

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN



Ser-paisaje

ABADA EDITORES

ser

Aquí, en las dunas de arena fina, frente a la línea móvil del mar (esta unidad que se des-hace en multiplicidades de luz y sonido), sé que hay un más allá de lo que llamamos horizonte, que me asalta desde ese mismo *saber*, pero que me afecta menos que el olor salobre que acosa mi memoria; un *presente* que retorna.

Pero no hay horizontes infinitos, sólo intervalos. (*El horizonte infinito resulta de la explosión del intervalo debida a la tematización del punto.*)

Sé que eso que *represento* (digamos, que pienso) como mar está compuesto en realidad por miles de millones de gotas de agua; sustancia que a su vez puedo entenderla (no *verla*) como formada por indefinidas cantidades de partículas de tamaño ínfimo. Igual sucede con lo que llamo el rumor de las olas; sonido-reunión de una continuidad de la que no llego a escuchar sus silencios.

¿Y el color del mar? ¿De qué manera objetiva puedo definir, es decir, *estabilizar*, como dato sensorial puro, aque-

llo que resulta ser una constelación cambiante de variaciones cromáticas? A veces las vetas coloreadas parecen acceder desde una profundidad tan imprecisa que niega su relación, como atributo, con cualquier textura o superficie: *composiciones* al fin y al cabo.

Ahora rompe una ola, y en la espuma dispersa que vuela por el aire, por un instante, se desvela la *diferencia* disimulada en lo *igual* de la *repetición*. El mar es aún más engañoso que el desierto. Hay quien ha llamado *cantinelas* a ese conocido eterno retorno de lo mismo, o lo que es igual, a la respuesta sensible de construir un ser que deriva de la semejanza.

Y es que la repetición, cuando la contemplo desde *afuera*, adquiere la condición de lo semejante, deviene una ley o una imagen, y las diferencias particulares son segregadas por la memoria de lo general. Mediante la rememoración o el hábito, mi pensamiento puede extraer algo de la multiplicidad que le asalta, ser capaz de formar un concepto, una representación. A eso que llamamos mar, cuando en realidad es un conjunto de diversos *estribillos*, lo es en cuanto lo domesticamos desde el concepto.

Hay algo aún más inquietante en la visión lejana de la línea que llamamos horizonte: desde la altura del ojo, es decir, *en perspectiva*, resulta estar más alta que la que define la playa, donde el mar se encuentra con la tierra visible, aunque esta delimitación nunca esté fija, ya que depende de los ciclos de la marea. Pero sabemos que aquello no puede ser, puesto que si lo fuera, el agua invadiría la superficie sobre la que estamos. Sin embargo nuestra percepción está *ahí*, es real. Sólo tranquilizan las inofensivas líneas del borde del mar cuando las olas descansan mansamente en la arena.

Decido bañarme. Cuando nado, mis movimientos entran en conflicto con la dinámica externa de las olas, con su impulso. Mis gestos no coinciden, más bien se oponen, a los

del flujo del mar. Mi cuerpo anuda dos distintas repeticiones, las que dependen de uno y de lo Otro, sus diferencias, constituyendo un espacio de la repetición. Hay también un equilibrio inestable y cambiante entre la gravedad de mi peso, que me arrastraría hacia el fondo, y el impulso hacia arriba del volumen del agua que libero. Una composición de fuerzas que me permite mantenerme a flote. (Lo sabíamos desde el conocimiento de aquella antigua ley de la física).

Ahora puedo cambiar mi juego; mi cuerpo permanece atento a la dinámica de la ola. Conjugo mis acciones corporales con el sistema de fuerzas que traza el mar, coordino mis signos con los suyos hasta que su componente me desplaza para depositarme en la playa. En esos momentos ya no hay imagen ni representación, sólo diferencias de intensidades. Por instantes, lo indeterminado de mis referencias no me permite individuar mi cuerpo en el flujo de la corriente marina, es difícil diferenciar individuaciones. Si algo se distingue, ya no es una cosa, sino lo distinto que ya no se distingue. Soy fondo y, al mismo tiempo, superficie. No hay distancia (con el mar) como para elaborar el concepto, sólo hay movimiento. No hay forma tampoco, se ha disuelto en lo indiferenciado.

Descanso sobre la arena; no existe ni el más mínimo indicio de brisa, y al mirar al cielo, observo que una nube ha quedado inmovilizada de manera aparente. Mantengo la mirada y, con el pasar del tiempo, el cielo resulta un telón de fondo, una escenografía desde su total quietud. Siento la angustia de la ausencia de horizonte, casi como si, de forma paradójica, estuviera encerrado en un espacio claustrofóbico.

Sé que no es cierto, pero para evitar seguir apresado en esa inversión del efecto trampantojo, tengo que girar la mirada para *encuadrar* el mar.

Vuelvo a la lectura del libro que me acompaña y me tropiezo con este párrafo: «La ley reúne el fluir de las aguas con la permanencia del río». Sobre Watteau, Elie Faure dice lo siguiente: «Había situado lo que es más pasajero en lo que nuestra mirada reconoce como más permanente: el espacio y los grandes bosques»¹.

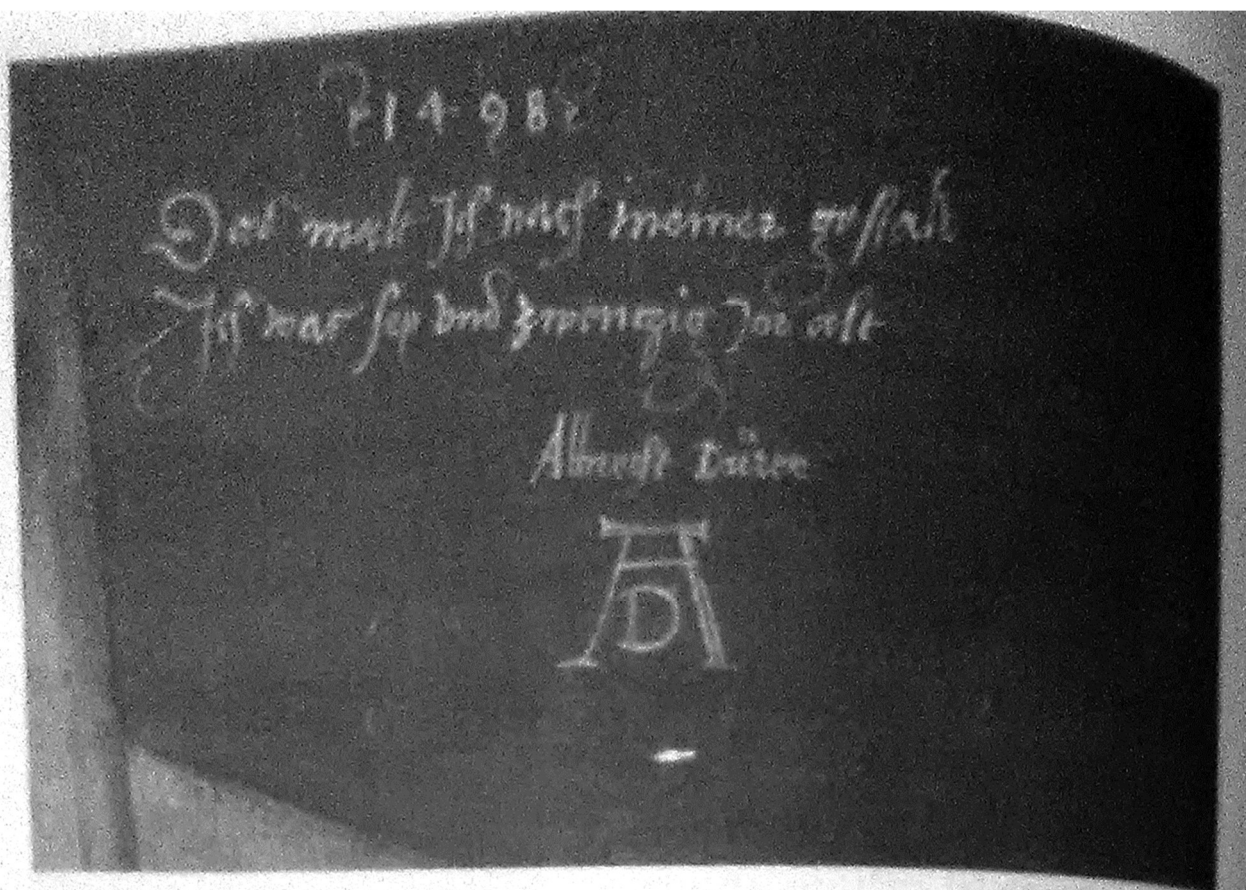
Mimesis e Idea se condicionan dialécticamente en un juego de relaciones en el que la Idea debe flotar en el aire, con lo que se nos indica su condición inmaterial, invisible, pero se nutre, al mismo tiempo que construye, una relación indisoluble con la «Naturaleza», en la mediación de lo que ya se señala como «paisaje». De alguna manera se plantea aquella intuición de Panofsky de que la *forma visible* incluye, porta consigo, un «contenido conceptual», y que, en tensión mutua añadiríamos, aquélla se significa, es decir, *se presenta*, en base a su interpretación.

Alberto Durero (o Albrecht Dürer) se retrata a sí mismo en 1498. No es su primer autorretrato, existe el dibujo anterior de 1484, donde se representa en edad juvenil, pero en la pintura realizada sobre un soporte de madera de chopo que se conserva en el Museo del Prado de Madrid podemos encontrar un *relato* específico de la naciente oposición entre sujeto y objeto, sobre la *fisura* o *vacío* que se esta-



blece entre lo visible y lo invisible, entre la *mimesis* y la *idea*. Y donde no es necesaria la palabra paisaje para que la imagen anticipe su significado.

El artista aparece en una disposición de formato vertical, según un eje ligeramente desplazado de la simetría central del cuadro, a fin de conceder un cierto grado de presencia al paisaje que encuadra la ventana abierta a la derecha de la composición. En el alféizar de esta ventana aparece la siguiente inscripción: «1498. Das malt Ich nach meiner gestalt. Ich war sex und zwanzig jor alt. Albrecht Dürer». (1498. Lo pinté



según mi propia imagen. Tenía veintiséis años.) Bajo estas frases dibuja el monograma compuesto por la A mayúscula que encabalga la D inicial del apellido, el símbolo que identifica las obras de su autoría. Una firma, marca de la singularidad del sujeto, ahora reforzada por la duplicación del *Ich*, donde parece resonar, tanto como en el gesto y vestimenta con los que se presenta el autor, el reclamo del Yo que la imagen ofrece. La postura de Dürer es aquí la más despreocupada y natural de todos sus retratos, pero que cada detalle adquiere una dimensión icónica para situarnos ante un significado que explica la nueva condición social que se reclama: la del «gentiluomo».

Esta condición, contenida en la exigencia del artista de ser considerado el «homo liberalis atque humanus», es formulada por un artista que ha llegado a alcanzar su *self-conscious*, la conciencia no exenta de vanidad y orgullo, de haber alcanzado el reconocimiento y la fama que sólo el artista «moderno» podría recibir, ajena ya a la oscura labor del artesano medieval.

Así lo describe Panofsky: «El porte altanero de este hombre alto y delgado queda realizado por una arquitectura pesada, estrictamente frontal, con la ventana ya no situada en el muro lateral escorzado sino en el fondo, paralelo al plano pictórico; y con un grueso molduraje, formando un *marco dentro del marco*, presta dignidad a la cabeza altivamente erguida. Esta elaborada puesta en escena sirve al mismo fin que la cuidadosa disposición de cabello y barba, el traje a la moda y de aspecto costoso y los señoriales guantes de cabritilla gris»⁸.

Es incisiva esta cita, en cuanto no solo se centra en la radical expresión de la *singularidad* del artista, en su nuevo estatus intelectual y social, sino en esa ventana pintada como un «marco dentro del marco», composición pictórica que necesariamente convierte a la visión paisajística en un objeto autónomo.

Aún más, si atendemos a aquella categoría de la *figurabilidad*: si se suele describir como un tipo de composición que tiene su precedente en el modelo iniciado por Dirk Bouts en su «Retrato de un hombre» pintado en 1462, en el sentido de la representación del personaje junto a una ventana (una temática de desarrollo posterior en su forma canónica en Italia y Flandes), en el caso de Durero hay una radical diferencia. El foco de luz proviene de la izquierda del cuadro, del interior del espacio donde se ubica el personaje, modelando la figura y el mismo marco de la ventana, remarcando la evidencia de que desde ésta no entra ninguna iluminación directa. Con lo que el paisaje enmarcado queda en una ambigua relación respecto al resto de la representación espa-

8 Erwin Panofsky, *El significado en las Artes Visuales*, Ediciones Infinito, 1970.

cial, en un efecto que se podría considerar como una paradójica negación de la profundidad que pretendería.

Representación segregada, mimesis escenográfica que descende al detalle minucioso, como en el retrato de las montañas, de los efectos de luz y sombras, incluso del momento temporal en el que se comienza el deshielo, como parece indicar el oleaje del lago en la lejanía. Pero lo que resulta más significativo es la presencia discreta de unos personajes que así cualifican una narración independiente, un fragmento de mundo en el que la mimesis se pliega a las exigencias de la semejanza. Ajena a cualquier dato biográfico, como no fuera a aquellas acuarelas que Durero llevó consigo en su paso por los Alpes, en el regreso en 1495, de su primer viaje a Italia.

Precisamente, suele señalarse que una de las consecuencias de este breve primer viaje al sur de Durero fue su cambio respecto a la representación del paisaje. Los primeros estudios realizados bajo el magisterio de Wolgemut tienen una naturaleza analítica, motivos sueltos en los que el detalle con el que se registran dificulta la posibilidad de entenderlos como la expresión de una «idea», de un concepto unitario de lo que, posiblemente, ni siquiera intenta definir. Más bien se aproxima a un conocimiento *topográfico* del territorio. Incluso la falta de destreza en la utilización de la perspectiva desequilibra la composición hacia el énfasis en lo fragmentario, lo que diluye la condición atmosférica que unifica lo que se reconoce como paisaje. Sólo en las acuarelas realizadas durante aquel viaje las escenas resultan unificadas en una naturalidad concedida desde la luminosidad que armoniza el detalle. Luz y color, en sus variantes múltiples, son los principios que hacen que los elementos participen de la idea de naturaleza, más allá de la reconocida capacidad en la representación de la forma y la textura del objeto. La

vibración del territorio, su dimensión geológica, parece anticipar la práctica del *plein-airiste*⁹.

Volvamos a la manera canónica, a aquel motivo del retrato del personaje junto a la ventana. Hay un pequeño óleo sobre tabla, el «Retrato de Levinus Memminger» realizado en 1485 por Michael Wolgemut, el maestro de Durero. Aquí el personaje aparece apoyado en una balaustrada, mientras que a su espalda queda enmarcado un paisaje, tan minucioso que necesita de la ingenua, e incorrecta, representación de un pajarito sobre el alfeizar de la ventana, a fin de que la visión del exterior no se confunda con el tapiz colocado sobre el muro del fondo. Incluso el grupo de las tres letras, H.M.H., situadas sobre el cielo del paisaje, refuerza esa sensación.

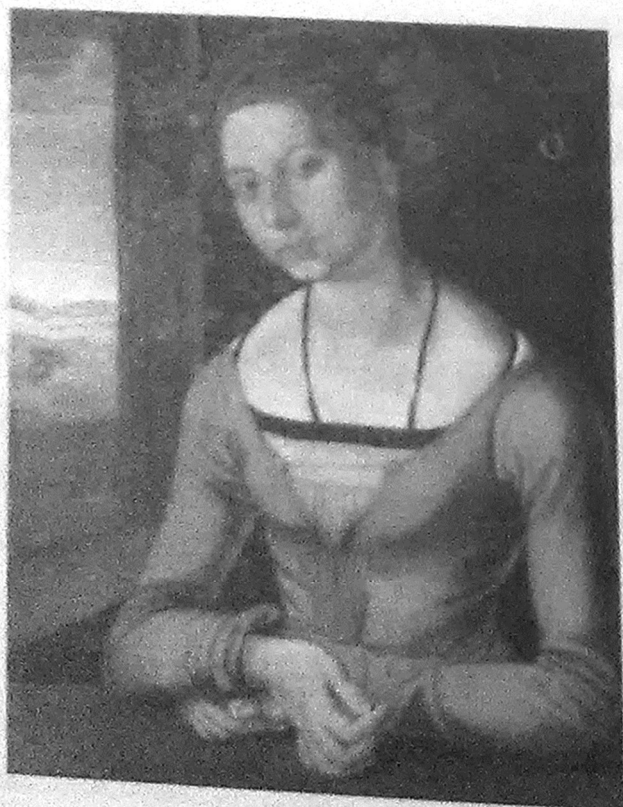
Es verdad que la mayoría de estos efectos provienen del insuficiente dominio de la perspectiva *artificial* y de los fundamentos de la geometría que más tarde el *rinascimento* italiano aportará a la formación de Durero. Pero esta dependencia del «können» medieval, en el sentido de ubicar el «Kunst» en el ámbito donde la capacidad del hacer se despliega sin diferenciar el objeto que produce, donde el *arte* no está aún restringido al campo interesado en la «belleza», sino que participa del quehacer artesanal o productivo, no impide obviar el *síntoma* que contienen: la autonomía de la representación de lo visible, en cuanto ya la *distancia* lo sitúa como un objeto sólo dependiente de la mirada.

Otra tabla, ésta datada en 1487, «Retrato de un hombre», y atribuida a Wolfgang Beurer¹⁰, presenta a un perso-

9 E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*.

10 Esta tabla está fechada el 24 de abril de 1487, y pertenece a la colección del Museo Thyssen-Bornemisza. Pudo identificarse gracias a un dibujo de la colección particular de Durero, y parece representar a un personaje que realizó un peregrinaje a Tierra Santa, según indica el emblema de los caballeros del Santo Sepulcro.

naje desconocido en una situación análoga. Las manos apoyadas sobre la balaustrada del primer plano, la derecha dibujada en el gesto de mostrar un objeto (aquí un colgante con cadena), la otra reposando sobre el tablero. Al fondo, un tapiz ornamental y la ventana que muestra el paisaje, ahora alineada de forma diagonal al fondo. Pero la espacialidad interior que construyen las líneas de fuga no se corresponde con la que parece proponer la visión exterior; el *paisaje*, que además de mostrar un relato propio, con los personajes que deambulan por él, se independiza en la composición en base a la misma técnica de representación. Lo más notable resulta el hecho de que la identificación del autor de este retrato fue posible por el dibujo que Durero poseía en su colección particular.



En 1497 (es decir, un año antes en que el artista de Núremberg realice su autorretrato en cuestión), la imagen de una muchacha, con probabilidad la de una tal Katharina Fürlegerin, es el tema común en dos pinturas de Alberto Durero. En una de ellas, la joven aparece sentada junto a una ventana que deja ver, también, un paisaje. La composición está aquí invertida, aunque contiene

todos los elementos que pertenecen a la figuración canónica. La ventana, ahora situada a la derecha del personaje, es el foco de la luz que la modela, y en su embocadura está tallada o adosada la miniatura de un anciano con vestimenta oriental. Finalmente, las manos muestran un ramillete de flores.

La forma canónica es un *juego alegórico*. Cada gesto, cada objeto presente, es parte de una *totalidad*, en el sentido que propone Benjamin para esa falsa apariencia¹¹ en la que «la belleza que perdura es objeto del saber». Una dialéctica entre *dispersión y reunión*, donde «las cosas se juntan según su significado, pero la falta de participación en su existencia vuelve a dispersarlas». Ya sea la posibilidad de referirnos a la historia de Virgilio y la virtuosa hija del emperador romano, en el caso del retrato de la Fürlegerin, o la posible relación del personaje del cuadro de Wolfgang Beurer con un peregrinaje a Tierra Santa, siempre encontramos en el modo alegórico la representación visible de un mundo fragmentado. Una dialéctica sin síntesis, en el que la *distancia* resulta la forma específica del sentir. No será, por tanto, la recurrente ventana una mera herramienta para contribuir al efecto de la espacialidad, sino el *paisaje* vislumbrado el que introduce la tensión dialéctica entre lo arcaico y lo nuevo, el que, como *mónada-idea*, establece el significado, desde su negativa distancia, de la aparición del sujeto.

En el *Autorretrato* del Prado, esta disposición compositiva de referencia flamenca utiliza ya la «moderna» prótesis de un espejo plano, con toda posibilidad conseguido en su primer viaje a Venecia. Lo que le permite no solo la inversión completa de la imagen, sino que también le facilita la reproducción casi mecánica de lo visto, como demuestra el análisis del proceso creativo, prácticamente sin «arrepentimientos», anticipando lo que la geometría y la medida supondrán para lo visible: la definitiva condición *objetual* de lo que se experimenta.

* * *

11 W. Benjamin, *El origen del «Trauerspiel» alemán*, Abada Editores, 2012.