

BYRON:

Ante las puertas del infierno

Por Ruxandra Chisalita

Se cumplen 200 años desde el nacimiento de la figura más representativa del romanticismo inglés, aquel personaje que marcará con las desmesuras de su vida y la agudeza de sus versos toda una época, dejando nostalgias incomprensibles e inconclusas que permiten a la posteridad elaborar las visiones más diferentes y tomar actitudes desde entusiastas hasta detractoras, pero jamás indiferentes. Recordar el día, el mes y el año, caer en la puntualidad homenajística de la memoria es, en el caso de George Gordon Byron, bastante más que fría calendarización a la que obliga un acontecimiento de historia literaria. Se trata de señalar en este preciso año la prolongada y sostenida contemporaneidad que tenemos el pretexto de connotar de nuevo, como principal característica de la vida y obra del poeta.

Se exige, para cumplir con un mínimo biográfico, evitando al mismo tiempo el melancólico resabio de un necrólogo, mencionar unos cuantos datos. George Gordon Noel Byron nace en Londres el 22 de enero 1788. Dos años después, la madre se traslada a Aberdeen, como consecuencia de la ruina en que la ha dejado el esposo, "Mad Jack" Byron, el padre del poeta, quien pasará su corta vida huyendo de los acreedores. En 1791 muere en Francia, sin un centavo. A los 10 años George Gordon hereda el título de lord y la propiedad de Newstead Abbey construida por Enrique II para compensar en buenas obras el asesinato de Thomas Becket. Estudia en Harrow y Cambridge y al mismo tiempo comienza a escribir, publicando su primer libro en 1806. Desde 1809 es miembro de la Cámara de los Lores y en ese mismo año emprende el primer viaje al continente, que le servirá para determinar las geografías del peregrinaje del Infante Haroldo y sus demás futuros héroes. Conoce Portugal, España, Malta, Grecia, Turquía y Albania. Es el viaje en que nace el comienzo del mito byroniano y en que el poeta siente la tentación de revivir mitos clásicos. Como Leandro cruza el Helesponto, deseoso de cualquier récord que le hiciera olvidar el defecto físico por el cual se sentía ridiculizado.

Tras una serie de amores que alborotaron la opinión pública de la sociedad inglesa de la época, entre ellos la relación incestuosa con su media hermana Augusta Leigh, su fama de cínico y "satánico" quedará definitivamente establecida. Sin embargo, Annabella Milbanke, una joven seria de buena familia, acepta su propuesta de matrimonio, ante la esperanza de redimirlo; esperanza fallida que acaba por aburrir al poeta, causando el desastroso fin del matrimonio después de sólo un año. Annabella mantendrá alejada del padre a su hija Ada Augusta y conservará hasta la muerte del poeta una actitud intransigente y fría.

El escándalo de la separación provoca su huida de Inglaterra en 1816 y el inicio del exilio. La mayor parte de su obra será concebida en este tiempo y lleva la marca de la desilusión, rebeldía y añoranza por la patria perdida:

"Sabemos, ay, de los que sobreviven
En tierra ajena;
De cómo crecen y prosperan; ¿quién cuenta tantos corazones
Que en silencio quebraron los adioses y el tiempo,
Y este mal que pinta en la mente
Los campos verdes de la patria
Que surgen de las tormentosas olas del engaño
Para que yerre el desdichado y se frenara apenas
De pisarlos?
La melodía que de ecos y sonidos
Se nutre para dar voz a negras añoranzas
Del pastor errante, sufriendo lejos
De nevadas cimas, cielos y nubes blancas;
Enreda y agota los dulces recuerdos
Y cual veneno mata. A esto llaman desfallecimiento
Y yo le llamo fuerza y creadora de altos sentimientos.
Quien a su tierra no ama, nada sabe amar."

Los dos Foscari, 1821

Los momentos más significativos de su época de exilio han sido el encuentro y la amistad con Shelley, la participación entre 1820 y 1821 en el movimiento de los Carbonari junto con el padre y hermano de Teresa Gamba Guiccioli, su amor más importante durante la estancia en Italia, y en 1823 la empresa griega a la que se une con 59 000 dólares de sus propios fondos y 800 000 libras prestadas por el gobierno británico a la lucha de liberación de Grecia. Es considerado ya por los contemporáneos, hasta en la esfera política, como personaje digno de respeto; Metternich mismo, a pesar de perseguir a los Carbonari y sus simpatizantes, hace expurgar el nombre de Byron de los archivos de la policía secreta austriaca y recita en inglés fragmentos del *Peregrinaje del Infante Haroldo*.

Byron muere en Missolonghi el 19 de abril de 1824, autor de su propia leyenda que rebasa con mucho la fama de su obra. El último homenaje, sepultarlo en el Rincón de los Poetas de Westminster Abbey, es rehusado por el decano, recordando los tropiezos morales cometidos; de esta manera Byron se convierte una vez más en exiliado.

Lo sublime en las puertas del infierno

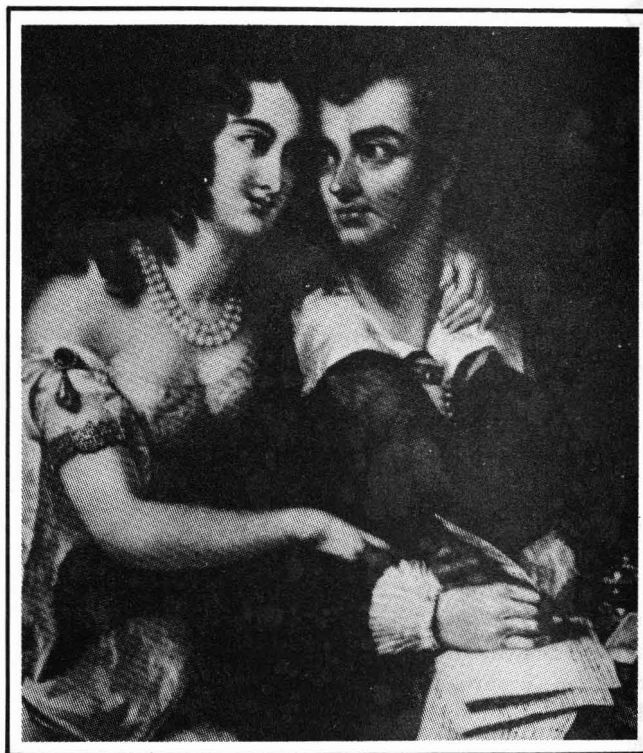
La facilidad con que Byron y sus personajes han sido retomados por otros artistas es la prueba de que considerados por las diferentes épocas y países como ejemplos de existencia simbólica cuya validez se ha conservado más allá de su estricta contemporaneidad. En el occidente de Europa, Delacroix recrea seres atormentados, cuerpos en lucha y naufragios; también a Jacopo Foscari desfalleciendo ante la

renovada perspectiva del exilio; pintará un cuadro alegórico, "Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi" (1827), en que Grecia, representada como bellísima mujer, abre las manos, resignada, con una rodilla apoyada en las piedras derrumbadas. Se parece sin duda alguna a las figuras de heroínas byronianas de los grabados que ilustraban las ediciones de las obras y recuerda no sólo a Haydée, Medora o Zuleika sino un retrato de la enamorada griega de Byron, Teresa Macri.

Delacroix es sólo un ejemplo, en cuyo caso se debe considerar la directa contemporaneidad y el descubrimiento de un espíritu de época que se caracteriza por la desproporción entre ideales humanos e históricos y la lectura de éstos que da la sociedad, y que se configurará en la pose de la maldición. Teórica y filosóficamente, la época de Byron conserva ecos de la teoría de lo sublime de Edward Burke, publicada en 1757; en ésta, lo sublime era definido como calidad diferente de la belleza convencional; es decir, mucho más que un grado de belleza. La obra de arte sublime debía sorprender, impactar y horrorizar, expresar aquella fuerza que posee —según Burke— la escena del *Paraíso perdido* en que Satanás, el Pecado y la Muerte se encuentran delante de las puertas del Infierno. Lo sublime puede resultar de esta manera del uso de "elementos negros", de la fuerza dramática que únicamente éstos transmiten. Byron mismo y quienes de sus contemporáneos han utilizado temáticas byronianas, se han sentido atraídos por este ánimo de maldición sublime, o bien por el exotismo. Cabe decir que la pintura inglesa de principios del siglo XIX descubre China y la India (William Hodges y Thomas Daniell) o el dramatismo de la naturaleza en la campiña inglesa (John Constable) y la espectacularidad de las avalanchas en los Alpes (Philip James de Loutherbourg). Los límites para fijar lo sublime se borran y crece la intensidad de su asociación con lo demoníaco, hasta llegar a la creación de obras como *Manfredo* y *Fausto*. Inglaterra redescubre al mismo tiempo su veta más autóctona en la figura del Bardo, como añoranza de una voz poética poderosa que fuera la voz literaria del siglo y expresara la nostalgia por el heroísmo y las hazañas de un medioevo lejano, como contrapunto de las desilusiones provocadas por la Revolución Francesa y las Guerras napoleónicas.

La culminación del ánimo parricida que atraviesa los lenguajes artísticos del siglo y pretende crear sus propias leyendas, es el nacimiento de personajes fáusticos, intensamente malditos hasta conseguir una redención de tipo clásico; se reintegran en una apoteosis del sacrificio en la sociedad humana, yá de vuelta de su propio demonismo. Por otra parte, la búsqueda de una voz poética que caracterizara el siglo produce el ánimo profético que en la obra del poeta y pintor William Blake se escinde en visiones poéticas y pictóricas del orden que descubre en la esfera religiosa; la manera en que concibe el principio de la Creación es de un acentuado pesimismo. En su cuadro "Elohim creando a Adán", el primer hombre nace ya sacrificado. La predestinación para el sacrificio está en la posición del cuerpo tumbado bocarriba, los brazos abiertos esperando la crucifixión y la expresión de dolor en el rostro. Al mismo tiempo, la creación de Adán es creación de la Serpiente que nace unida a él, ya enrollada en la mitad inferior de su cuerpo, como renuncia a lo divino y al bien y hundimiento en lo telúrico y el mal. La condición de Adán es característica para la visión del hombre a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX; las dos predestinaciones, la primera, al sacrificio, simbolizada por la crucifixión; la segunda, al mal, son las que crean el nuevo héroe literario y el "yo" poético que culmina con los poetas malditos y con artistas-personajes del corte de Oscar Wilde. Blake plantea la Creación como condena definitiva y predisposición a la lucha incesante de los dos seres que habitan el hombre.

Otro artista, H. Fuseli, pintando a otros personajes parricidas, Macbeth y Lady Macbeth, recrea a los rebeldes como presencias fantasmales en una atmósfera de purgatorio, deambulando entre luces mortecinas. Ante una figura paterna destituida —tirano o Creador— los rebeldes no definen todavía su condición. Y volviendo a la teoría de lo sublime, éste sufre el desequilibrio definitivo en este paso del siglo XVIII al siglo XIX a la vez que el contagio irreversible del mal. Prevalece la condición del Adán de Blake, el cuerpo dividido, la presencia pétrea y aplastadora de la divinidad suspendida encima suyo, del destino; o bien la de rebelde fantasmal, casi inexistente, para quien el cumplimiento del acto de rebeldía es a la vez aceptación de la condena. Entre aspiración y predestinación no existe reconciliación posible, y lo sublime ha mudado la esfera de su existencia delante de las puertas del Infierno. Esta nueva forma de manifestación de lo sublime ya no se contradice con la aceptación



Byron y Mariana Segati

del mal y de la condena, ni con la ausencia total de la gloria.

Los ecos de este espíritu de época resuenan en la obra de Byron y sus personajes son claros ejemplos de la búsqueda sublime por medio del hundimiento en el mal y el rechazo a la salvación. Pero al mismo tiempo se comprende la aspiración de encontrar otra finalidad en el arte que lo liberará de su esfera, tratándose esta vez de una reconciliación que anulará la predestinación del Adán nacido inerte, expuesto al poder divino. Byron tiende a conseguir un equilibrio entre arte y acción, aunque en este momento de fusión el arte enmudeciera. No es casual que los personajes byronianos son mostrados en vísperas del hundimiento que ellos mismos precipitan. Son impulsados por un resorte suicida a su destrucción o a las andanzas fantasmales, a la dilución en lenguaje. Al hacerlos personajes de sus obras, Byron los deja avanzar hacia el abismo, tratando de descifrar las razones de su caída, el clima de su condena y los mecanismos de la predestinación. Estos personajes son concebidos como Adanes expuestos al error y al exceso, rebeldes que acabarán encontrando su salvación desde el instante en que deciden ignorar al destino. Esta afirmación se debe entender también en cuanto referencia a las dos etapas de la vida de Byron: la primera, en que prevalece la obra; la segunda, en que intuye y descubre la acción, volviéndose él mismo objeto de su creación: se transforma, con yelmo, barco y ejérci-

to, en héroe que aspira a un ideal clásico, aprendido a través de la literatura epopéyica, pero cuyo fin será anular la literatura y conseguir la liberación del hombre de su destino angosto de artista. Los méritos del hombre son los que deben acoplarse a la magnitud de la gloria alcanzada por el poeta: "En cuanto a la gloria (me refiero a la antuma) cabe puntualizar que he gozado suficientemente de sus favores, o, mejor dicho, afirmo con certeza que ha sobrepasado mis méritos. . ."

Presiente el tipo de acción que lo atrae: "Hoy no he sabido nada nuevo de mis amigos, los Carbonari, a pesar de que la planta baja está llena de sus armas, sus cartuchos, etcétera. Creo que me consideran como una suerte de depósito que se puede sacrificar en caso de peligro. Esto no significa nada: para la liberación de Italia cualquiera puede ser sacrificado. ¡Sólo por imaginarse una Italia libre!!!"

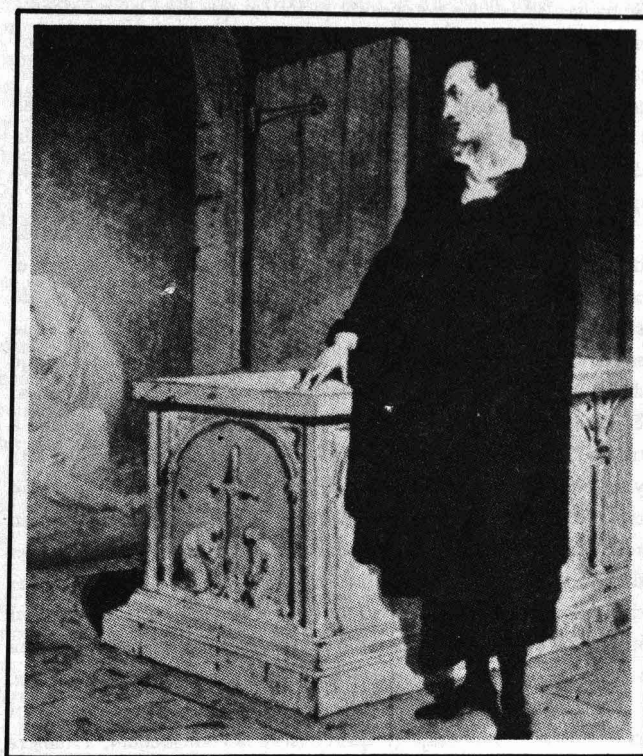
Entre la condición de sus héroes y el descubrimiento de una nueva condición propia se interpone un periodo de búsqueda e intuiciones; Byron se expone al contacto con lenguas y culturas, con geografías inéditas y sus protagonistas. Las razones por las cuales el arte demuestra la necesidad de encontrar la liberación por medio de la acción son temas de sus obras: el pecado y la condena, el paraíso perdido y el exilio, los amores malditos o imposibles, la vejez simbólica y la traición con que paga la comunidad a los héroes que le han servido con fidelidad.

El arte plástico de la época ha tratado de captar los significados de la vida y obra del poeta inglés, sobre todo porque en la muerte por la liberación de Grecia se ha visto "el símbolo más bello para la futura determinación del arte", según escribe en 1839 el *Monthly Chronicle*, "la sagrada alianza de la poesía con el destino de los pueblos, la unidad todavía tan poco común del pensamiento con la acción que da perfección a la palabra humana que está predestinada a liberar el mundo. . ."

Los pintores han reflejado la inquietud y búsqueda de Byron en tan diversos retratos, prueba de las múltiples personalidades del poeta. Ya un retrato hecho a muy temprana edad destaca la belleza de sus rasgos y algunos grabados lo representan ensayando el tiro al arco o en actitud de enérgico cazador escocés; importante será en los retratos posteriores la actitud teatral y los atuendos: en toga de estudiante de Cambridge, mostrando un perfil desdeñoso, en actitud de Infante Haroldo iniciando el peregrinaje, en pose de patética despedida, colocado en un paisaje dramático, al borde del mar en donde espera un barco con bandera británica que se convertirá en última presencia de la patria; el paisaje en que lo evoca George Sanders como Infante Haroldo, las olas, el viento fuerte, una luz lejana en el cielo y la mirada del poeta que se posa sobre algo que se encuentra fuera de cuadro son elementos característicos para su vida en permanente exilio. Dos retratos lo recordarán en traje albanés, uno de ellos aquel bellísimo cuadro en tonos cobrizos, sobre un fondo oscuro invadido de los humos rojos y violáceos de un campo de batalla o de un incendio. La teatralidad se conserva también en el retrato con yelmo homérico, en un grabado anónimo. Otros retratos pintados durante su estancia en Italia o evocando el encuentro con Walter Scott, todavía en Inglaterra, o aquél más patético de I.E. Fournier, de la pira funeraria de Shelley, son otras de las pruebas del interés mostrado por los contemporáneos ante los momentos de la vida de Byron. Cada artista consigue en estos cuadros un fin apologético o de coincidencia —pensemos en el dramatismo de Delacroix— con el poeta inglés.

De alguna manera, cuando se habla de las ilustraciones de Chas-seriau o Boulanger de obras como *Mazzeppa* o de Delacroix para *Don Juan*, de Ford Maddox Brown, el pintor prerrafaelita, de *Manfredo*, se trata de contemporáneos directos, en el más estricto sentido de la palabra o de herederos de esta necesidad de nuevos mitos y le-

yendas que se hace sentir todavía a mediados del siglo XIX y aun a finales del siglo, antes de perderse en las fantasías mortíferas del modernismo. Pero cuando se ha hablado de una contemporaneidad prolongada —con el preciosismo de una paradoja que es, más que intencionada, necesaria— se ha querido resaltar la modernidad de la búsqueda de la anhelada coherencia de arte y acción y la reconocida validez del sacrificio que no es, en el caso de Byron, acto de resignación sino de rebeldía. Se entenderá ésta no como rebeldía caótica e instintiva, merecedora de castigos bíblicos, sino como rebeldía necesaria, encaminada, consecuencia de la intuición de otro orden más allá de la cómoda pero pesimista idea de predestinación. De manera que la liberación del destino es también fin de la tragedia y perfección de un silencio que anula el melodrama, es el traslado de la obra de arte a la vida, fundamentando la concepción de vida como obra de arte, ya no en un sentido de volverse reflejo fiel



Byron como Infante Haroldo (William Westhall)

de ésta, pero en el sentido fáustico, de sacrificio del arte ante la necesidad de una nueva comunión con la realidad. La abolición de la distancia entre arte y realidad que permite al artista estar a la vez entre dos territorios, y que resulta necesaria para poder fijar las reflexiones del arte acerca de la realidad, es al mismo tiempo recuperación de la unidad, superación de la experiencia escindida. Es importante señalar qué elementos han llevado a esto, y de qué manera ha resuelto Byron sus complejos exilios.

Se puede decir que el artista nace con la condición contradictoria de sentir de manera excepcional la cercanía peligrosa y la igualmente peligrosa distancia frente a la realidad. Lo que sorprende por su inmediatez, sorprende también en el proceso de quererse transmitir por las sinuosidades del lenguaje que ha provocado y construido. Pero estas dos instancias de ser consecutivas —y lo son solamente en un sentido restrictivo— tal vez evitarían el sentimiento de constante exilio que despierta en el artista el ejercicio del arte como forma de vida; en cambio se trata de una percepción simultánea, de un vertiginoso acercamiento de la mirada que se transforma en el mismo instante de alucinación del lenguaje en el distanciamiento necesario que produce, paradójicamente, el acercamiento. La caída en el objeto contemplado es expulsión simultánea, proyección despiadada hacia el lenguaje, de manera que la realidad será, en su to-

talidad y en sus fragmentos, confrontación permanente con el paraíso perdido de la experiencia. Exiliado en su arte, el artista sufre un exilio íntimo e interno; exiliado en términos geográficos, externos, o expulsado del medio que le es en mayor o menor grado familiar, será doblemente exiliado; de esta manera, su exilio interior e íntimo, su aislamiento en la esfera del arte es percibido dolorosamente, y los distanciamientos, las digresiones, el estancamiento y engaño en cuanto a la experiencia de la realidad, se vuelven ellos mismos obsesivos. La conciencia del doble exilio pide el hundimiento total o el rompimiento brutal en un exceso inusitado, el de la acción. La necesidad del exceso inusitado de acción es construida paulatinamente en la vida de Byron en la confrontación con el mundo oriental.

El pintor de Feodossia

Se ha hablado de los testimonios pictóricos que fijan los momentos más importantes, las actitudes y los personajes de Byron en el contexto de una época, y queda por analizar una de las pruebas del interés y de la toma de contacto con el Sureste. Se trata de concentrar la mirada en el cuadro de Ivan Aivazovski "Byron llegando a la isla de San Lázaro" y que es un ejemplo de comprensión del mensaje que será descifrado en la muerte en Missolonghi.

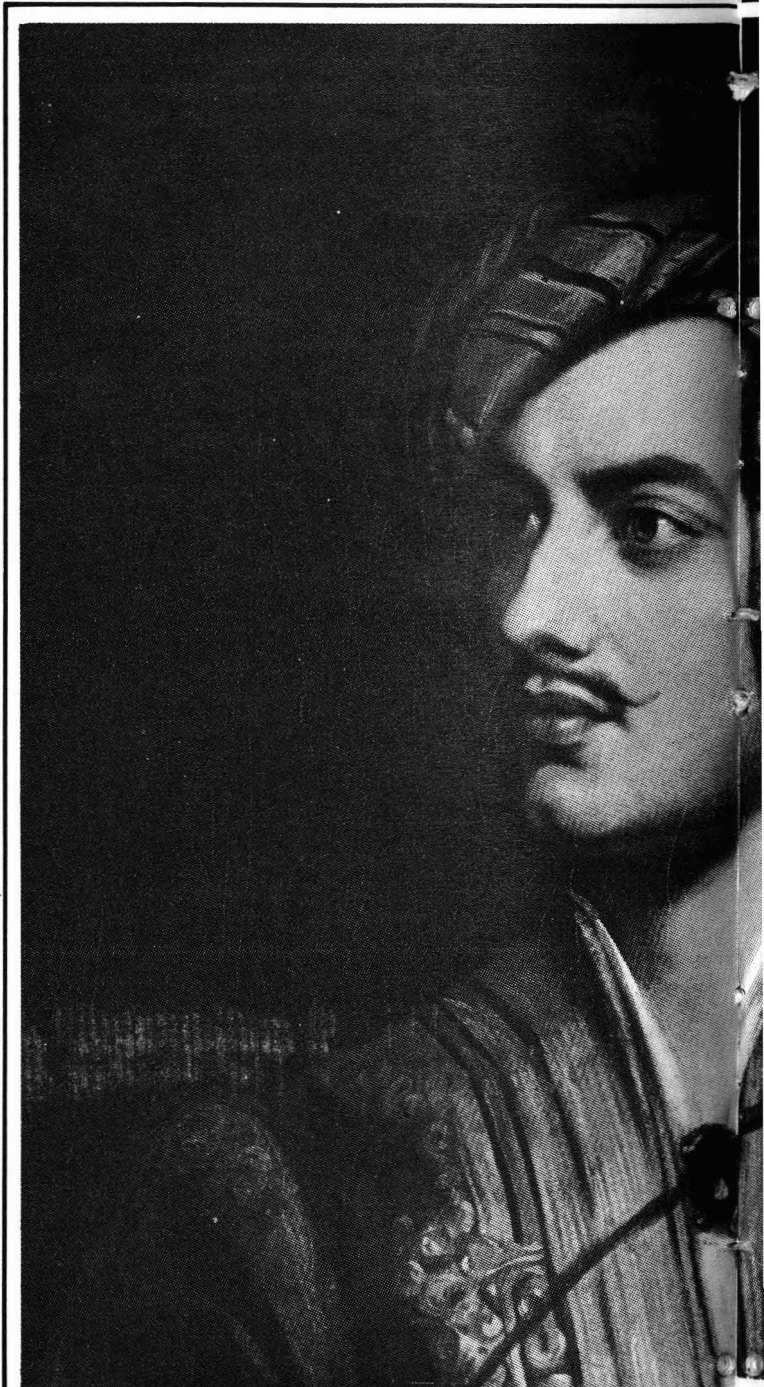
Anticipamos a la mención de algunos datos referentes al pintor de Crimea y al mismo cuadro la ya retórica afirmación de que el contacto es posible cuando se descubre la coincidencia. Ésta puede ser retomada recíprocamente por ambos artistas o bien por uno que se convertirá en receptor, pero cuya nueva obra refuerza el mensaje de la primera o el valor simbólico de la vida del artista en causa. El significado de la intención de Byron, de anclar en la realidad a través de la acción, siendo ésta una secuencia coherente de su arte y a la vez superior a éste, ha adquirido una especial comprensión en las expresiones pictóricas. Aunque se trata nuevamente de un reflejo artístico, los pintores visualizan, retornan a las imágenes; es decir que hacen uso de medios cuya finalidad es, si no de captar de manera realista la realidad, al menos de acercarla al espectador interponiendo en vez de la palabra interpretaciones visibles de una realidad figurativa entre lo evocado y la experiencia del espectador.

El cuadro de Aivazovski trata de hacer visible para el espectador el territorio y el mensaje en que consiste la coincidencia, a manera de una interpretación que ha permitido —por los casi veinte años que pasan desde la muerte de Byron hasta la realización de la pintura— la aceptación de una amplia información, con los riesgos que implican los mismos veinte años y las abundantes versiones biográficas existentes. Aivazovski no manifiesta interés por el anecdotario byroniano que le sobrevive al poeta, no recoge los datos efímeros ni tampoco la romántica pose del hombre sentado entre ruinas griegas, los dorados e indispensables cabellos en el viento. Tal vez esto se deba a que Aivazovski, nacido en 1817, sólo recibe los ecos de las noticias mundanas en torno al poeta, que palidecerán considerablemente ante la leyenda que es su muerte.

El pintor Ivan Aivazovski (1817-1900) había nacido en un territorio compartido por las más diversas culturas orientales en una Crimea que recuerda las geografías de algunos de los poemas byronianos. Hijo de una familia de comerciantes armenios, conoce perfectamente el ambiente políglota y multinacional que se concentra en la taberna en donde trabaja para ayudar a la familia empobrecida. Su talento por el dibujo es descubierto desde temprano y será enviado a la Academia de Arte de Petersburgo, con la ayuda del gobernador de la ciudad. Como eminente graduado emprende viajes por toda Europa. Su temática principal son las marinas que impactan por la desproporcionada magnitud de la naturaleza frente a las nimias fuerzas del hombre. En las batallas navales y naufr-

gios, masas luminosas de aire y agua anulan la línea del horizonte, simbolizando una perpetua amenaza a la vez que un reto para el hombre, siempre presente aunque no siempre vencedor, pero en todo caso cuestionador o testigo del orden cósmico. El dramatismo de la lucha del hombre con la naturaleza, que se puede entender como lucha con la fatalidad o el destino con lo irracional, aumenta hacia el final de la vida del pintor. En la época del viaje italiano, entre 1840 y 1842, cuando son pintados cuadros nítidos, llenos de la quietud de pequeños golfos y barcos que los surcan sin esfuerzo ni peligro, Aivazovski crea también el cuadro "Byron llegando a San Lázaro".

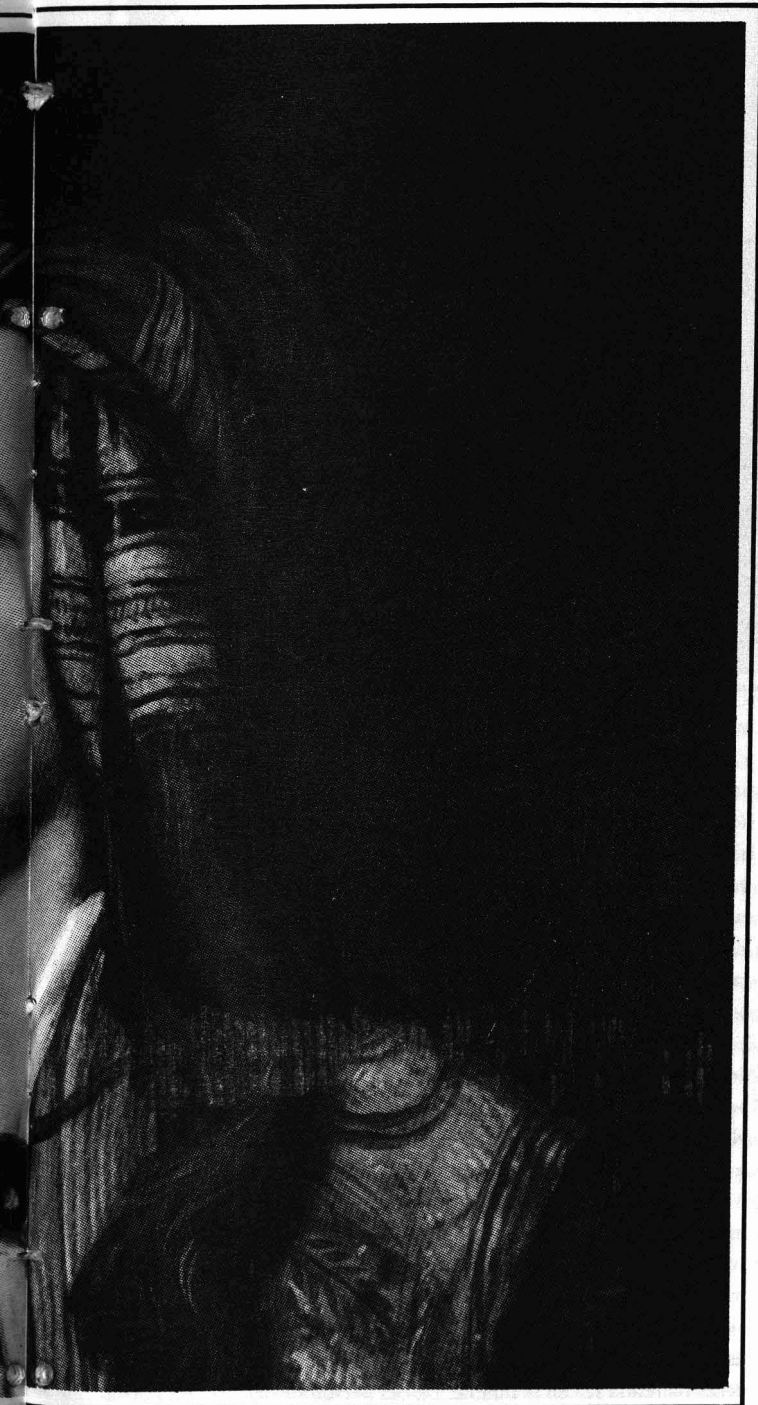
Si los demás cuadros del periodo italiano son testimonios de la radiante naturaleza del Sur, familiar al pintor nativo de Crimea por la similitud de los paisajes con aguas llanas, cipreses y los oros desfilfarrados del poniente, expresando un cierto sentimiento místico de la naturaleza, (tal vez menos evidente que en la obra de otro pintor romántico, C.D. Friedrich, y más bien respuesta a la plenitud y perfección de la creación, sentimiento solar, que será una de las



Byron con el traje nacional albanó, cuadro de Thomas Phillips

vertientes de la poderosa personalidad del pintor ruso), el cuadro dedicado a un momento de la vida de Byron se diluye en grises y violetas transparentes, evocando una atmósfera nostálgica. En la época en que es pintado el cuadro, Byron es ya leyenda veneciana y material de inspiración poética. Se recuerdan los episodios galantes de su vida, su presencia en los carnavales, las cabalgatas por el Lido "para domar su alma", y las obras de temática veneciana, "Bep-po", "Marino Faliero" y "Los dos Foscari", sin olvidar la célebre "Oda a Venecia" en la cual es lamentada la libertad perdida de la antigua República y toda esperanza de una vida humana digna se traslada al "continente más allá del océano."

Cuando la conoce Byron, Venecia es ya "escenario del drama consumido", para retomar la frase de Gautier. Es todavía ciudad-testigo de los interminables contagios culturales a los que ha sido expuesta a lo largo de su dramática existencia e irradia una fascinación que hace confesar al Infante Haroldo: "En la tela de mi vida, los instantes luminosos ¡los has tejido tú, ciudad!" Zona de síntesis



entre Oriente y Occidente, Venecia es una encrucijada de culturas en que no sorprende en absoluto la desenvuelta coexistencia de bajorrelieves y figuras de la última época del Imperio Romano con los leones marcados con signos rúnicos en la entrada del Arsenal, o con la cálida oscuridad salpicada de reflejos dorados tan propicia e indispensable al rito religioso ortodoxo de San Giorgio dei Schiavoni; arcos de todo corte y preciosismo del color o, por el contrario, monumentalidad barroca, o sobriedad al estilo de Palladio o Longhena, asombro y melancolía llenan la ciudad en que Byron domiciliará durante casi dos años, primero en la cercanía de San Marco y después en los fastuosos Palazzi Mocenigo, de frente al Canal Grande. El contacto de Byron con la ciudad es la reafirmación de una imagen ideal, la confrontación con la "isla más verde de mi imaginación", como escribe el poeta. Reconoce en ella el mal que señala doscientos años atrás un poeta anónimo: "Oh povera città nostra meschina/ senza medico e senza aiuto:/ al suo gran male non c'è medicina". El mal es la libertad quebrada: el león de San Marcos queda humillado frente al águila austriaca. La época veneciana es fructuosa para la creación literaria, pero llena de excesos amorosos y del fuerte deterioro físico que el poeta constata en cartas, exhibiéndolo con cierto placer. Se esmera en adoptar el ritmo de vida y la moral de la ciudad, consiguiendo hacerse merecedor de aquella frase con que la memoria veneciana homenajea a sus fieles poetas: "visse e scrisse venezianamente", frase que en su forma original se refiere al poeta Henri de Régnier.

Es aquí, en este territorio entre mar y tierra, continuación del desaparecido Bizancio, lugar en donde se encuentran por lo menos cuatro religiones diferentes, para no mencionar ya las lenguas, donde renueva Byron su interés por el Oriente y sus culturas, interés que ha manifestado desde su primer viaje. El placer con que ha aprendido el italiano es el mismo con que descubre una lengua todavía desconocida, el armenio, lengua que habla la pequeña comunidad de monjes de la Isla de San Lázaro.

Es éste el hecho que recuerda y conmemora el cuadro: una de las numerosas idas de Byron a la isla, quizá la primera, por la solemnidad que refleja el encuentro. Punto más oriental de Occidente, Venecia ha acogido durante siglos a quienes habían huido de los territorios ocupados por los turcos y ha tenido ella misma intercambios comerciales y diferentes tratados de paz con ventajas o a veces desventajas en cuanto a posesiones geográficas. Al mismo tiempo, los armenios habían sufrido desde trescientos años atrás las consecuencias sangrientas de la ocupación otomana y se habían convertido, antes y después de las guerras ruso-turcas de 1828-29 (La Guerra de Crimea) y, respectivamente, 1877-78, en exiliados y peregrinos por todas las partes del mundo. La comunidad de monjes que visita Byron es ella misma una comunidad de una cultura en exilio, y Byron, quien había conocido desde su primer viaje países ocupados por los turcos, manifiesta de inmediato su interés por los tesoros literarios que están en su custodia.

Aparentemente, el cuadro fija un evento sin consecuencias mayores en la vida del poeta inglés: el desembarque a la pequeña isla en donde colaborará con el financiamiento y la traducción del italiano al inglés de una gramática del idioma armenio. De ello escribe Byron a Trelawney en enero de 1817: "...te envío algunas páginas de una gramática, inglesa y armenia, para el uso de los armenios, cuya publicación promoví y estimulé: (me costó solamente mil francos-libras francesas). Sigo el aprendizaje de esta lengua, sin avanzar con rapidez, pero progresando un poco cada día. El Padre Paschal, con mi ayuda como traductor de su versión italiana al inglés, continúa elaborando una gramática manuscrita del inglés para el aprendizaje de los armenios que también será impresa cuando esté terminada." A continuación, pide al amigo investigar si acaso en

las imprentas inglesas se encuentran caracteres armenios y asegura que el aprendizaje de esta lengua es de gran importancia para los eruditos, ya que los monjes armenios conservan un gran número de traducciones de obras griegas perdidas, y porque el contacto mismo con los monjes —“una comunidad muy sabia y respetada”— es de gran interés.

Éste es el motivo de las travesías en góndola que realiza Byron durante su estancia veneciana, parte de su exilio en que tomará no sólo la libertad de todos los excesos, sino en la cual meditará, en compensación, acerca de la condición del exiliado, de la decadencia de los ideales cívicos y patrióticos, de la impotencia de los dirigentes frente a los móviles mezquinos de quienes los rodean, del estancamiento, que se identifica muy claramente en obras como *Marino Faliero* —que recuerda la conspiración del dux Falier en 1355— y *Los dos Foscari*. El cuadro de Aivazovski, pintado en este periodo de resu-

ques y más cerca del plano que concentra las figuras de su primer interés están ubicadas las góndolas, ellas mismas cumpliendo una función determinada. Se diría que Aivazovski recrea un momento de la biografía tan conocida de Byron, pero en el fondo, aunque el punto de partida sea la evocación de un hecho real, el cuadro adquiere una carga adicional, por tratarse de una evasión del acostumbrado paisajismo del pintor y de una creación fantástica, ya desligada de la rigurosidad del simple paisaje. No son frecuentes en la obra de Aivazovski las presencias de personajes, y aún menos de algunos que no sean un mero pretexto para describir la relación del hombre con la naturaleza. Las excepciones son —aparte de Byron— Pushkin y Dante; al final de su vida, Aivazovski abandona definitivamente las presencias humanas y su imaginación distingue en las cimas de las olas a los dioses del mar.

En “Byron llegando a San Lázaro” el paisaje veneciano se resu-



Cremación del poeta Shelley: Byron es el tercero de izquierda a derecha

piro entre las dos guerras ruso-turcas, periodo en que los armenios habían sentido esperanza por un apoyo de Occidente, retoma en la temática escogida el significado simbólico de la muerte de Byron en Missolonghi. Al igual que los griegos, con quienes Aivazovski se identificará en su ideal de libertad y la necesidad de señalar ante los ojos de Europa al enemigo común, los armenios han sido una cultura expuesta a los accidentes de la historia. En la atmósfera nostálgica del cuadro —que tal vez evoca el momento en que los armenios habían perdido ya la oportunidad de ganar a Byron como aliado para su propia causa —se siente el fuerte contraste con los demás cuadros de inspiración italiana del pintor, con los dorados lípidos y los mares transparentes que son las principales virtudes estilísticas de la creación de este periodo. Aunque todavía distante de los naufragios que en los años de madurez se apoderarán de su interés temático, el cuadro en discusión es expresión de una profunda nostalgia. Otro cuadro, de C. Reichardt, recuerda en un tono *naïf* el mismo evento, pero los colores son fuertes y alegres, y la intención es más que nada la de crear un documento de historia literaria, haciendo uso de otro arte, de la pintura.

Muy diferentes son los colores diluidos de Aivazovski, más representativa la composición y más significativos los planos. Alejadas del plano principal se encuentran las siluetas familiares de bu-

me en las presencias de arquitecturas reconocibles aunque lejanas y apenas corpóreas. Entre la isla —mínimo punto fijo que ocupa apenas una octava parte del cuadro— y la Ciudad, símbolo de un orden arcaico aunque excéntrico y decadente, se interponen las velas blancas de las naves como alas lejanas pero a punto de levantar el vuelo e iniciar el viaje; a pesar de la gran impresión estática, las velas insinúan la inmediatez del movimiento, si existiera el impulso. Y a pesar de que el agua está lisa y brillante como un espejo, ella también refleja los grises de las nubes, blancas y pesadas. El cielo ocupa casi dos tercios del lienzo y en la fuerza y pesadez de las nubes hay una premonición o inquietud. A lo lejos, las montañas casi desaparecen, el Norte se destiñe y Byron mismo, quien en otro tiempo se había definido como “hombre del Norte” ha volteado completamente hacia los monjes, dando la espalda tanto a la ciudad como a las montañas. El poeta parece descubrir otra dimensión de la vida y otro orden de prioridades. Esta dislocación de intereses tiene una importancia especial si tomamos en cuenta el desequilibrio definitivo que ha sufrido la geografía byroniana. El Sur prevalecerá mientras que el Norte se torna insignificante, lejano, mero testigo de la vida común o de la empresa heroica del poeta. En el cuadro del pintor de Crimea, Byron es una vez más aquella presencia física tantas veces recreada sea en la ilustración del personaje del Infante Harol-

do, sea como retrato al margen de la obra: un hombre de rasgos bellísimos, con el característico cabello rebelde y la frente alta, vestido de negro, con camisa de cuello amplio y abierto. El retrato de Aivazovski no pretende ser minucioso; no es éste el principal objetivo del cuadro. La intención del pintor es de mostrarlo en movimiento, apenas demarcado, haciendo un gesto de saludo entusiasta con el sombrero que tiene en la mano derecha, al mismo tiempo que su mirada atenta se fija en los monjes y la mano izquierda se adelanta en un gesto enérgico y amistoso.

Tal vez el cuadro ha sido pintado específica y exclusivamente en homenaje a este gesto, a esta mano tendida, que resume toda la actitud que tendrá más tarde cuando descubre la causa de los Carbonari y la lucha por la liberación de Grecia. En la pequeña comunidad armenia Byron había encontrado también a los representantes de un pueblo afligido por los caprichos territoriales de las grandes potencias de la época, pueblo que en su turno había sufrido la opresión persa y turca. Tal vez Aivazovski haya querido transmitir algo más al inmortalizar este encuentro, la necesidad de un contacto en nombre de la independencia de otros de los pueblos de Oriente. Es este gesto que en años posteriores madurará desencadenando la iniciativa que el poeta inglés tomará en 1823: "Me he decidido. . . Dicen que puedo servir de ayuda a la causa griega. Yo no sé, ni lo saben ellos siquiera. Pero en fin, acudamos a toda hermosa empresa." En la hermosa empresa el poeta intuye un aura homérica y al mismo tiempo la salida y la solución a su exilio: la acción y, como consecuencia de ésta, el merecido descanso en la "tierra de la muerte honrosa". En esta confesión la ironía nace del temor de no poder responder a lo que esperan de él los griegos; es la timidez del hombre de letras confrontado con un acto de esta magnitud y quien todavía recuerda —inevitablemente— que toda batalla, todo heroísmo y toda victoria que había conocido hasta entonces habían sido meros hechos literarios; es también la incertidumbre de servir a un ideal en una época en que las grandes ilusiones han sido desarticuladas por fracasos de gran envergadura como la Revolución Francesa y las Guerras Napoleónicas. Además, en lo muy personal, Byron se siente frenado por el defecto físico del que cree que le ha asegurado "un lugar muy por debajo de los humanos" y que le ha predestinado la condición más apropiada para la inacción.

La silueta de Byron en pleno movimiento, bajando de la góndola, la espontaneidad de la mano tendida y la expectativa que se lee en su rostro, contrastan con las expresiones hieráticas de los monjes. Las siluetas negras y los rostros descarnados y pálidos recuerdan a los santos bizantinos; ellos también esperan y cumplen a su manera el rito del encuentro.

En los diarios y biografías de Byron se indican las razones de estas visitas a la isla de San Lázaro; Byron manifiesta interés por los textos antiguos que se hallan en posesión de los monjes. Sabemos, también por datos biográficos, de las largas conversaciones de Byron con el padre Paschal, de las descripciones que éste hace de Armenia, para dar a entender al poeta inglés que ahí se encuentra el paraíso; a la vez pregunta si él, Byron, ha buscado el paraíso y dónde lo ha buscado. En el presente es fácil especular y decir que el paraíso no es un espacio sino una serie de vivencias específicas que Byron concentra en su sucinto poema *Versos al cumplir mi treintaiséptimo año*. La respuesta la sabe toda Europa, contemporánea de Byron, que ha presenciado su creciente interés por el Oriente y el abandono del arte para unirse a la causa griega. En la simpatía por la lucha de los griegos coincide otra vez con el pintor, quien pinta episodios de los eventos de la isla de Creta en 1867. En este otro lenguaje romántico, Aivazovski expresa la magnitud de las aspiraciones humanas y el espíritu libre por naturaleza, el esfuerzo constante del hombre por hallar su lugar en el universo.

En el cuadro, Byron está en un plano tan cercano a quien mira, que el espectador es partícipe involuntario del encuentro. Los testigos de éste como de la mayoría de los eventos de la vida del poeta no faltan; los encontramos en una góndola que se ha detenido como por casualidad en la cercanía de la isla; están de pie, atentos y empeñados en no perder de vista un sólo instante del encuentro. Hay una intención irónica en esta presencia inoportuna, una ligereza anecdótica percibida quizá en los cuadros de Longhi o de Giandomenico Tiepolo, con sus bellísimas anécdotas venecianas y aquellas escenas que se descubren en "El Burchiello", de este último pintor. En el grupo se distingue una dama con sombrilla roja, plantada ahí con la firmeza y discreción de un punto de exclamación.

El lienzo capta uno de los hechos anteriores a la adherencia de Byron a la lucha de Grecia por la independencia y una actitud estrechamente relacionada con ésta. Como la muestra claramente la pintura, el poeta se aleja paulatinamente de la vida de la ciudad, y descubre a cambio de esto un grupo, una comunidad, una cultura. A esta interpretación llevan elementos presentes en el cuadro en adición a la fecha en que fue pintado. La actitud —que es lo esencial en la pintura de Aivazovski en homenaje a Byron— culminará con la muerte en Missolonghi. En la obra de Aivazovski en general el mar es lugar de vida y muerte, encuentro y desencuentro, guerra y paz, espacio eterno que soporta tanto la carga de la metáfora histórica como el peso de lo atemporal.

El peso de la acción y de la realidad

Para Byron, quien había nacido con rasgos tan contradictorios —la inteligencia que lo elevaba por encima del resto de la humanidad y la pierna que lo situaba muy debajo de ésta— ha sido fácil desenvolverse en plena libertad en la poesía y forzar la vida de sus años pasados en Inglaterra a desarrollarse utilizando el modelo del arte. Había conseguido aislarse o, mejor dicho, exiliarse en un lenguaje brillante y sinuoso, apresado por un ritmo enérgico y exacto; y, como si hubiese sido desde siempre la lucha de la palabra con el ritmo en que está encadenada y que la arrastra velozmente, la duda más punzante de su existencia se vuelve la de dejarse dominar o por un ritmo sin palabras, ritmo de la acción, o seguir en los ritmos controlables de los versos. La reconciliación se produce en el contacto con una de las finalidades más poderosas de la existencia.

La muerte en Missolonghi es la salida victoriosa de un mundo poético poblado de personajes desilusionados o demoníacos, o bien personajes venerablemente envejecidos sólo para sufrir la deshonra, como lo son Faliero y Foscari. La energía renovada en acción es la victoria sobre el exilio; a manera de epílogo de la evocación del poeta se debe decir que no es sólo el hecho del sacrificio que ha causado la ola de admiración y las grandes respuestas artísticas, las biografías, recuerdos y retratos; en el placer y la voluntad de contacto, en el esfuerzo de ensanchar el horizonte del hombre occidental y su participación a una vida más amplia, más informada, está el mensaje byroniano. Hacer de la vida y obra zonas de coincidencia y saberlas sacrificar en acción significativa, esto es lo que constituye su asombrosa modernidad, su frescura como mito de la época moderna.

De ahí la justificación de Goethe por haberle creado una "familia" poética, hijo del romántico Fausto y de la clásica Elena: "se parecía a la casualidad, puesto que era inconsecuente; a la providencia, porque dejaba entrever una finalidad. Nada de lo que nos limita parecía imponerle obstáculos. Parecía disponer a gusto de los elementos necesarios de nuestra existencia; comprimía el tiempo y dilataba el espacio. Parecía complacerse sólo en lo imposible y rechazar con desprecio lo posible." ♦