

La rapidez de las

ruinas

[Gabriel Insausti]

A un servidor le sucedió en las Navidades de 2011. Durante unos días de estancia en Cantabria, vi al otro lado de la carretera, frente a la casa donde me alojaba, una urbanización de viviendas unifamiliares como las hay a miles por toda España: siete u ocho hileras de construcciones de cemento y ladrillo rojo, con su porche, su chimenea y su jardincillo, exasperantemente idénticas. Solo que nadie habitaba aquellas doscientas viviendas. Cerrado por una valla que guardaba un vigilante, el recinto iba adquiriendo un aire lúgubre, fantasmal, casi amenazador. Si uno se acercaba, solo encontraba a unos perrazos que lo echaban de allí a ladridos, mientras saltaban una y otra vez sobre la valla, inútilmente. La hojarasca corría por el suelo, la maleza empezaba a crecer por los parterres, la hiedra era visible en algunas de las paredes de las casas y el musgo y el verdín asomaban en los rincones más húmedos, donde nunca da el sol. Pronto esas construcciones empezarán a resquebrajarse, al principio de forma imperceptible, en los pequeños detalles que hacen que un edificio dependa de los hombres que lo habitan, y luego a ojos vista. Serán solo motivo de extrañeza para el conductor que pasa por la carretera, camino de otra parte. «Y eso?», preguntará, dando un codazo a su acompañante, «Mira qué curioso». Al cabo de un tiempo ese monumento a la desolación se irá confundiendo con el paisaje, poco a poco lo devorará el bosque y nadie recordará que una vez existió.

A poco que se dé un garbeo por un polígono industrial, un barrio periférico, una de esas urbanizaciones de extrarradio o un aeropuerto de provincias, cualquiera puede tener la misma experiencia: el siglo XXI ha inaugurado una nueva categoría en la estética de las ruinas. Ahora es posible que un edificio sea una ruina *antes incluso de haber sido habitado*, y no está claro si esto desbarata la consideración habitual de la que gozan las ruinas o más bien la confirma. ¿Quiénes son los padres de esa visión moderna de las ruinas? Diderot y el conde de Volney. El primero, en su texto sobre el *Salon* de 1767, medita, sí, sobre el obvio recordatorio de la caducidad de todo que son las ruinas, pero también sobre su cualidad estética: a

veces, argumenta Diderot, un fragmento nos agrada más que el conjunto, porque pone en marcha nuestra fantasía, que rellena el hueco con sus propios materiales. En cuanto a Volney, su meditación ante las ruinas de Palmira desemboca en un órdago a la grande un poco gratuito, ciertamente: una calificación del monoteísmo como auténtico mal de la Humanidad, junto con una remisión de todas las religiones a un origen común y un rechazo de la mediación. Sin embargo, el planteamiento del libro resulta decisivo para el tópico: Volney relata su viaje por Oriente, hasta la ciudad de Hems, a tres días de la cual se encuentran las ruinas de Palmira; cuando llega allí, el espectáculo presente de las columnas derribadas, de los muros destruídos, le lleva a imaginar un esplendor pasado, con la actividad de los agricultores, la navegación, el comercio... «Al murmullo de las plazas públicas ha sustituido el silencio de los sepulcros» (23), dice. En suma, la contemplación de las ruinas desemboca inevitablemente en el tópico del *ubi sunt*:

Ah, ¿qué fue de esos siglos de vida y abundancia? ¿Qué fue de tantas brillantes creaciones de la mano del hombre? ¿Dónde están aquellos alcázares de Nínive, aquellos muros de Babilonia, aquellos palacios de Persépolis, aquellos templos de Balbec y Jerusalén? (22).

Creo que el contraste entre Diderot y Volney resume toda la metodología posible para contemplar las ruinas como tema. O bien se las considera como un objeto en sí y se observa en ellas aquello que poseen, o bien se las toma como la constatación de una ausencia. Y esta doble perspectiva se enfrenta a una novedad desconcertante, en la que nos va mucho en el envite. Estas ruinas de hoy, ¿hay que considerarlas siguiendo la mirada de Diderot o las de Volney? ¿Constituyen de por sí un objeto, poseen un significado propio, o más bien suponen una sinécdoque, y lo más elocuente de ellas es lo que les falta?

Es obvio que en la ruina hay cierta teleología. Cada cosa lleva dentro de sí su propia ruina, y existir quizá no

sea distinto de demorarla hasta su manifestación completa. Por eso, desde la propuesta de Volney y Diderot puede decirse que ha habido una aceleración en la ruina: si antaño la ruina era manifestación del paso del tiempo, la huella de los siglos sobre las obras humanas, ahora la ruina carece de tiempo. Los miles y miles de edificios abandonados al poco de completarse su construcción, o sencillamente interrumpidos, rodeados de grandes grúas y poleas que nadie maneja ya, ponen de manifiesto que es posible la intermediación entre el momento constructivo y el deterioro de la ruina, que es posible que algo sea una ruina incluso antes de haber sido consumado. Y eso, lejos de un fenómeno aislado, supone la culminación de un proceso en el que cada vez media menos distancia entre un momento y otro. ¿No hablaba cínicamente Wyndham Lewis, en sus memorias sobre la Primera Guerra Mundial, de la conveniencia de los bombardeos, que en poco tiempo convierten un pueblecito francés en unas hermosas ruinas al estilo de Lorrain? Pues aquí se ha ido más allá en esa aceleración, hasta prácticamente suprimir el tiempo: la ruina inmediata, la de ahora, es la construcción de un edificio ya como ruina en sí, antes de cualquier otro uso que se le quiera dar. Lo cual, claro está, no quita el cartel de dos metros por dos anunciando que tantas viviendas a tantos miles de euros y qué ocasión, oiga, no deje escapar esta bicoca.

Las ruinas

El primero de los cuatro pasos en los que pretendo estudiar la creciente rapidez de las ruinas es el poema anglosajón que se conoce por ese sencillo título, «Las ruinas», conservado en el manuscrito de la catedral de Exeter. Se trata de un texto de solo 49 versos: el poema está mutilado porque un incendio dañó el manuscrito, de modo que puede decirse que el propio texto es materialmente una ruina. Vale la pena reproducir todo lo que nos ha llegado de él:

Espléndida mampostería. La destruyó el destino. / Los robustos edificios se derrumbaron, la obra colosal se desmorona. / Han caído los techos, las torres han caído, / El portón está roto. Hay hielo en las piedras. / Los tejados, abiertos, destrozados, / Los socava la edad. La garra del sepulcro, / La fuerte mano de la tierra, ha asido a los constructores, / Que yacen corrompidos hasta que han pasado / Cien generaciones. A menudo este muro gris, / cubierto de líquenes, moteado de rojo, soportó un poder tras otro, / y se mantuvo firme bajo los ataques. Aunque grueso y escarpado, ha perecido. / Aún se desmorona la mampostería, la han atacado las armas, / ...las limas ... / Fieramente cimentan ... / ...

brillaba / ... la antigua construcción, hábilmente ideada / ... se hundió en el polvo. / Un hombre hizo acción su mente, su ágil pensamiento; / Ingenioso y resuelto, reunió magníficamente / los cimientos de los muros, mediante alambres, en círculos. / Había deslumbrantes edificios, muchos baños, / multitud de altos pináculos, una ruidosa muchedumbre, / muchos banquetes llenos de deleites, / hasta que el poderoso destino lo cambió todo. / Los hombres murieron a cada paso; llegó la peste; / la muerte aniquiló todas las gentes. / Sus aposentos se convirtieron en lugares yermos, / la ciudadela en escombros. Los que podrían haberla reconstruido / cayeron en tierra a miles. Por eso estos patios están tan tristes, / y lo está este arco de piedra. El techo, robusto, en forma de círculo, / y parte de sus tejas, han caído al suelo, / se amontonan en pedazos allí donde muchos hombres, en un tiempo, / resplandecían en sus armaduras, alegres, magníficamente ataviados, / ávidos de tesoros, de plata, de intrincadas gemas, / de riquezas, de posesiones, de piedras preciosas, / de esta luminosa ciudad con su amplio dominio. / Había edificios de piedra, del manantial brotaba / un ancho chorro de agua caliente. Un muro lo acogía / en su seno; ahí, en el centro, / estaban los baños; era el lugar adecuado. / Luego se dejaba que la corriente / vertiera ... sobre la piedra gris / sin ... / hasta que el lago circular / Caliente... / ...allí donde estaban los baños; / luego es ... / ... Es algo digno de reyes / cómo el ... la ciudad ...¹

«Las ruinas» describe minuciosamente una ciudad que gozó de cierto esplendor en el pasado. De hecho, aunque algunos han defendido que se trata de Chester, algunos detalles —como la alusión a las aguas termales— invitan a pensar que se trata casi con toda seguridad de Bath. Curiosamente, el poema adelanta el proceder de Volney: la contemplación de esos restos arqueológicos se realiza con una impersonalidad extrema, que establece así la grandeza de la ciudad en el pasado. De ese modo, el poeta puede trasladarse desde la escena presente hacia la del pasado, por medio de la imaginación, y ver los edificios en pie, las oleadas del agua, el muro, los baños, los banquetes, los caballeros en sus armaduras, etc., en un ejercicio más o menos reconocible de *encomium urbis*. Una recreación vivísima de la supuesta actividad de los hombres que habitaron en tiempos remotos esas estancias, y que curiosamente coincide con el pormenor de la fantasía de Volney, lo que subraya la idea de esplendor extinto.

Ahora bien, creo que conviene subrayar dos ideas. La primera es que, en los versos 6-9, como ha observado Juan Camilo Conde (45-6), «contrasta la permanencia de los vestigios del muro con la desaparición de sus constructores, pero se insiste finalmente en que aquéllos

¹ Traducción mía a partir de la versión inglesa de W. S. Mackie en *The Exeter Book*, Part II. Ed. M. S. Mackie. Londres: Oxford University Press, 1934, p. 198-199.

también se verán destruidos». El tiempo rige para todos, aunque no deja de ser paradójico que el hombre pueda construir cosas que lo sobrevivan, ciudades enteras incluso, y que gaste su vida en ese empeño. Leyendo un poco más allá, podría sugerirse que tal vez toda *poiesis* oculte de algún modo cierto afán de trascenderse del hombre, una aspiración a rozar un más allá del tiempo que, inevitablemente, se verá frustrada. Las obras del hombre puede que duren más, pero no gozan de la inmortalidad, como sugieren discretamente los vv. 8-12: lo que no lograron destruir los frecuentes ataques «lo socava la edad».

La segunda idea sugerida en «Las ruinas» que me parece necesario subrayar es que en el poema se hace referencia a distintas circunstancias, no se deja ese truncamiento de la inmortalidad en manos del tiempo a secas: se insiste en la muerte de los habitantes de la ciudad a manos de una plaga; en el deterioro de los edificios, que quedan desiertos; y en su definitivo desmoronamiento. La ruina clásica, la que con el tiempo despertará las reflexiones de Diderot y Volney, es fruto de un proceso, aunque la repetida alusión al destino impide todo engaño: ese, el estado de ruina, es el final cierto para toda realidad humana, y el contraste con el esplendor de las armaduras, las gemas, la plata y los deleites de banquetes y baños solo intensifica la consciencia de la pérdida. No se nace ruina, ni se adquiere la condición de ruina de forma súbita, no. La ruina hay que ganársela, y eso requiere tiempo, a veces siglos. Sobre todo, lo que requiere es la ausencia de los hombres que construyeron aquel esplendor.

Shelley y la lección de las ruinas

El segundo paso nos conduce varios siglos más tarde, hasta el poeta Percy Bysshe Shelley y su poema «Ozymandías», que dice así:

Topé con un viajero de un antiguo país / Que me dijo: «Dos piedras de piedra colosales / Se yerguen sin su tronco en medio del desierto. / Junto a ellas se encuentra, semihundido en la arena, / Un rostro hecho pedazos cuyo ceño fruncido / Y sonrisa de burla, de arrogante dominio / Confirman que su autor comprendió esas pasiones / Que, grabadas en piedras inertes, sobreviven / A la mano que supo copiarlas con desprecio / Y al mismo corazón que las alimentara. / Y sobre el pedestal se leen estas palabras: / 'Mi nombre es Ozymandías y soy el rey de reyes. / Considerad mis obras; rabiad, ¡oh, Poderosos!'. / Nada queda a su lado. Más allá de las ruinas / De este enorme naufragio, desnudas e infinitas, / Solitarias y llanas se extienden las arenas» (1991, 47).

El mensaje de «Ozymandías» parece bastante claro, en principio: a todo tirano le llega su San Martín. De hecho,

no es difícil precisar más o menos el imaginario que inspiró a Shelley: la moda arqueológica, que ya se había iniciado a finales del siglo XVIII con el *Greek Revival* y la Society of Dilettanti, y que tras la expedición napoleónica se prolongaría con la egiptología de Champollion y otros. Es más, Ozymandias es el nombre con el que se conocía en griego al faraón al que hoy en día llamamos Ramsés II, y una lectura apresurada nos podría llevar a concluir que el trasfondo de este poema sería la opresión del pueblo hebreo tal como se relata en el Éxodo. En realidad, según advierte David Pirie (1988, 60), la llegada a Londres de una escultura del Antiguo Egipto como la que aquí se describe se produjo en 1818, ocho meses después de publicarse el poema, y cuando Shelley ya se encontraba en el exilio. Y el poeta nunca viajó al país del Nilo.

¿De dónde pudo sacar entonces Shelley ese escenario de las arenas desoladas, «en medio del desierto», esa imagen de las dos piernas gigantescas, el colosalismo de ese rostro? Del libro de Volney, fundamentalmente. *Las ruinas de Palmira* se había traducido al inglés en 1811, era uno de los títulos favoritos de Harriet, su primera esposa, y Shelley lo leyó poco después de ser expulsado de Oxford por publicar el panfleto «La necesidad del ateísmo». En *Frankenstein*, la novela de su segunda esposa, Mary, es uno de los pocos pero doctos libros juntos con los que el ciego educa al monstruo. Todo camina, pues, en la misma dirección: *Las ruinas de Palmira* eran para el joven Shelley poco más que un evangelio, como la *Political Justice* de su admirado Godwin. Por si no bastasen los indicios, ya en la primera página de sus *Ruinas*, en la invocación inicial, Volney había sugerido que «cuando el orbe callaba, temblando a las plantas de los tiranos que lo oprimían, vosotros, las ruinas, pregonabais las verdades que detestan ellos» (13). La ruina proporcionaba una lección que el conde, secretario de la Asamblea Nacional Constituyente, no podía desoir. Para que todo cuadrara, la fecha de publicación, 1791, coincidía con el primer gran logro de esa Revolución a la que se había sumado Volney, a saber, la Constitución. El joven y revolucionario Shelley tenía todos los boletos para dejarse fascinar por el libro.

Más que por la meditación teológica, la afirmación de «Ozymandías» se decanta por la política, en una suerte de advertencia a los poderosos: ningún poder dura eternamente, así se podría resumir su sentido. O mejor: no es que no dure eternamente, es que además todo poder es en cierto modo ilusorio. La grandilocuencia de la leyenda, sobre el pedestal, contrasta irónicamente con el estado ruinoso de esa escultura megalómana. Ruina y naufragio: un binomio romántico, que nos recuerda una y otra vez que toda empresa humana se las ve siempre con la ne-

gatividad, que es, en último término, polvo. Shelley, uno de los abuelos de la idea de *engagement*, que escribió poemas de carácter revolucionario como *The Mask of Anarchy*, *Queen Mab* y *The Revolt of Islam* y que en varios de ellos reutilizó los paisajes descritos por Volney, destruye aquí la arrogancia del tirano mediante el solapamiento del presente con el pasado, recogiendo el procedimiento de *Las ruinas de Palmira*. Solo que con una cierta inversión de los términos: en lugar de rendir culto a un esplendor pretérito, hace mofa de su grandilocuencia vacía.

Creo que hay dos rasgos de «Ozymandias» que contribuyen a subrayar esa idea de la naturaleza ilusoria del poder. El primero es que en el breve espacio de un soneto Shelley consigue encadenar una sucesión de inclusiones, en una técnica de cajas chinas que viene a des-realizar o a menguar la veracidad de lo que se dice. El poeta escribe que el narrador cuenta que se topó con un viajero, el cual relata que encontró en el desierto un monumento con una leyenda que decía... La irrealidad de la imagen crece conforme pasamos a la siguiente caja, hasta el punto de que, al final, sea indiferente que Ozymandias fuera un personaje histórico o puramente legendario.

El segundo rasgo es la equívoca referencia al artista, que «comprendió» esas pasiones de las que fue presa el tirano Ozymandias, pero no obstante cumplió con su tarea: en su obra, esas pasiones «sobreviven / a la mano que supo copiarlas con desprecio / y al mismo corazón que las alimentara». Es decir, que la ruina rige para todos, y tan extinto como el propio Ozymandias está el artista a quien se encomendó perpetuar su memoria. Y que, al mismo tiempo, el artista se prestó al juego pese a comprender en su fuero interno la vanidad de esas pasiones: Shelley, cantor impenitente de la revuelta, supo ver que el poder tiránico descansa sobre dos patas, y que el despotismo del rey compone junto con la sumisión de sus súbditos una unidad simbiótica. Si ésta se trocase en rebeldía, desaparecería aquél. Es decir, que el poder se tiene, como la honra, «en los demás», y de ahí su carácter ilusorio. Antes de alcanzar su condición actual de ruina física y visible, Ozymandias era una ruina anunciada. Es la cobardía, la pusilanimidad o el conformismo de sus súbditos —en especial de los que poseen una voz propia, como los artistas— lo que sostiene en su trono al tirano, viene a sugerir Shelley, arrojando al rostro de sus compañeros en las letras una responsabilidad quizá desmesurada.

Cernuda: la ruina súbita

Durante su exilio en Gran Bretaña, entre 1938 y 1948, el poeta Luis Cernuda escribió dos textos con las ruinas

como tema. El primero se titula sencillamente «Las ruinas», y en él se respira al lector de los poetas románticos y victorianos que fue Cernuda. El poema arranca con una morosa *compositio loci* que nos ofrece un paisaje desolado, hecho de «silencio y soledad», habitado solo por las golondrinas, y donde el poeta encuentra «tumbas vacías, urnas sin cenizas [...] / pomos ya sin perfume, sortijas y joyeles». Pero si en un principio Cernuda parece adoptar una visión estetizante, en la línea de Diderot, y sostiene que «en esta luz incierta las ruinas de mármol / son construcciones bellas, musicales, / que el sueño completó», muy pronto va a decantarse por una actitud meditativa: «Las piedras que los pies vivos rozaron / En centurias atrás, aún permanecen / Quietas en su lugar, y las columnas / En la plaza, testigos de las luchas políticas, / Y los altares donde sacrificaron y esperaron, / Y los muros que el placer de los cuerpos recataban. / Tan solo ellos no están. Este silencio / Parece que aguardase la vuelta de sus vidas. / Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria / Con que se nutre el tiempo, aunque sean / Aptos para crear lo que resiste al tiempo, / Ellos en cuya mente lo eterno se concibe, / Como el fruto en el hueso encierran muerte. / Oh Dios. Tú que nos has hecho / Para morir, ¿por qué nos infundiste / La sed de eternidad, que hace al poeta? / ¿Puedes dejar así, siglo tras siglo, / Caer como vilanos que deshace un soplo / Los hijos de la luz en la tiniebla avara? / Mas tú no existes. Eres tan solo el nombre / Que da el hombre a su miedo y su impotencia, / Y la vida sin ti es esto que parecen / Estas mismas ruinas bellas en su abandono: / Delirio de la luz ya sereno a la noche, / Delirio acaso hermoso cuando es corto y es leve. / Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa. / Importa como eterno gozar de nuestro instante. / Yo no te envidio, Dios, déjame a solas / Con mis obras humanas que no duran» (2002, 324-25).

La cercanía a Volney, más que a Diderot, no se comprueba aquí solo en el desenlace de la meditación, con su declaración atea: está en el procedimiento mismo, de nuevo el solapamiento del abandono presente con el esplendor pasado. Creo que «Las ruinas» es, ante todo, la constatación de una ausencia: las obras de aquellos hombres pretéritos se conservan tan bien que supone una paradoja que falten ellos, cosa que Shelley también había advertido. Casi se espera que aparezcan en cualquier momento para retomar su vida en ese lugar desolado que fue la sede de su existencia. Y sobre esa paradoja se articula la meditación de Cernuda, que recoge una observación colateral tanto del poema anglosajón como de «Ozymandias»: que el hombre es capaz de construir lo duradero, incluso de concebir lo eterno, esto es, lo que escapa al tiempo, y sin embargo está él mismo sometido a la ley de la caducidad. Cernuda, que duran-

te su exilio británico desarrolló una equívoca aproximación a un teísmo vagamente judeocristiano, subvierte aquí dos ideas que forman parte sustancial de la teología ortodoxa: la que contiene el relato del Génesis, según el cual el hombre fue creado para vivir, —y no «para morir», como reza el poema—; y la de que el hombre es la criatura y Dios el creador, idea que sufre aquí una inversión de los términos de aroma nietzscheano y que tiene su desenlace en un rechazo de la fe, caracterizada como sublimación inútil.

En cualquier caso, esa ausencia de los hombres y esa descripción tópica de las ruinas delata la inspiración romántica de Cernuda: la ruina es producto del paso del tiempo. En cambio, en el segundo poema de Cernuda al que me refería, «Otras ruinas» —que ya desde su mismo título parece dialogar con el primero— la propuesta es otra. Escrito en 1946, cuando el poeta vivía en un Londres semidestruido por el *Blitz*, y retocado en 1948 y 1949, no fija ya la mirada sobre la imagen tópica de unas ruinas de la Antigüedad, sino sobre los recientes y súbitos escombros de la capital británica: «La torre que con máquinas ellos edificaron, / Por obra de las máquinas conoce la ruina, / Tras de su ordenación quedando a descubierto / Fuerzas instigadoras de torpes invenciones [...] / Intacto nada queda, aunque parezca / Firme, como esas otras casas ya vacías, / Hacia cuyos salones las ventanas permiten / El vislumbre de espejos, otros sobrecargados, / Entre los cuales discurría la vanidad solemne / De ilustres aristócratas, eminentes políticos, acaudalados financieros / Que al hablar despertaban un eco de murmullos complacidos / Y el respeto debido al rango y la fortuna. / El recinto donde las damas, dispensando / Una taza de té, medían su sonrisa según el visitante, / Bajo de cuyos techos festejaron múltiples las bujías / Íntimas reuniones y brillantes saraos, o en ocasión más rara / El matrimonio ventajoso por dos familias esperado, / Ya se encuentra desnudo y alberga solamente / La sede de socorros, a cuyas oficinas / Supervivientes fantasmales llegan. / Como desierto, adonde muchedumbres / Marchan dejando atrás la ruta decisiva, / Estéril era esta ciudad. Aquella / Que con saber sin fe quiso mover montañas; / Toda ella monstruosa masa insuficiente: / Su alimento los frutos de colonias distantes, / Su prisa lucha inútil con espacio y con tiempo, / Su estruendo limbo ensordecedor de la conciencia. / El hombre y la ciudad se corresponden [...] / Del dios al hombre es don postrero la ruina» (2002, 401-03).

Como sucedía en «Las ruinas», recogiendo el procedimiento de Volney, el poema esboza aquí una meditación mediante el solapamiento irónico de dos imágenes: la del presente de la destrucción, en la que deambulan los supervivientes de las bombas alemanas; y la del pasado de un esplendor material en el que Cernuda se recrea con un

propósito satírico muy determinado. Lo que ocurre es que esa yuxtaposición de imágenes se resuelve en unidad: en primer lugar, porque a diferencia de lo que ocurre en «Las ruinas», aquí el deterioro ha sido repentino, brusco, inmediato, y eso permite que el solapamiento sea brutal; y en segundo lugar, porque ya desde sus primeros versos se despeja la oposición entre civilización y barbarie, entre edificio y ruina. Por un lado, la ruina presente se solapa no con la imagen de una civilización remota, sino con la de anteaer, con esa misma civilización. Por otro lado, es la propia civilización, la propia técnica, el propio hombre, quien produce la ruina: la máquina destruye tanto como construye, en un recordatorio de la crisis de la civilización ocasionada por la Gran Guerra y de la reflexión de Walter Benjamin de que todo documento sobre la historia de la civilización lo es también de la barbarie.

La circunstancia biográfica no es ajena a esta rapidez, esa inmediatez del solapamiento. Cernuda vivió una temporada en el Londres anterior a la guerra, a su llegada a Gran Bretaña en 1938, y en sus cartas hablaba con entusiasmo de los museos, las calles, la vida social inglesa... Es decir, de esa civilización que vería al borde del colapso con el *Blitz*: cuando Cernuda contempla los escombros de 1946 tiene aún en la retina los mármoles de 1938. En fin, las escenas que el poeta imagina con mordacidad ante esas ruinas ofrecen un saldo inequívoco: contra la civilización que él había conocido —la de la fe más que la del saber, esto es, contra una cierta idea de Hispanidad que meditó durante su exilio— la sociedad británica anterior a esas ruinas se le antoja materialista, clasista, decadente... Una mezcla de colonialismo, productivismo burgués e hipocresía victoriana que parece cifrar el cimiento de un imperio. Solo que en 1946 aquel imperio conocía la destrucción en su propia metrópoli y no tardaría en desgajarse por varios flancos. Con «Otras ruinas», por tanto, Cernuda da un paso más allá del lenguaje romántico, del que el poema de Shelley era un buen ejemplo. La ruina estaba ya, solo hacía falta saber verla. Entre esplendor y ruina media un instante, no siglos.

Beckett, el habitante de las ruinas

Si Cernuda llegó a las ruinas, Beckett prácticamente nació en ellas. Su decisión, tras la Segunda Guerra Mundial, ante la disyuntiva entre reconstruir el paisaje arruinado de la civilización europea o empezar a construir en otra parte, fue quizá más radical y consciente que ninguna otra: la de habitar las propias ruinas. Instalarse en el paisaje de la desolación y aceptarlo sin fingimientos, sabedor de que

cualquier regreso era imposible, esa sería la resolución de Beckett. No había nada ya, cierto, pero era preciso decir esa nada, perfilarla mejor, desbrozar el camino que lleva hasta su centro. Para despejar de antemano cualquier tipo de simulacro, de consuelo, había que dejar claro que aquella era la nada de después, no la de antes. No la del todavía no, sino la del ya no. La que se da una vez que todo ha estallado, explotado, implotado. La ruina del ser.

Bien lo sabía Beckett, que escribió *au plein air* aquel librito, *La capital de las ruinas*, que no tiene pretensión alguna pero que quizá nos dice hoy más sobre él que *En attendant Godot* o *Murphy*. Allí, sobre la desolación de Saint-Lô, en Normandía, sobre un mar de escombros en el que solo se mantenía en pie la catedral gótica, con sus dos agujas como dos gritos hacia el cielo, Beckett trabajó en un hospital irlandés, haciendo lo que podía. Era un momento terrible: tras la vergüenza de Vichy y el oprobio de la ocupación, aquella némesis terrible que destruyó la ciudad en cuestión de horas. «Dejó de existir —dice Beckett de Saint-Lô, como quien escribe un epitafio— en el transcurso de una sola noche». Y eso, dejar de existir, que suena tan elíptico, no se sabe si contiene como una idea filosófica *in nuce*, porque convierte el ser, no ya en un hecho, sino en algo parecido a una tarea, que las cosas acarreasen pesadamente consigo. Saint-Lô dejó de existir porque, exhausta, quizá vio en un bombardeo la ocasión de procurarse un alivio y soltar ese fardo. Y con ella, toda Europa.

No es baladí cómo llegó Beckett a habitar esas ruinas. Porque durante la guerra fue primero conductor de ambulancias, antes de huir con Suzanne a solo cuarenta y ocho horas de que los nazis desfilaran por los Campos Elíseos. Luego, el 12 de junio de 1940, los Beckett llegaron a Vichy, donde se reunieron con los Joyce y Samuel vio a Valéry Larbaud, que le prestó dinero. Después, cubriendo parte del trayecto en tren y parte en camión, fueron a Arcachon, donde comían de cuando en cuando con Duchamp, que siempre vencía a Beckett en el ajedrez. Cuando con más sosiego él y Suzanne sopesaron la posibilidad de partir para Irlanda, o España, decidieron por fin que, incluso con alemanes al paso de la oca, un París ocupado seguía siendo preferible a cualquier otro destino. De modo que se dieron media vuelta y se unieron a un grupo de la Resistencia, el «Gloria SMH». Esa decisión, y la de quedarse en París tras la guerra, sugiere que Beckett tenía bien claro que es preferible habitar una ruina que vivir allí donde ni siquiera se ha construido aún nada que pueda algún día arruinarse.

En su escritura, Beckett fue también un habitante de las ruinas, pero esta vez de las ruinas del lenguaje. ¿No decía Hemingway en *Farewell to Arms* que la propaganda

había destruido todo lenguaje y que, al cabo de la contienda, las únicas palabras que se tenían en pie eran las señales de los postes y de las carreteras, los nombres de los pueblos y los ríos? Algo así, pero elevado a la segunda potencia, le tocó vivir a Beckett, que vio de cerca, no ya el primer horror, sino el segundo. «Todo está muerto por las palabras», decía uno de los *Textos para nada*, «todo es demasiadas palabras». Lo que ocurre es que al poco añadía: «No saben decir otra cosa, dicen que no hay otra cosa, que aquí no es otra cosa, pero ya no lo dirán, encontrarán otra cosa», que es tanto como denunciar y al tiempo resignarse a ese nihilismo todavía imperfecto que supone seguir dándole vueltas al lenguaje, o a las ruinas de un lenguaje, una vez que se ha dejado sentado que más allá no hay nada. Dar un paso adelante y después negarlo. Tartamudear, balbucear un constante *hara-kiri* de la palabra, como en esos mensajes de los espías que se autodestruyen a los diez segundos de leídos. Ese sería el único enunciado posible, y a eso se atiene Beckett en sus prosas más consecuentes.

Quizá a Beckett le sucede como al protagonista de uno de sus relatos, *The End*, que se viste con ropas heredadas de un muerto y, claro, pese a que ambos son de la misma estatura más o menos, ninguna prenda le sienta realmente bien. Y, además, los zapatos ya están bastante gastados y el abrigo y los pantalones no mucho menos, de modo que es difícil que llegue muy lejos con ellos. En el caso de Beckett, los difuntos que le legan sus ropas, o sus ruinas, son sobre todo dos: Joyce y Proust. Del primero, que le dio trabajo como secretario durante algún tiempo, a su llegada a París en los años veinte, se le reconoce el magisterio por esas frases nominales, puramente yuxtapuestas, con las que construye sus *Manchas en el silencio*, por ejemplo. Al fin y al cabo, cuando se publicó *Finnegans Wake* hubo un crítico que dijo haber leído la novela, o lo que fuese, y que le había sorprendido comprobar cómo aquel idioma guardaba un lejano parentesco con el inglés. La ruina estaba servida, solo hacía falta despojarse un poco más de algunos asideros para la voz y de un puñado de certezas incontrovertibles, de las que Joyce no se había desembarazado del todo.

Del segundo difunto habló Beckett largo y tendido en su ensayo juvenil, *Proust*, que es quizá lo más valioso que nos queda de aquel académico precozmente frustrado que fue en su juventud. Allí, Beckett recordaba la frase de don Marcel, «El hombre es una criatura que no puede salir de sí misma, que conoce a los demás solo en sí misma, y que si afirma lo contrario, miente», que sugiere un solipsismo irrevocable, pero también quizá una justificación del lenguaje: esa mediación por la que hacemos sitio

al otro, o entramos nosotros en él. Luego, cuando alababa su «impresionismo», la atomización de las sensaciones que pone en juego la prosa perfecta de Proust o, como lo expresa el propio Beckett, «su exposición alógica de los fenómenos según el orden y la exactitud de su percepción, antes de su distorsión en pos de la inteligibilidad», se entiende esta doble paternidad, tan eximia: sea con su libérrimo vuelo de una conciencia a otra, sea desde el anclaje en un punto de vista único, tanto Joyce como Proust habrían indagado en ese caos, esa gris perturbación del espíritu, que era, al decir de Beckett, la conciencia. Y, haciendo buena la nula voluntad de solapar conceptos y categorías sobre los recovecos de la experiencia interior, lo que habían encontrado en esa inmersión era el límite de lo verbalizable: la antesala de la ruina.

Lo que no deja de ser irónico, lo que señala el punto de partida y el rumbo mismo de Beckett, es que la apertura al caos y la fluctuación, que estaba en parte en Proust y desde luego en Joyce, preservaba no obstante una afirmación del yo casi como sustancia: un yo omnímodo en el caso del francés y una multiplicidad de yoes en el del irlandés. Y hete aquí que si algo venía a destruir Beckett era esa penúltima ficción romántica, en una *via verbaliter negativa* de lo más implacable. De nuevo, las vacilaciones, la dificultad del enunciado, son una guía en esa labor de zapa, que pretende extirpar los fantasmas al lenguaje a fuerza de decir y no decir, de decir que se dice, pero al mismo tiempo asegurar que en rigor no es posible hacerlo. «Hablo, habla una voz que solo puede ser la mía», propone, irónico, en otro de sus *Textos para nada*, «puesto que no hay nadie más que yo». Y en otro lugar añade: «Aunque así fuese, aunque tuviera voz, quién hablaría, diciéndose yo». Es decir, quién tendrá la osadía de creer que está aludiendo a algo determinado, esencial, rebosante de sí, cuando utiliza esa simple función gramatical de la primera persona, ese centro al que sería imputable el enunciado: si no hay nadie más y el yo es eminentemente relacional, y si por otra parte no se nos dice nada de ese yo, apaga y vámonos.

Beckett apagó varias veces, aunque no terminaba nunca de irse. En *Manchas*, retomará esa negatividad con un propósito más concreto, a saber, denunciar la obscena proliferación de las escrituras del yo. Cómo decir, no ya qué decir, o quién dice, o si es posible decir en absoluto, sería entonces la cuestión. Una de las respuestas consiste en desligar el texto de todo posible residuo del yo, romper las ataduras. Más allá, otra posible respuesta era mostrar la ausencia real de ese rostro: decir que, una vez nos hemos despojado del personaje, de la trama, del espacio y del tiempo, solo queda una voz, simplemente. Y una voz

que se justifica por sí misma, que no es preciso remitir a yo alguno. «Hay que quedarse ahí —le explicó una vez a Charles Juliet—, donde no haya ni pronombre, ni solución, ni reacción, ni una posible postura que adoptar». De modo que no es ya que Beckett habitase las ruinas, o las ruinas de unas ruinas, es que él mismo era una ruina: una presencia menguante, deseosa de consumir su extinción, que nunca llegaba del todo. «Fracasa mejor», será la resolución en la que desemboca su casi testamentario *Rumbo a peor*: eso sería lo único de lo que el escritor es capaz, una minúscula traición al silencio que debería guardar celosamente, como una preciada reliquia; un silencio que expresaría mejor que nada la entraña de las cosas, pero que el escritor difiere por penúltima vez con los escombros de sus palabras. Y la única excusa plausible para cometer semejante delito es utilizar esos escombros para arrojarlos contra la propia ruina, derribarla un poco más.

La rapidez de las ruinas

Las ruinas no son lo que eran. Yo, cuando paso por delante de una de esas urbanizaciones que he descrito al principio, en las que empieza a crecer la maleza y solo se oye el ladrido de los perros, me acuerdo del poeta Edward Thomas. Porque, cuando salía de Londres en sus paseos y observaba la ciudad desde la lejanía, Thomas se transformaba en una especie de Abraham que casi deseaba la destrucción de la urbe:

Me gusta pensar con qué facilidad podría la naturaleza absorber Londres lo mismo que hizo con el mastodonte, dejando que sus arañas envolviesen todo con sus hilos y que sus gusanos rellenasen las tumbas y la hierba lo cubriera todo, añadiendo flores del mismo modo que una mano desconocida las colocó sobre la tumba de Nerón. Me gusta ver los preliminares de esta tarea en la que la naturaleza empieza a dejar que el musgo se pose en el tejado de una fábrica, que el óxido corroa los raíles de las vías abandonadas, que la hierba se siembre sobre los andenes desiertos y las flores crezcan en las paredes y los terraplenes en ruinas (Thomas 1977, 70-71).

Sin duda la aversión de Thomas lo sitúa en el tópico del *excidion*: un recordatorio de que todas las obras del hombre están llamadas al deterioro y la extinción. Por eso en parte, Thomas, que había nacido en la ciudad, decidió irse a vivir al campo, donde descubrió... que el mundo rural empezaba a ser también una ruina, por obra del ferrocarril, de las carreteras, del éxodo de los trabajadores hacia las grandes conurbaciones y de las casas que se construían los londinenses en el campo. Esa anticipación

de la ruina, a través de la imaginación, no era al cabo nueva del todo: Flaubert imaginó París destruída por un terremoto y Edmond de Goncourt escribió que desde la torre Eiffel algún día podría verse la capital francesa como «una gran ruina iluminada». Gustavo Doré dibujó un Londres ruinoso y Joseph Michael Gandy pintó *La rotonda del Banco de Inglaterra* de Sir John Soane en ruinas, donde el fastuoso edificio aparece prematuramente destruido, con la bóveda incompleta, el suelo lleno de escombros y la hiedra creciendo por los muros. En fin, cientos de películas catastrofistas —desde *El planeta de los simios* hasta *Soy una leyenda*— se han regodeado en el efecto que causa a nuestros ojos ver la Estatua de la Libertad sepultada en la arena o la maleza adueñándose de Washington Square. Las ruinas adelantan que es una barbaridad, y llega un momento en que uno lo puede imaginar todo *sub specie ruinae*. Haga usted la prueba con su ciudad, su barrio, su casa, ya verá qué gracia. El propio Volney lo ensaya en su libro:

¿Quién sabe —elucubra, ante las ruinas de Palmira, tras haber evocado la vitalidad extinta de las civilizaciones que albergaron— si no será otro día igual el abandono de nuestra patria? ¿Quién sabe si a orillas del Sena, del Támesis o del Zuiderzee, donde ahora, en el torbellino de tantos deleites, no pueden dar descanso los ojos y el corazón a tantísimas

sensaciones; quién sabe si, como hoy yo, no se sentará el caminante encima de silenciosas ruinas, y no llorará solo sobre las cenizas de los pueblos y la memoria de su pasada grandeza? (25)

Las ruinas inmediatas, las ruinas que nacen ya como tales, son un logro, algo que no se había conseguido hasta ahora, pero son también un peldaño que nos acerca un poquito hacia la escena que adelanta Volney. También quizá una metáfora, lo que todavía no hemos logrado averiguar es de qué. Algunos, a base de árnica financiera y voluntarismo político, parecen creer que la actual rapidez de las ruinas supone solo un episodio pasajero, lo que equivale a adoptar la estrategia del avestruz en lugar de coger la ruina por los cuernos. Porque si muy pronto se volverán a construir edificios, y no ruinas, para qué perder el tiempo meditando sobre ellas.

Yo no estoy tan seguro de que sea tan fácil eludir la ruina, aunque será el lector quien juzgue. Lo que quizá no convenga desoír es la lección de Shelley, de Cernuda, de Beckett, que sugiere que la ruina la llevamos dentro y que si cada vez mediaba menos distancia entre el edificio y la ruina, hoy ya hemos llegado al extremo de ese proceso. Por eso, acaso lo que haga falta es una nueva literatura de las ruinas, que se haga cargo de su rapidez. Y ya puede darse prisa. ■ ■



BIBLIOGRAFÍA

- Beckett, Samuel. *Textos para nada*. Trad. Ana M^a Moix. 2^a ed. Barcelona: Tusquets, 1983.
 — *Relatos*. Trad. Álvaro del Amo. 2^a ed. Barcelona: Tusquets, 1987.
 — *Manchas en el silencio*. Barcelona: Tusquets, 1990.
 — *La capital de las ruinas*. Segovia. Ediciones La Uña Rota, 2007.
 Cernuda, Luis. *Poesía*. 2^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
 Conde, Juan Camilo. *Crítica literaria y poesía elegíaca anglosajona*. Murcia: Universidad de Murcia, 1994.
 Gant, Roland, ed. *Edward Thomas on the Countryside*. Londres: Faber & Faber, 1977.
 Pirie, David. *Shelley*. Philadelphia: Open University Press, 1988.
 Shelley, Percy Bysshe. *No despertéis a la serpiente*. Trad. Juan Abeleira y Alejandro Valero. Madrid: Hiperión, 1991.
 Volney, Conde de. *Las ruinas de Palmira*. Trad. Antonio Fossatti. Buenos Aires: EDAF, 1980.