

Autor: Berger, John

ISBN: 708595051517051

Generado con: QualityEbook v0.37

Seker Ahmet y el bosque

El cuadro mide 1,38 × 1,77 metros. Bastante grande. Fue pintado hacia finales del siglo pasado, en Estambul. El artista, Seker Ahmet (1841-1907), trabajó durante algún tiempo en París, en donde recibió una fuerte influencia de Courbet y la Escuela de Barbizon, y luego volvió a Turquía, convirtiéndose en uno de los dos primeros pintores que introdujeron la óptica europea en el arte turco. El cuadro se titula Leñador en el bosque.

En cuanto lo vi, empezó a interesarme y obsesionarme. No porque esta tela me introdujera en la obra de un pintor que no conocía, sino por sí misma. Tras ir varias veces al museo de Besiktas para volver a ver esta pintura, empecé a comprender mejor por qué me interesaba. La razón de que me obsesionara sólo la comprendí más tarde.

Los colores, la textura, la tonalidad de la pintura recuerdan a un Rousseau, un Courbet, un Díaz. A primera vista, uno lo ve como si fuera un paisaje europeo preimpresionista, otra mirada al bosque. Sin embargo, hay en él una gravedad que te obliga a detenerte. Y luego esa gravedad resulta ser una peculiaridad. Hay algo profundamente extraño y sutil en su perspectiva en la relación entre el leñador y su muía, por un lado, y el extremo del bosque en la esquina superior derecha, por el otro. Uno ve que ése es el extremo más alejado, y, simultáneamente, el tercer árbol, el más distante del espectador (¿un haya?) parece más cercano que cualquier otra cosa del cuadro. Se aleja y, al mismo tiempo, se aproxima.

Son varias las razones que explican semejante fenómeno; no estoy inventando misterios. Está el tamaño del tronco del haya (que se supone que está a unos cien metros) en relación con el tamaño del hombre. Están las hojas del haya, que son tan grandes como las de los árboles más cercanos. Está la luz, que al caer sobre su tronco, aproxima el haya al espectador, mientras que los otros dos troncos oscuros retroceden. Y lo más importante de todo, importante porque todas las pinturas convincentes crean su propio sistema espacial, es la extraña línea diagonal que limita la maleza y que empieza a este lado del puente y se extiende hasta el límite superior del bosque. Esta línea, este límite, "coincide" con la tercera dimensión, pero permanece en la superficie de la pintura. Crea una ambigüedad espacial. Tapémosla un momento y veremos cómo el haya retrocede un poco en la distancia.

En términos académicos, todas estas cosas son errores del pintor. Más aún, para cualquier espectador, con mentalidad académica o sin ella, contradicen la lógica del lenguaje con la que está pintado todo lo demás. Este tipo de incoherencia en una obra de arte no suele causar impresión: sencillamente la hace menos convincente para el espectador. Con mucha más razón cuando es involuntaria. Y en cuanto al resto de la obra de Seker Ahmet aunque sí sugiere que puede haber estado aquí más iluminado espiritualmente que de costumbre, no indica que se llegara a cuestionar nunca de forma consciente el lenguaje visual que tanto trabajo le había costado aprender en París.

Así pues, me enfrentaba con dos cuestiones. ¿Por qué era tan convincente aquel cuadro? O, por decirlo de otra manera: ¿con relación a qué era tan convincente? Y la segunda pregunta: ¿cómo llegó Seker Ahmet a pintarlo del modo en que lo hizo?

Si el haya situada entre el límite del bosque y el extremo más alejado del claro está más cerca de nosotros que ninguna otra cosa del cuadro, es que estamos mirando hacia el interior del bosque desde su lado de allá, y desde este punto de vista, el leñador y su mula son lo que está más lejos de nosotros. Pero también lo vemos a él dentro del bosque, empequeñecido al lado de los árboles gigantescos, a punto de acarrear a través del claro su carga de leña. ¿Por qué tiene esta doble visión la facultad de ser tan verdadera con respecto al bosque?

Su precisión es existencial. Concuerta con la experiencia del bosque. La atracción y el terror que éste inspira reside en que uno se ve en él como Jonás en el interior de la ballena. Aunque tiene límites, se cierra en torno a uno. Ahora bien, esta experiencia, que es la de cualquiera que conozca bien el bosque, depende de la capacidad de cada uno para tener una doble visión de sí mismo. Uno avanza por el bosque y, simultáneamente, se ve, como si lo hiciera desde el exterior, tragado por éste. Lo que da a este cuadro esa peculiar facultad es su fidelidad a la experiencia de la figura del leñador.

Cuando escribía sobre Millet, indicaba que una de las enormes dificultades con las que éste hubo de enfrentarse era la de pintar al campesino trabajando en la tierra, en lugar de ante ella. Esta dificultad se debía a que el lenguaje de la pintura paisajística que Millet había heredado hablaba del paisaje desde el punto de vista del viajero. El horizonte constituye una suerte de resumen de todo el problema. El viajero/espectador mira hacia el horizonte: para el campesino que trabaja con la espalda curvada sobre la tierra, el horizonte es, o bien invisible, o bien el límite que rodea totalmente al cielo, de donde viene el buen tiempo o el malo. El lenguaje de la pintura paisajística europea no podía expresar esta experiencia.

Ese mismo año, unos meses después de la publicación del artículo sobre Millet, hubo en Londres una exposición de pintura campesina de la región de Hu, en China. De los cerca de ochenta cuadros que representaban la figura del campesino trabajando al aire libre, sólo dieciséis mostraban el cielo o el horizonte. Aunque los cuadros, pintados por los propios campesinos (con cierta supervisión), estaban mucho más cerca de la pintura realista que de la pintura paisajista tradicional china, esta última les ofrecía a los artistas una relatividad de perspectiva que podía acomodar, al menos en parte, la experiencia espacial de los campesinos trabajando en la tierra. Algunas de las obras no lograban su objetivo, al no ser sino vistas panorámicas o aéreas, que incorporaban — ¡gráficamente!— el punto de vista de un vigilante. Otras sí lo lograban. Por ejemplo, una gouache de Pai Tienhsueh expresa algo real en relación con la experiencia de vigilar las cabras, el menos domesticado de los animales domésticos, que se meten en todas partes y requieren una vigilancia continua.

Esta es la razón por la que me interesó tanto este cuadro de Seker Ahmet. En mi mente había ya un lugar preparado para recibir la sorpresa que me produjo.

¿Cómo llegó a pintarlo del modo en que lo hizo? En un nivel, esta pregunta no tiene una respuesta, y nunca lo sabremos. Pero es posible adivinar la profundidad a la que trabajaba su imaginación tratando de reconciliar dos modos opuestos de ver. Antes de la influencia de la pintura europea, la tradición pictórica turca consistía en la ilustración de libros y miniaturas. Muchas de estas últimas eran persas. El lenguaje pictórico tradicional era un lenguaje de signos y embellecimiento: su espacio era espiritual, no físico. La luz era una emanación y no algo que cruza el vacío.

La decisión de cambiar de un lenguaje a otro debió de ser para Seker Ahmet mucho más problemática de lo que nos pueda parecer a primera vista. No se trataba simplemente de cumplir con lo que había visto en el Louvre, pues lo que se ponía en tela de juicio era toda una visión del mundo, del hombre, de la historia. No estaba cambiando de técnica, sino de ontología. La perspectiva espacial está estrechamente relacionada con la cuestión del tiempo. El sistema de la perspectiva paisajística europea, el sistema totalmente articulado que podemos encontrar en Poussin, Claude Lorraine, Ruysdael, Hobbema, había precedido sólo en una o dos décadas a la invención de la historia moderna de Vico. El camino que se aleja y se pierde en el horizonte era también el del tiempo unilineal.

Existe, pues, un estrecho paralelismo entre las representaciones pictóricas y los modos como son contados los cuentos. La novela, como observaba Lukács en La teoría de la novela, nació de un

anhelo por lo que ahora yace allende el horizonte: era la forma artística de un sentimiento de desarraigo. Con este desarraigo llegó una posibilidad de elección que el hombre no había experimentado nunca hasta entonces (la mayoría de las novelas tratan primordialmente de las diferentes opciones). Las primeras formas narrativas son más bidimensionales, pero no por ello menos reales. En lugar de elección, lo que se da en ellas es una necesidad apremiante. Todos los acontecimientos pasan a ser inevitables en cuanto aparecen. Las únicas opciones posibles son las relativas al modo de tratar, de llegar a un compromiso con lo que está ahí. Se podría hablar de inmediatez, pero puesto que todos los acontecimientos narrados de esta forma son inmediatos, el término cambia de significado. Los acontecimientos aparecen como el genio de la lámpara de Aladino. Son igualmente irrefutables, esperados e inesperados.

Al contar la historia del leñador, Seker Ahmet se encontró a sí mismo frente al bosque, como el leñador. Ni Courbet en la pintura, ni Turgueniev en la literatura (pienso en estos dos porque son contemporáneos suyos y además grandes amantes del bosque) podrían haberlo mirado del mismo modo en que lo hizo Seker Ahmet. Ambos habrían simado el bosque, relacionándolo con el mundo que no es bosque. O, para decirlo con otras palabras, habrían visto el bosque como una escena en la que suceden cosas importantes: un ciervo que muere, un cazador que piensa en el amor.

Por el contrario, Seker Ahmet miraba el bosque como algo importante en sí mismo, como una presencia tan apremiante que no podía distanciarse de ella, como había aprendido a hacer en París. Creo que ésta es la causa de que se abriera una disyuntiva entre las dos tradiciones: la disyuntiva en la que existe este cuadro del bosque.

No obstante, el cuadro seguía obsesionándome aun después de haber dado una respuesta a las cuestiones que me planteaba. Meses más tarde, ya de vuelta en Europa, comprendí por qué. Estaba leyendo la "Conversación acerca del pensamiento en un camino rural", del Discurso sobre el pensamiento de Heidegger:

PROFESOR: ... todavía no se ha encontrado qué es lo que permite que el horizonte sea lo que es.

CIENTÍFICO: ¿En qué piensa al hacer esta afirmación?

PROFESOR: Decimos que miramos al horizonte. Por consiguiente, el campo de visión es algo abierto, pero su apertura no se debe a nuestra mirada.

Estudioso: De forma parecida, tampoco situamos en esa apertura la apariencia de los objetos que nos ofrece un determinado campo de visión.

CIENTÍFICO: ... más bien sale a nuestro encuentro...

CIENTÍFICO: Luego pensar sería entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia.

ESTUDIOSO: Una atrevida definición de su naturaleza que acabamos de encontrar por casualidad.

CIENTÍFICO: Me he limitado a unir lo que hemos mencionado, pero sin representarme nada a mí mismo.

PROFESOR: Sin embargo, habrá pensado algo.

CIENTÍFICO: O esperado algo sin saber realmente qué.

Esta cita es de 1944-45, cuando Heidegger, con más de cincuenta años de edad, buscaba otras maneras metafóricas y vernáculos de transmitir la significación de la cuestión filosófica fundamental por él planteada en *El ser y el tiempo* (1927). El sentido del pensamiento en cuanto "entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia" es algo central en esta cuestión. (Para aquellos que no estén muy familiarizados con la obra de Heidegger, recomiendo el breve, pero no por ello menos admirable, trabajo de George Steiner publicado en la colección Fontana Modern Masters.)

Si Heidegger hubiera conocido este cuadro turco, creo que se hubiera sentido tentado a escribir sobre él. Heidegger había nacido en la Selva Negra y era hijo de un carpintero. Utiliza continuamente el bosque como símbolo de la realidad. La tarea de la filosofía, para él, es encontrar el Weg, el camino del leñador a través del bosque. Este camino tal vez conduzca hasta el Lichtweg,

el claro cuyo propio espacio, abierto a la luz y la visión, es la cosa más sorprendente de la existencia, y es la condición misma del Ser. "El claro del bosque es la apertura a todo lo que está presente y ausente."

No cabe duda de que Heidegger hubiera dado importancia al hecho de que Seker Ahmet no se había educado en una escuela de pensamiento europeo. Su propio punto de partida filosófico había sido el pensamiento europeo postsocrático, de Platón a Kant, que sólo ofrecía respuestas a las cuestiones relativamente sencillas. La cuestión fundamental, abierta por sorpresa en el hecho mismo de existir, había sido cerrada. Un artista de una cultura diferente podría considerar que la cuestión estaba todavía abierta.

El cuadro de Seker Ahmet trata de ese "entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia". No se me ocurre otra obra en la que esto sea tan explícito. (Implícitamente, la obra tardía de Cézanne está muy próxima a la visión de Heidegger, lo que tal vez explique por qué Merleau-Ponty, uno de los seguidores de Heidegger, lo entendió tan bien.) En este "entrar-en-la-proximidad-de-la-distancia" se da un movimiento recíproco. El pensamiento se aproxima a lo distante, pero lo distante también se acerca al pensamiento.

Para Heidegger, el presente, el ahora, no es una unidad de tiempo mensurable, sino el resultado de la presencia, del presentarse activamente del ente. En su intento por amoldar el lenguaje a esta descripción, inventa un verbo equivalente a hacerse presente. Novalis había prefigurado en cierto modo esto cuando escribía: "La perceptibilidad es un tipo de atención".

El leñador y su muía están avanzando. Sin embargo, en el cuadro están representados casi estáticos. Apenas se mueven. Lo que se mueve es el bosque, y esto es algo tan sorprendente que uno al principio lo siente sin darse cuenta de ello. El bosque con su presencia se mueve en dirección contraria al leñador, es decir, hacia nosotros y hacia la izquierda. "La presencia significa: la constante espera que se aproxima al hombre, lo alcanza, se le manifiesta." Carece aquí de importancia cuán oscura o cuán significativa juzgue uno que es la contribución de Heidegger al pensamiento moderno. Sus palabras son apropiadas y transparentes en relación con este cuadro. Lo revelan, y revelan la causa de que llegue a obsesionar. El cuadro, por su lado, las confirma.

Tal coincidencia entre un cuadro del siglo XIX, obra de un pintor localista turco que había estudiado en París, y las ideas de un profesor alemán, a quien algunos consideran el filósofo europeo más importante del siglo XX, es un ejemplo de cómo, a estas alturas de la historia, hay verdades que sólo se pueden descubrir o, en palabras del propio Heidegger, abrir, en los cruces de épocas y culturas.