

el paisaje de la apariencia

Una historia del paisaje a partir de una conferencia de John Ruskin

Germán Hidalgo Hermosilla

La sombra de un cuerpo bajo la luz del sol se mueve modificándose a lo largo de una jornada, y en cada día, diversamente, a lo largo de un año. La sombra es parte de la realidad de aquel cuerpo y tiene, sin embargo, la fascinación de la apariencia: es realidad en cuanto efecto teóricamente previsible, matemáticamente calculable; es apariencia en cuanto dejado a la imprevisible verificación de otras circunstancias —la batalla del sol con la nube— que de él «rinda la precaria existencia e intensidad».

FRANCESCO VENEZIA

La torre d'ombre. L'architettura delle apparenze reali.



Giotto, *El milagro de la fuente* (1296/97-1300)

I. UN CAMINO HACIA EL PAISAJE VIVO

En 1853, con motivo de la conmemoración de la muerte de J. M. William Turner, John Ruskin dicta una conferencia con el tema de la representación pictórica del paisaje.¹ Lo que se propone señalar con ella es la evolución de la comprensión estética de la naturaleza; entendiéndola como Creación y Realidad Viva. De lo señalado en el texto, entendemos que esta evolución, desde el punto de vista de la forma, es el paulatino aparecer del fondo pictórico, que con el correr del tiempo va tomando mayor protagonismo, hasta que se convierte en el motivo central de la obra de un pintor. La manera de introducir el tema está ligado a lo que son los principios religiosos y morales del autor, es decir, a la concepción de la naturaleza unida, profunda e indisolublemente, con la idea de Creación Divina. Por tanto, donde encuentra una cierta interpretación de ella es en el texto de la Biblia; allí hay un verdadero gozo de la realidad natural, y esto es así, porque es Dios quien despierta esa sensibilidad a través de su



Tiziano, *Las tres edades* (1512)

palabra. Este aspecto es clave, ya que manifiesta ese valor fundamental que consagra la auténtica riqueza en lo interno de los seres y de todo lo creado, que es donde reside el Padre, desplazando todo interés que pudiera despertar la forma externa.

Con posterioridad a Cristo —según Ruskin— las persecuciones a los creyentes y, más tarde, las continuas guerras, retardaron el desarrollo del verdadero arte de la representación de la naturaleza. Hay que esperar al siglo XIII, cuando todo queda preparado para que surja esta interpretación naturalista, que se manifestará en tres momentos sucesivos.

El primero de estos momentos llega con el siglo XIV, momento en el que el arte experimenta el desarrollo del «pensamiento». Es por ello que Ruskin manifiesta que ese siglo se inicia con las primeras palabras del poema de Dante. El siglo XIV está presidido por los escritores, por los creadores de historias; no hay mimesis, hay codificación; la pintura deviene, entonces relato. Es el siglo de Dante y de Giotto.

El paisaje aparecerá representado como un fondo fragmentado, como una primera tentativa de situar a las figuras en un espacio, donde las figuras humanas, serán las verdaderas protagonistas de la historia. Por tanto, la representación de ese paisaje será esquemático. Las figuras aparecen como iconos, y como tales, deben ser leídas. Por ese motivo, en términos de paisaje, un árbol representado por Giotto no es un árbol extraído miméticamente de la naturaleza, sino una «idea», el concepto de árbol.

En el siguiente período —correspondiente al siglo XV— se hace énfasis en el «dibujo». El dibujo, para nuestro autor, es el rendimiento perfecto de las formas, ya sea en pintura o en escultura. Dibujar es dar límite; como lo propondría L. B. Alberti, «circunscribir». Es distinguir para conocer; ésa es la tarea de artistas como Leonardo, en el cual se resume de modo rotundo esta concepción del dibujo como instrumento para estudiar la realidad; para conocer. Es el siglo del conocimiento de la realidad objetiva, tal como se nos presenta al intelecto; el dibujo asume un rol

- 1 RUSKIN, J. «Conferencia de Turner y su pintura», Edimburgo, 1853 en RUSKIN, J. *Las Piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*. Barcelona: Iberia, Colección Obras Maestras, 1961. (Traducción al español por Francisco B. Del Castillo y notas prologales de Emiliano M. Aguilera).
- 2 Esto quiere decir, la incorporación de un sentido espacial de la realidad, cosa no mencionada por Ruskin, al menos explícitamente. Es claro que el origen de este «adelanto» está en los nuevos conocimientos en el campo de la óptica. Adquiridos, primero desde la intuitiva aplicación de Brunelleschi, pasando por la sistematización tratadística de Alberti y la posterior profundización objetiva de Leonardo.
- 3 Utilizamos la voz «invento», en el sentido que L. B. Alberti le adjudica en su *Tratado sobre la Pintura*. Allí queda relacionado con la capacidad del artista de narrar historias por medio de sus creaciones pictóricas.

descriptivo de la realidad; es el siglo de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, y Ghiberti. Sus creaciones incorporan dos rasgos particulares a la representación del paisaje; el primero de ellos es la introducción de un tono azulado para los fondos, esa zona de la pintura donde el paisaje se hace presente con mayor fuerza. Su consecuencia es la sensación de una atmósfera propia para el paisaje. El segundo de los rasgos es la representación de los árboles sobre un fondo gris o verde, de modo que las hojas y ramas emergen desde una parcial oscuridad. Además de estas características —dice Ruskin— la pintura evoluciona de manera notable desde el punto de vista técnico, haciendo de la representación una copia muy cercana a la realidad. En ese sentido el desarrollo del dibujo es decisivo. Entendemos que estos nuevos aportes tienden a producir la separación de los estratos contenidos en la profundidad de la pintura;² la ilusión óptica de las tres dimensiones del espacio. Para terminar, Ruskin plantea que, a pesar del notable desarrollo en la descripción del paisaje, simultáneamente no existió un acercamiento sensible a éste. Es decir, se ha investigado, pictóricamente, en su superficialidad, en su cuerpo, mas no en su esencia.

El último período es el de los pintores, los coloristas, aquellos que protagonizan el siglo XVI, y que integran la escuela veneciana: Tintoretto, Pablo Veronés, Tiziano y Correggio, que son —dice el autor— los más celebres coloristas que ha conocido la humanidad. Este período trae nuevos progresos para la representación pictórica del paisaje. Frente al marcado carácter intelectual de los siglos anteriores, encontramos en la pintura de Tiziano y Correggio una ruptura con el formalismo y la extravagancia de los primitivos. No analizaremos nosotros el origen de estos cambios, pero al menos estamos conscientes de que los llamados pintores «coloristas» estaban imbuidos de unas nuevas ideas, entre las cuales la disolución de la forma, justamente bajo el imperio del color, es un claro indicativo de la investigación de la realidad desde una perspectiva más profunda, y esencial, que en el fondo, es el propósito de Ruskin. Existe una mayor soltura y movimiento en las figuras y en los elementos del paisaje, lo que redundó en su mayor espontaneidad, y por lo mismo en una mayor

«naturalidad». Hay una presencia de elementos circunstanciales que animan el paisaje, tales como: puestas de sol, arco iris, reflejos en el agua, que pasan de ser una anécdota, a tener un rol cualificador. No obstante, Ruskin sigue viendo que hay elementos tratados convencionalmente, que no han sido estudiados en su naturaleza, sino que continúan siendo imágenes producidas a partir de una convención; faltaba bastante para hablar de un verdadero arte del paisaje, ésa era la misión que le correspondía al siglo XVII, y que sus pintores no fueron capaces de llevar a cabo. Efectivamente, es en los pintores de este siglo en los cuales Ruskin descarga todo su sentido crítico; y no podía ser de otra manera, era el momento histórico que le antecedía y del cual surgía como contraparte el romanticismo del cual, Ruskin, sería el último baluarte. Así veremos cómo, en su conferencia, no ahonda en la pintura de Turner; su objetivo era definirla a través de la descalificación de la pintura clásica, que encontraba en la figura de Claude Lorrain su mejor exponente, y por tanto el mejor blanco para sus duras críticas. Tenemos entonces que este siglo era el destinado a concretar la tarea dejada por los coloristas, pero qué ocurrió: según Ruskin, el amor entregado por el cristianismo al paganismo es destruido, cuando éste retorna como enseñanza clásica, cuando se hace revivir la idealización y la utopía de la naturaleza; el clasicismo introduce en el paisaje los «efectos», mas no el «afecto» hacia ella; la naturaleza sólo puede ser captada con cuidadoso estudio y con un gran sentido espiritual. Éste es un aspecto clave, pues hay aquí un entendimiento del arte como una manifestación de la opción y de la selección por la cual se inclina el artista. La obra de arte es la manifestación de una voluntad, que traducida al ámbito del paisaje se entiende como la adecuada interpretación de sus fenómenos. No puede existir una representación de la naturaleza donde todo concurre con igual protagonismo; se reclama un énfasis, un punto de vista. Es la artificialidad de la representación lo que le disgusta, en ella no hay comprensión de la verdad, y por tanto, espíritu de la naturaleza. En tal sentido, la pintura del XVII, no fue «inventó»,³ porque no hacía énfasis en la historia; no fue «conocimiento», porque no analizó la realidad;



C. Monet, *Vista de Londres* (1900-1903)



J. M.W. Turner, *Pescadores en el mar* (1796)

sólo fue hecha —nos dice Ruskin— para la complacencia de la superficialidad. Superficialidad que solamente se vería frenada por una revolución, justamente la francesa, síntoma de que la decadencia no podía perdurar.

Es aquí cuando irrumpe la pintura de C. Lorrain, S. Rosa, y G. Poussin, que sintetizan este desorientado espíritu. Claude —nos dice Ruskin— da cuerpo al insustancial bucolismo; Salvador, al terror ignorante y Gaspar, a la estúpida y amanerada erudición». Ante esto, vuelve sobre los escritores, y encuentra en la figura de Radcliffe y de J. J. Rousseau a los verdaderos intérpretes del paisaje, este último reconocido como un gran naturalista. Existió, en ese período, un grupo de escritores ocupados del tema de la naturaleza, tales como: W. Scott, Byron, Wordsworth, Shelley y Tennyson, todos de distintas vertientes morales, pero coincidentes en su amor y canto por ella.

Ésta es la situación general del arte, planteada por John Ruskin. Ella da cuenta de la categorización estética propuesta; una evolución del entendimiento del paisaje y de su figuración. John Ruskin, al inscribir en un marco histórico sus observaciones, tal como lo señala L. Venturi, desplaza sus argumentos desde el plano técnico a los del gusto, es decir, al dominio de la estética.⁴ Es el esquema, dogmático y cerrado, en el cual se nos deja instalados con las siguientes palabras:

«... y entonces tenéis, finalmente, el puro, sano y sencillo paisaje moderno. ¿Necesitáis un nombre para éste? Os lo daré al instante, porque todo el carácter y capacidad de este paisaje está originalmente basado en la obra de un hombre: Joseph Mallord William Turner».

2. EL PAISAJE DE LAS APARIENCIAS

La Luz y la Envolvente

J. M. William Turner, nació en 1775, casi medio siglo antes que Ruskin, y murió en 1851, cuando éste tenía treinta y tres años; por su parte, Monet tenía entonces once años, y faltaba para el nacimiento de Borges el

4 VENTURI, L. desarrolla y expone esta tesis en dos textos: *El Gusto de los Primitivos*, (en su último capítulo). Alianza-Forma, pp. 126-150. Y también en *Historia Crítica del Arte*, pp. 184-190. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea.

5 GARCÍA NAVAS, J., *Dibujar después de 1910*. Barcelona: UPC, 1997, p. 36.

otro medio siglo restante. De su extensa y fecunda obra tomaremos aquella parte a la cual corresponden los últimos veinticinco años de su vida, es decir aquellos a los que pudo asistir J. Ruskin como atento espectador y como amigo. Este período está marcado por uno de sus viajes a Italia, a partir del cual su obra toma un rumbo nuevo, conducido fundamentalmente por el estudio de la luz y de su capacidad de generar múltiples atmósferas. No obstante, debemos recordar aquí la etapa intermedia del desarrollo de su obra, cuanto tuvo una marcada influencia de Claude Lorrain, al cual, según Ruskin, aventajó largamente.

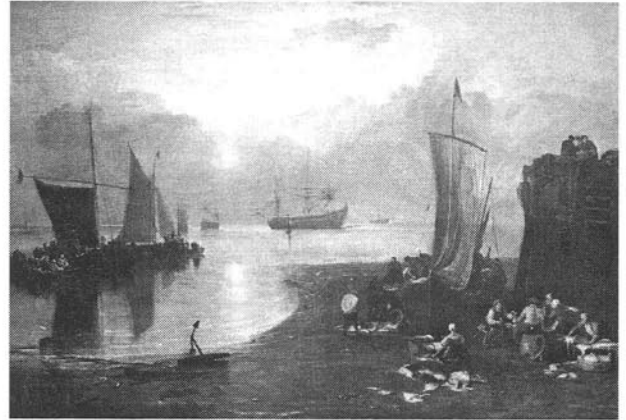
Es el momento de explicitar la tesis central de este artículo; ella se sintetiza en la siguiente afirmación: Turner no pinta el paisaje convencional al que estamos habituados. Más aún, aunque éste tuviera todo el sentido espiritual que Ruskin quisiera, definitivamente sus imágenes «naturales y paisajísticas», queremos aventurar, no son de este mundo, que se nos manifiesta convencional a nuestros sentidos primarios, aunque, sin embargo, es de él de donde arrancan. Ruskin insiste en su mensaje de la naturaleza como Creación Divina, y nosotros planteamos el «paisaje aparente», como lucubración humana.

En una de las observaciones que hace J. García Navas, analizando un dibujo de Monet, donde se pregunta si es de éste o de Turner, hemos visto nacer uno de los estímulos para nuestro planteamiento. Dice García Navas:⁵

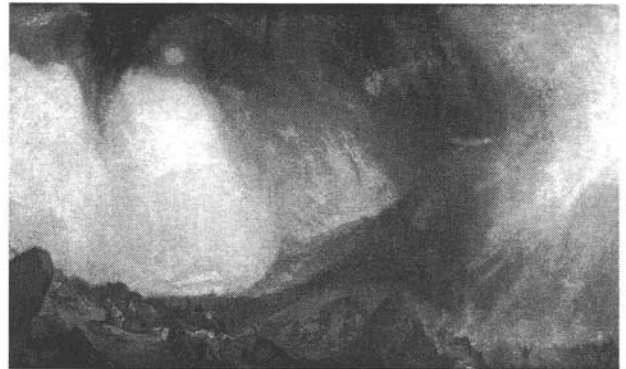
«El ojo del pintor ha medido su alcance y describe un cerco. Fuera de él y hasta alcanzar el borde se produce un ámbito de relativa indiferencia pictórica, como en Turner».

Y sigue aparte:

«Tras el dibujo de Monet, sin embargo reconocemos la consistencia del ojo que mira. En Turner, la misma circunstancia puede entenderse como un recurso para evitar problemas de relación con los márgenes».



J. M.W. Turner, *Sol Naciente* (1807)



J. M.W. Turner, *Tormenta de nieve* (1812)

No cabe duda que ese recurso, de describir un cerco, puede ser un modo de plantear el problema de los límites o, mejor dicho, de lo no-límites de la obra pictórica. Pero de pronto también, y simultáneamente, puede ser el sitio donde ésta nace, donde se genera. Ahí está el talento del pintor que auna condiciones formales con cuestiones de contenido. Queremos ver y pensar que la pintura de Turner se fundamenta en ese tramo pictórico que, antiguo, fue fondo, y que en las telas y acuarelas de Turner, es forma. Es en ese sentido que nos asimos a Ruskin, quien «ve» el avanzar progresivo de un fondo que sale a conquistar la tela, que la vemos con las pinturas de Turner totalmente rendida.

Entrevemos la presencia de la antigua «forma»; ella, aún sirve de referencia, pero ya cada vez menos. Al observar las pinturas de Turner, según avanzan los



J. M.W. Turner, *Regulus* (1828)



C. Lorrain, *Embarco de la reina de Saba* (1648)

años, notamos cómo, cada vez más, el recurso de la figura «reconocible» tiene menos presencia; Turner, se desliga de este mundo, para construir el propio. Desde su obra *Pescadores en el mar* de 1796 podemos constatar la evolución de una particular línea temática. Ella es la del paisaje marino en circunstancias de extremo peligro, incluso de cataclismo. A esta obra le siguen *Muelle en Calais* de 1803, *Nafragio* de 1805, y en 1812, *Tormenta de nieve*, *Aníbal y su ejército cruzan los Alpes*. En estas obras el tema pictórico consiste en una fuente de iluminación central, que ordena el paisaje, y que será el punto de atracción de nuestra mirada, la cual para poderla alcanzar deberá describir el movimiento que el mismo Turner ha dado a los elementos de su obra. Para M. Bockemühl,⁶ el pintor reproduce no solamente el paisaje en la tela sino que nos hace vivir el movimiento que lo anima, a través de aquel que realizamos cuando lo recorremos con nuestra mirada. Bockemühl nos dice:

«El espectador no tiene ya ante sí la imagen de la naturaleza extraña al cuadro mismo, en el que la ola pintada, que no puede moverse, parece como de piedra. En la actualidad de su percepción visual experimenta al cuadro como naturaleza».

Algo similar ocurre cuando nos relata el sentido metafórico de la obra *Regulus*, del año 1828. Según este autor, la poderosa luz que inunda el cuadro quiere hacernos sentir y vivir el mismo drama experimentado por el militar romano a quien torturan los cartagineses quitándole los párpados. La escena, en cuestión, representa su partida a Cartago donde le esperan éste y otros tormentos, además de la muerte segura. Como escena, esta obra nos recuerda patentemente su propia pintura *Dido destruye Cartago* de 1815, y la cual remite claramente a *Embarco de la reina de Saba*, de Claude Lorrain, del año 1648.

Si hacemos esta retrospectiva a los orígenes del sentido temático con el cual Turner desarrolla esta parte de su obra, es para aislar los elementos pictóricos que la constituyen y poder seguir su evolución. Principalmente, como veíamos, tenemos como elemento una fuente de luz: la presencia de un

6 BOCKEMÜHL, M. J. M.W. Turner, *El mundo de la luz y el color*. Taschen, 1993. pp. 73 y 74.

7 RUSKIN, J., *op. cit.*, p. 69.

sol en el ocaso, que paulatinamente va perdiendo su condición figurativa, para transformarse en mancha, que como diría Ruskin, sería el entendimiento que, de ese fenómeno, tendría un ciego que repentinamente recuperara la visión. Éste no se remitiría a la condición figurativa de los objetos, percibidos desde el prejuicio de una convencionalidad, sino que, la suya, sería una percepción directa del efecto de la luz; vería manchas de color.

El otro elemento característico es la envolvente que Turner produce en torno a esta luminosidad. Envolvente que da paso a lo mencionado por J. García Navas, respecto a la zona del cuadro de aparente indiferencia pictórica. Vemos en esta envolvente el deseo de conducirnos hacia el interior del cuadro, donde somos llamados por el efecto de esa luz que finalmente nos deja en la incertidumbre de su nada, de su vacío: nos enceguece, del mismo modo como lo experimentó Régulo. Nos privan del privilegio de traspasar esa frontera, tras la cual se oculta aquello que pudo ver Turner cuando estuvo cuatro horas atado al mástil de un barco presenciando lo que podría haber sido el fin de su vida, y que quedó materializado en *Tormenta de nieve* de 1842. Escribió Turner, al respecto:

«No lo pinté para que fuera entendido, sino porque quería mostrar cómo luce semejante espectáculo. Hice que los marineros me ataran al mástil para poder observarlo. Cuatro horas seguidas me mantuvieron atado; creí que iba a morir; pero yo quería fijar su imagen en caso de sobrevivir».⁷

El paisaje de Turner es dramático, anuncio de una posible tragedia. En esas circunstancias, nuestros sentidos apelan a lo elemental y esencial del fenómeno paisajístico; los cuadros de Turner se sobreviven. Sus imágenes son aquellas que percibe quien tropieza y cae, no de quien pasea amenamente. En ellas todo concurre, aire, cielo, tierra, mar, nubes, viento, para desdibujar nuestras convencionalidades. No obstante, lo convencional aparece, pero transformado, y en interacción profunda de un elemento sobre otro, generando otra realidad, otro paisaje.



J. M.W. Turner, *Dido destruye Cartago* (1815)



J. M.W. Turner, *Tormenta de nieve* (1842)

Esta temática continuará y culminará con *Sombra y oscuridad, la tarde del diluvio* de 1843, y con *Luz y color, la mañana después del diluvio*, del mismo año. Tema, que creemos, muy teñido de sus inquietudes, donde se resume perfectamente el drama del mar, la tormenta y de la nave. Tal vez, porque su autor se siente viajero, en un mundo cambiante y ambiguo, tormentoso y en constante peligro.

II. FRAGMENTOS Y REFLEJOS

En estos planteamientos no nos interesa ver una relación de continuidad en las obras de Turner y Monet, o una marcada influencia del primero sobre el segundo. Esto, a pesar de que tenemos presente los



J. M.W. Turner, *Sombras y oscuridad, la tarde del diluvio* (1843)



J. M.W. Turner, *Luz y Color, la mañana después del diluvio* (1843)

conocidos viajes de Monet a Londres, sobre todo el primero de 1870, en el que recorre los museos y donde entra en contacto con las obras de Turner, y también con las de John Constable. Tanto en Constable como en Turner, Monet, creemos, verá identificada su inquietud por el paisaje natural, por la luz y por los efectos atmosféricos.

Claude Monet nació en 1840 y tuvo una vida tan extensa como lo fue su obra. Nosotros nos remitiremos sólo al particular periodo de los veinte años finales del siglo XIX y de los diez primeros del XX.

Lo iniciamos con su obra *Se Rompe el Hielo*, paisaje invernal de Lavacourt de 1880, que abre una serie de pinturas de hielos y nieve en proceso de derretimiento. Para nosotros esta pintura tiene varios significados. Por un lado, es el modo en que queremos ver vinculada su obra con la de Turner, que no es de modo literal, como lo podría ser una de sus vistas del Parlamento de Londres, realizados a fin de siglo. En ese sentido, presentamos *Se Rompe el Hielo*, como la forma en que Monet, también, nos habla de ese otro paisaje, el de las apariencias.

Lo vinculamos con las pinturas de Turner a través de un concepto que observamos en el análisis, ya mencionado, de J. García Navas. En él, y a propósito del mismo dibujo de Monet, García Navas se refiere a la «oquedad». Oquedad en la que vemos la idea de un conducto que nos transporta al interior del cuadro, de manera análoga a lo que ocurre en las pinturas de Turner, que ya comentamos. De este modo, si en Turner la «oquedad» consistía en la concurrencia de «la envolvente» y «la luz», vemos en Monet, como ésta se vuelve fragmento y reflejo. El sentido más profundo que apreciamos en ella, es la de permitir que esa «otra realidad» se nos manifieste. Si observamos *Se Rompe el Hielo*, veremos cómo el paisaje «convencional» se quiebra y se fragmenta en tantos pedazos como hielos hay en el cuadro, pero más aún, esta realidad se duplica y se multiplica; primero en las quietas aguas, a diferencia de Turner quien las pinta tormentosas, y luego, en los hielos. Estos últimos se constituyen ahora en la envolvente;

se unen con el cielo y las tierras lejanas para ser un solo elemento y dejar el protagonismo a la oquedad, a las tranquilas aguas, que reemplazan al vacío y a la nada existentes en la intensa luz a la que nos somete Turner. Pero, qué gran diferencia, ahora Monet no nos castiga dejándonos frente a la nada; nos regala una imagen. No obstante, de igual forma, quedamos ante la incógnita, otra vez quedamos en la gran duda; no concluimos nada, Monet nos repite la imagen, la duplica. En el fondo de su oquedad quedamos instalados frente al mismo paisaje, y no sabemos, a ciencia cierta, cuál de los dos es el verdadero. Ésa es otra manera de mantenernos en el misterio; en el misterio, por ahora, del arte.

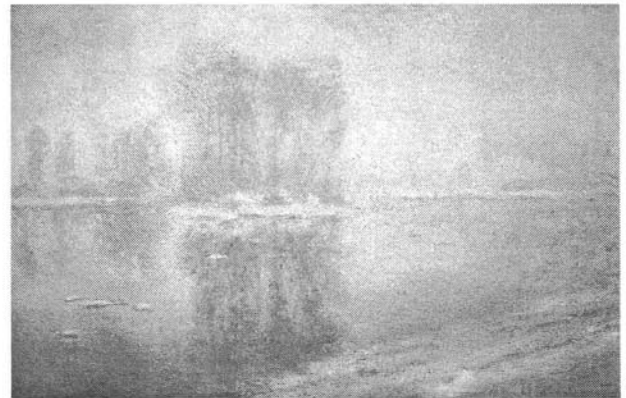
En 1893 Monet pinta *Hielos fundentes*; en este cuadro, lo diáfano de la atmósfera del primer plano de *Se rompe el hielo*, es reemplazado por una leve nubosidad, una atmósfera lechosa que homogeneiza toda la superficie, desapareciendo la condición de oquedad y de centro de atención. Ahora, todo se ha convertido en oquedad, en verdadera similitud con lo pintado por Turner en *Luz y color, la mañana después del diluvio*, en el cual, el vacío de potente luminosidad conquista toda la tela.

En *Hielos fundentes*, sólo en algunos márgenes, queda lo que fue la envolvente; ésta nos deja abiertamente ante la realidad paisajística duplicada. Es evidente que con esta operación pictórica Monet busca algo más que un efecto, pese a que es de él, de donde toma la observación y de donde parte su inquietud. El reflejo se vuelve muchísimo más que una anécdota, o que un recurso para cautivar la mirada del espectador, en el reflejo, vemos, el sentido del cuadro. Realidades análogas que se disputan la autenticidad de su existencia que, sin embargo, comparecen ante nosotros como una sola, aquella a la que Claude Monet ha sido capaz de dar vida. Las dos son manifestaciones de la realidad, las dos constituyen su paisaje.

Una pintura, donde observamos esta preocupación por la realidad duplicada es en *Álamos a la puesta de sol*, pintada por Monet en 1891. En ella vemos cómo una fila de árboles altos y delgados atraviesan en diagonal la



C. Monet, *Se rompe el hielo* (1880)



C. Monet, *Hielos fundentes* (1893)

mitad superior del cuadro, mientras, en un plano más profundo, otra fila de árboles cruza la parte central, también en diagonal, pero en un ángulo más extendido; lo restante es una base constituida por matorrales y el curso de un río de quietas aguas; el cielo se muestra entre los árboles como fragmentos triangulares. La situación de las dos filas de árboles que concurren en el costado izquierdo del cuadro, hace pensar, debido a la tenue presencia de los troncos de los árboles lejanos, que estos últimos son el reflejo de los otros, los más próximos, que con sus troncos más visibles atraviesan sus copas. El conjunto ofrece un efecto especular que tiene su origen en el particular encuadre del paisaje; Monet, como si hubiera contado con un zoom, se aproxima a la zona de su interés y deshecha



C. Monet, *Álamos a la puesta de sol* (1891)

partes del paisaje, de modo que de él sólo vemos fragmentos. Es esta realidad fragmentada y constituida por elementos de carácter transparente, agua y cielo, la que nos induce a pensar en una duplicación. De modo más literal, Monet representa, el mismo paisaje, en *Los Cuatro Árboles*, pintado también en 1891. En este cuadro sólo vemos cuatro delgados troncos, sus reflejos, el cielo y la corriente del río. La base de los árboles, los mismos matorrales que antes describimos, es la bisagra que nos plantea el dilema de dónde comienza una realidad y dónde termina la otra.

En el cuadro *Árboles al borde del Epte, vista de la marisma*, de la misma época que los anteriores, verificamos que al disponer de mayor continuidad de cielo, por ejemplo, y de suelo, ya no se produce el mismo efecto. Los árboles los vemos situados en un ámbito mayor, referencial y, por lo mismo, comprensible.

Pero, donde encontramos una clara síntesis de nuestro planteamiento es en la serie de pinturas que realiza del río Sena al amanecer. Estos cuadros son de 1897, y fueron abordados de manera de recoger distintos estados atmosféricos y luminosos. En ellos la mirada del pintor enfoca una parcialidad del paisaje, aquella de mayor intensidad luminosa, del mismo modo que Turner, y se concentra en ella como un todo. Así en *Por la mañana en el Sena*, sus márgenes laterales están constituidos por el follaje de los árboles y sus reflejos; ellos son los residuos de una zona oscura y envolvente mayor, que hace las veces de un primer plano, mientras que el centro está ocupado por un fondo neblinoso, que es atravesado por una suave luz que, desde el margen superior, se deja caer como fina lluvia inundando homogéneamente la escena. En *Por la mañana en el Sena*, la condición de realidad reflejada, duplicada o aparente, ha sido llevada a sus últimas consecuencias. No importa ninguna otra circunstancia del paisaje que no sea esta sólida unidad entre los dos mundos, el real y el aparente.

Ahora, pidiendo disculpas por el anacronismo, podemos comprender por qué L. B. Alberti nos dice en su libro sobre la pintura que el inventor de este arte fue Narciso:

8 ALBERTI, L. B. *Sobre la pintura*. Valencia: Editor Fernando Torres, 1976, p. 112. (Traducción al castellano de Joaquim Dols Rusiñol).

9 BORGES, J. L. *El Hacedor*. Alianza, pp. 155 y 156.

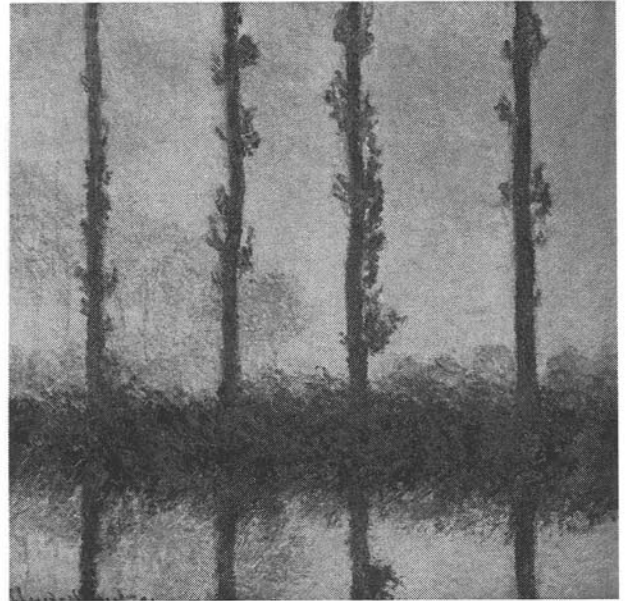
«... acostumbro a decir entre mis amigos íntimos que el inventor de la pintura, en sentencia de los poetas, fue Narciso, aquel que fue convertido en flor, pues como la pintura es la flor de todas las artes, la fábula de Narciso se puede acomodar a ella misma de modo totalmente perfecto. Porque, ¿qué otra cosa es pintar, sino abarcar con el arte la superficie de una fuente?»⁸

III. ESPEJO DEL MUNDO—MUNDO DEL ESPEJO

Seguir el pensamiento, antes citado de L. B. Alberti, no es difícil, si examinamos la obra narrativa y poética de Jorge Luis Borges. Al menos en parte de ella, notaremos cómo hay una gran similitud de planteamientos para comprender y tratar de representar la realidad. La realidad vista como ambigüedad, como ilusión, tan frágil, leve y fragmentaria como podría serlo un efímero reflejo sobre una superficie pulimentada.

Los Espejos Velados, El Espejo y la Máscara, El Espejo de Tinta, están entre algunos de los títulos de relatos imaginados y escritos por Jorge Luis Borges, en donde nos muestra esa mezcla de angustia y de curiosidad que le produce el mundo de los espejos y sus reflejos. Pero no es sólo el espanto por el espejo y su efecto, sino por el mundo que tras de él se oculta.

En un breve relato de autodescripción, titulado «Borges y Yo»,⁹ el autor plantea la esencia misma de su terror, la duplicación. Y más aún, la existencia de un doble que pueda usurpar su propia personalidad. Dice el narrador: «es a Borges a quien le ocurren las cosas». Él, el narrador, sólo se deja vivir para que Borges pueda tramitar su literatura. El texto está escrito desde la voz que el mismo escritor teme encontrar tras el velado resplandor de un espejo —el que habla es su doble— quien, en este caso, se autoconfiere el papel de víctima, de sometido al otro, a Borges, que le está robando sus experiencias, sus gustos y aficiones. El mayor drama, para nuestro narrador, es su irremediable ligazón con Borges; dirá: «Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)».



C. Monet, *Cuatro árboles* (1891)



C. Monet, *Álamos a la orilla del Epte* (1891)

Queda planteada, nuevamente, la gran duda, la misma que vimos en los cuadros de Turner, aquella duda que nos dejaba la potente luminosidad, tras la cual no encontrábamos nada y sólo nos remitía al mismo paisaje; o en Monet y los reflejos de una misma realidad en las oquedades de las aguas congeladas de un estanque. Leer el relato de Borges es escuchar a las pinturas de Turner y Monet, en sus descargos y alegatos entre un paisaje y otro; entre realidades y apariencias.

Pero, es en el poema de J. L. Borges que lleva por título, no faltaba más, *Los Espejos*,¹⁰ donde encontramos una verdadera síntesis de lo planteado. En él, Borges concluye, al mismo estilo moralista y religioso de Ruskin, que Dios ha creado los espejos, para que el hombre se sienta sólo reflejo de la realidad, para quitar de su alma el sentimiento de vanidad, al saberse criatura única y divinamente originada; dice Borges: «por ello nos alarman».

Pero veamos en qué consiste el «otro paisaje» de Borges, aquella porción de naturaleza por él comprendida e ideada. Para ello debemos hacer referencia a otro de los tópicos de su literatura y de su vida: «el laberinto». Cuando explica, en una entrevista,¹¹ su primer encuentro con ellos, en época de su niñez, se refiere a la impresión que le causó como símbolo. Dice: «Era además un símbolo de perplejidad, un símbolo del estar perdido en la vida». Es la condición de duda, de indeterminación lo que siempre acompañará a su descripción de la vida y de la realidad; su paisaje y su mundo es el del laberinto, y éste es entendido como: «la interceptación de espejos».¹²

Si el paisaje se muestra múltiple, ambiguo y caótico, la imagen del laberinto simboliza el deseo y voluntad de la búsqueda de un posible esclarecimiento. «El laberinto es el símbolo de la búsqueda del centro, del secreto, de la razón de la existencia o de la resolución de la propia identidad... Pero, también el mundo es un laberinto, cuya organización y razón de ser se nos escapan».¹³

10 *Op. cit.*, pp. 83, 84, y 85.

11 Cfr. *Anthropos*, núm. 142-143, p. 29.

12 REYZÁBAL, M. Victoria. «J. L. Borges un soñado espejo para su paradójico laberinto», en *Anthropos*, núm. 142-143, p. 29.

13 *Ibid.*

Son estas últimas reflexiones sobre los temas literarios de Borges, lo que nos da pie, a parangonar sus motivaciones con las de Turner y Monet. Ellas no pueden ser más directas y explícitas con respecto de aquello que está en el fondo de sus creaciones pictóricas, la tenaz y persistente representación y explicación del paisaje de la vida: «el otro paisaje».

3. EPÍLOGO

Parece que un mismo destino esperaba a estos visionarios autores. Creemos encontrar su origen en el profético episodio histórico del tormento de Regulus, y que Turner quiso hacer vivir a los espectadores de su obra. Es el mismo destino que esperaba a Monet y a Borges; si al primero fue quitándole paulatinamente la vista, una catarata; al segundo, se la llevó un glaucoma. El destino era el mismo, perder el don de la visión; la causa, quizás esa obstinada obsesión de ver «el otro paisaje». Ese otro paisaje que se niega a ser visto. Los obras de Turner, Monet y Borges son un intento por desenmascararlo.

Pongamos, entonces, como supuesto que con Turner, como el mismo Ruskin nos dice, se nos revela un «nuevo paisaje», para nosotros poder, así, decir que a lo que se refiere Ruskin es a «otro paisaje», donde encontramos la destilación de la naturaleza misma: «la vida».

El modo de entender la realidad, en pintores, escritores y artistas, es un hecho indisoluble de su proposición formal, al momento de tener que representarla.

No pensemos, por ello, en el árbol, en la montaña o en el río sólo como objetos naturales. Pensemos, en cómo ellos se vuelven ambiguos, y cómo se dejan atravesar por el otro paisaje que, fragmentado en finos estratos múltiples, «los cualifica», del mismo modo como lo haría un espejo cóncavo o un cristal biselado.

Por eso, tampoco pensemos con Borges sólo la historia prodigiosa, pensemos en las distancias vacías que separan sus hechos, en el ir y venir desde un espejo a otro; pensemos en su inimaginable materia y en su incierta trayectoria.

BIBLIOGRAFÍA

- BOCKEMÜHL, M. J. M. W. Turner, *El mundo de la luz y del color*. Colonia: Taschen, 1993.
- BORGES, J. L. *El libro de la arena*. Madrid: Alianza-Emece, 1990.
- . *El hacedor*. Alianza-Emece.
- . *Ficciones*. Alianza-Emece.
- BRANDI, C. *Giotto, Carroggio*. Milano: S. A., 1983.
- GARCÍA NAVAS, J. *Dibujar después de 1910*. Barcelona: UPC, 1997.
- HOUSE, J. *Monet, Nature into art*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- LANDDON, H. *Claude Lorrain*. Oxford: Phaidon, 1986.
- POMILIO, M. *Leonardo, Clásicos del arte*. Barcelona: Noguer-Rizzoli, 1969.
- POOL, P. *El impresionismo*. Barcelona: Destino, 1991.
- RUSKIN, J. *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte, Obras maestras*. Barcelona: Iberia, 1961.
- SAGNER-DÜCHTING, K. *Claude Monet, Una fiesta para la vista*. Colonia: Taschen, 1993.
- SKIRA, E. B. *Giotto, Clásicos del arte*. Barcelona: Noguer-Rizzoli, 1990.
- . *Tiziano, Grandes Obras*. Madrid: Anaya, 1991.
- . *Tiziano, Clásicos del arte*. Barcelona: Planeta, 1988.
- WALKER, J. *Turner*, Harry N. Abrams, Inc., Publisher, New York, 1976.
- ANTHROPOS, Revista, núm. 142-143, *Jorge Luis Borges, Una teoría de la invención poética del lenguaje*.