre 1917 y 1919).

Gandler, S. (2003). ¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás? Acerca de las tesis *Sobre el concepto de la historia* de Walter Benjamin. Utopía y Praxis Latinoamericana, nº 20, 7-39.

Hölderlin, F. (1995). *Hölderlin Poesía Completa*. (F. Gorbea, Trad.). Barcelona: Duplex S.A (Recopilación de obras publicadas entre 1789 y 1804)

Hölderlin, F. (1996). Hiperión (J. Munárriz, Trad.). Madrid: Ediciones Hiperión. (Obra original publicada en 1797).

Llopis, M. (2019). La ruina medieval en los países de Caspar David Friedrich. Mirabilia, nº 11, 102-120.

Marzo, J. (1989). La ruina o la estética del tiempo. Universitas 2, nº 3, 49-52.

Winckelmann, J. (2023). *Historia del arte de la antigüedad* (H. Dauer, Trad.). Madrid: La Esfera de los Libros. (Obra original publicada en 1764).