

Observadores en el paisaje En una *Montanha Mágica*

Rita Sixto

Universidade do País Basco / laSIA ES

*¿Qué tiene de mágica la montaña?, ¿en qué consiste su magia?
Palabra mágica, varita mágica, círculo mágico, linterna mágica... montaña mágica.*

Montaña: territorio erizado (dice el diccionario); su posible magia proviene sin duda de su estar en transformación permanente. Cambios estacionales que modifican la vegetación, los cursos de agua, la dimensión del espacio que tan pronto se amplía como se achica; nieblas, vientos, lluvia o nieve, sol reluciente. Continuos cambios de luz, de sonidos, de humedad... Como en la magia natural, los elementos obran efectos que parecen sobrenaturales. Tan pronto el tiempo parece detenido, como nos sorprende la sensación de instantaneidad. Apariciones y desapariciones; paisaje encantado; nos hechiza.

Ya casi nunca somos de la montaña, pocas veces parece encontrarse allí nuestro presente. Llegamos a ella como si llegáramos no solo a otro lugar sino también, misteriosamente, a otro tiempo; fuera del calendario. Quizá por eso sigue resultando fácil identificarnos con el *Caminante sobre un mar de nubes*, pintado hace doscientos años por Caspar David Friedrich. Sigue siendo un cuadro cautivador: de espaldas al espectador, el protagonista se alza sobre la última roca desde donde asomarse al abismo; ha llegado a la cumbre y tiene el mundo a sus pies. Su vestimenta evidencia que él también es un recién llegado, que tampoco pertenece al lugar; que como nosotros está de visita, que no ha renunciado a su envoltura, a su contexto.

Como espectadores, nos dejamos llevar hasta allí, hasta el promontorio; quisiéramos asomarnos con él; su presencia nos invita a la vez que nos protege, obligándonos a permanecer un paso más atrás. Su posición en la representación es de mediación; una posición recu-

rente. Decía Robert Rosenblum (1993: 26-7) que figuras como la del *caminante*: “estáticas, vistas de espalda y petrificadas” en composiciones simétricas, favorecen la empatía, pues al espectador “le resulta fácil ocupar un sitio junto a esos seres sin rostro que parecen traspasados y embargados por el luminoso espectáculo que tienen ante sí.”

Más de un artista Romántico –como Friedrich- encontró en el paisaje un nuevo modo de abordar la experiencia de lo sagrado, que –sobre todo en el norte protestante- parece revelarse en los modos de contemplación de la naturaleza silvestre. El paisaje deja entonces de concebirse desde las convenciones propias del género; a través de sus representaciones participamos de experiencias que, siendo elementales, pueden llegar a percibirse como místicas; como si en la observación quisiéramos adentrarnos más allá de lo humanamente perceptible, y el territorio se nos antojara misterio. Con *el caminante* participamos de una experiencia íntima: está solo en la naturaleza inhabitada. Su inevitable fragilidad humana se compensa con la decisión con que se planta sobre la roca. Porque es gracias a esa roca, sentida bajo sus pies –como dice Veva Linaza (2019: 43)- que “el caminante puede soportar el abismo”; el hombre toma de la piedra su densidad. Situado *sobre el mar de nubes*, su experiencia es pasajera, pero intensa; sostenida en un lugar donde el tiempo parece desbordar cualquier medida.

El caminante sigue cautivándonos. Por eso, su presencia, cuando se habla de arte y montaña, está casi garantizada. Como él, también nosotros salimos de casa, dejamos la universidad, el taller o la mesa de trabajo, y nos reunimos *na beira da Serra da Estrela*. A lo largo del Encuentro *Montanha Mágica**, fueron varias las ocasiones en que este cuadro de Friedrich apareció proyectado en la pantalla. Tan atractivo como perturbador; cada vez más inquietante, cuando con tanta facilidad seguimos aceptando la invitación de identificarnos con su figura, ahora que ya sabemos que el tiempo que habitamos se llama Antropoceno.

–¿Podemos seguir siendo Románticos? –pregunté a Inés García en el comienzo del primer día de *Montanha Mágica**.

–Debemos seguir siéndolo –me contestó cuando ya nos despedíamos.



Img*1 . Caspar David Friedrich,
El caminante sobre el mar de nubes
(*Der Wanderer über dem Nebelmeer*),
1818. (recuperado de : https://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer_above_the_Sea_of_Fog)

Y es que aunque el arte es un saber técnico, que no mágico, en el contexto de la tradición del conocimiento occidental (caracterizado por el rigor racionalista, objetivo, universal...), cuando pensamos la práctica del arte fácilmente se nos desliza por el lado de la magia. Cae por esa vertiente donde la observación no se empeña en ser siempre exclusivamente científica, porque reconoce que hay otras formas de saber sobre el mundo.

Vladimir K. Arséniev y Dersú Uzalá son dos personajes de una misma historia. El primero, explorador y geógrafo, naturalista y cartógrafo, dirigió en las primeras décadas del siglo XX ocho expediciones por el Lejano Oriente ruso. Poco después, escribió y publicó relatos, a partir de las anotaciones tomadas durante sus viajes. Su estilo narrativo es sencillo, descriptivo, documental; a modo de diario de expedición resulta verosímil; no parece detectarse fabulación en la voz del narrador. Y sin embargo, en sus detalladas observaciones, en el respeto solemne con el que trata el territorio habitado por las formas más diversas, la narración se reviste a veces de un carácter no exento de magia. Es sin duda la presencia de Dersú Uzalá, protagonista de su segundo libro (*Dersú Uzalá*, 1923), su peculiar modo de habitar el paisaje, quien contribuye a que el relato adquiriera ese tono.



Img*2 . Kurosawa, *Dersu Uzala*, 1975, min. 17:12 (citado desde Divisa Home Video 2004)

Dersú Uzalá es el gold al que Arséniev contrató como guía, cuando se encontraba al mando de un destacamento militar de exploración, y al que le unió una profunda amistad. Es un habitante de la taiga, un cazador, que pertenece a una cultura animista, y que además no domina el ruso; cuestiones, ambas, que condicionan su manera de expresarse. Tanto Arséniev como Uzalá se caracterizan por la atención que prestan a los más pequeños detalles de su entorno, extremadamente hostil en muchas ocasiones; los dos son agudos observadores, y es precisamente en ese proceso donde se revelan sus diferencias y donde se genera su vínculo. Al militar le define su vocación enciclopedista, sus instrumentos de observación y registro, sus fines, propios de las campañas exploratorias llevadas a cabo en

su época. Al cazador su pertenencia al lugar, su intenso vínculo con el territorio, con la gente que lo puebla: el fuego, el agua, el tigre... todos son “gente”; gente importante a los que se debe escuchar y -a pesar de las risas que despierta entre los soldados- con los que hablar; gente por la que Dersú siente un respeto reverencial.

Akira Kurosawa dirigió en 1975 una película –también titulada *Dersu Uzala*- basada en los relatos de Arséniev. Al cineasta le parecía importante recordar -puesto que parecíamos haberlo olvidado- que el hombre es parte de la naturaleza. Las imágenes muestran a los expedicionarios a través de la otoñal hojarasca, a través de los árboles desnudos en el paisaje nevado, a través de la ventisca o de los helechos. Camuflados entre la vegetación y la profundidad de campo, en ocasiones es solo su movimiento lo que nos permite detectarlos. Otras veces no son más que una silueta a contraluz en un paisaje desolado, monocromático, de planos picados y horizontes altos; tan inmersos en la naturaleza como pequeños e indefensos, insignificantes. Atender a cada pequeño elemento del entorno, observarlo como signo e interpretarlo correctamente, es fundamental para sobrevivir.

Img*3 . Kurosawa, *Dersu Uzala*, 1975, min. 37:22 (citado desde Divisa Home Video 2004)



– “Sois como niños, miráis pero no veis. Si vivierais en la taiga, moriríais” –dice Dersú a los soldados. Arséniev admira sus conocimientos: su habilidad para detectar pistas, para leer en ellas situaciones, sucesos, que le permiten no solo saber lo ocurrido sino prever lo que ocurrirá después, lo que encontrarán más adelante; lo que deben evitar o hacia dónde dirigirse. Dersú posee un saber que le ha sido transmitido a través de las generaciones; él se sabe parte de un entramado en el que todo está conectado, en dependencia mutua, en complejo equilibrio; su comprensión espiritual y emocional del entorno le lleva a sentir que nunca está solo, que sus acciones repercuten en otros, ya sean tejones, cuervos, lluvias, cedros o personas; y que sus efectos no solo se producen en el presente sino también en lo que está por venir. En términos actuales son criterios como sostenibilidad y solidaridad los que guían la vida de Dersú.

Arséniev clasifica, mide, acota, levanta planos, escribe y dibuja, para informar sobre el territorio; no se le escapa que su trabajo contribuye a la pérdida de la riqueza que describe; que el propio Dersú –al que tanto admira- encarna una cultura en vías de extinción. Quizá por ello, permite que su propio relato –sin perder la riqueza descriptiva que lo dirige- se contagie en ocasiones del animismo de Dersú, como una manera de mantener vivo su saber; que es fruto de su profundo respeto por el entorno, en riesgo probable. Es significativo que Kurosawa elija comenzar la película por la melancólica escena con que Arséniev concluye su relato: cuando este, años después, va en busca de la tumba de su amigo. El lugar es irreconocible: un poblado ha reemplazado al bosque. “Los notables cedros habían desaparecido, habían surgido nuevos caminos, terraplenes, excavaciones, montículos, baches y zanjas... ¡Adios, Dersú!” – finaliza Arséniev (2011: 316).



Img*4 . Kurosawa, *Dersu Uzala*, 1975, min. 44:42 (citado desde Divisa Home Video 2004)

No está de más dejar constancia de que este militar explorador, presentó a lo largo de su vida diversas iniciativas destinadas a preservar los ecosistemas del Lejano Oriente ruso, además de haber sido Comisario de Minorías Étnicas.

Posiblemente es tentador ver a *Dersú Uzalá* como una encarnación del mito del buen salvaje; mero mito. O pensar que los autores se dejan llevar por el placer de interpretar *mágicamente* un territorio ignoto; especialmente Kurosawa: *linterna mágica*, engañosa magia de la imagen. Meras ficciones en ambos casos; sin consecuencias en nuestros modos de pensar el mundo.

- ¿Son los artistas los únicos que disponen del tiempo necesario para reunirse en una *Montanha Mágica* y reflexionar críticamente sobre el mundo, su condición, su contexto histórico...?
- nos preguntó Pedro Gadanho, en su intervención de cierre, recordando la novela de Thomas Mann.

En *Montanha Mágica** no faltaron observadores, atentos a satisfacer todo tipo de curiosidades y a crear nuevas cuestiones: más científicas, más filosóficas, más poéticas... más históricas; desde el estudio teórico o desde la práctica; así el arte y la práctica artística ocuparon un lugar importante.

Dice Martínez de Pisón (2017: 101) que la relación de la montaña con el arte es “la historia de una contemplación”, pero también la “de una capacidad de representación”. Si en el Medievo la representación de la naturaleza –esquemática y simbólica– raramente alcanza protagonismo, en su discurrir hacia el Renacimiento el paisaje se hace cada vez más presente. Como consecuencia de la observación, cada elemento –montañas, rocas, árboles...– se representa en su singularidad, y adquiere verosimilitud. Así, progresivamente el paisaje irá ganando importancia hasta ser tratado como un género autónomo, y a los paisajistas se les ocurrirá incluirse como figuras en el paisaje, como observadores internos.

El monte Fuji para Hokusai o la montaña Santa Victoria para Cézanne, como siglos antes el monte Ventoso para Petrarca (también presente en *Montanha Mágica**), son algo más que un mero motivo. El ejercicio de observación y la representación de su proceso –necesaria para constituirse como práctica artística–, mantienen una complejidad que en ocasiones se constituye como clave del hacer del artista. Christian Hasucha ha trabajado en varias ocasiones esta cuestión: interviniendo en el paisaje, situándose en él, representando su propia contemplación.

En una de sus expediciones (*Expedition LT 28E*, 1992), en un altiplano turco, se detuvo con su furgoneta-taller para construir una escalera. Sencilla, con seis travesaños de madera, infundida en una base de cemento recién fabricado. Cuando fraguó, subió a lo alto, se quedó quieto, escuchó cómo a lo lejos balaban las ovejas, y se hizo fotografiar. Es esa foto lo único que conocemos de la acción. De espaldas al espectador –como el *caminante* de Friedrich– se eleva por encima de la línea del horizonte. Su propósito no es simplemente –como tampoco lo era el del *caminante*– saber qué se ve desde allí; su objetivo no consiste en elaborar una descripción del territorio. Difiere de Friedrich, sin embargo, en que el lugar elegido para su contemplación no tiene nada de sublime; al contrario, resulta anodino. Pero allí decide construir su promontorio: un dispositivo de observación, o de contemplación: una escalera.

La escalera le permite distanciarse del suelo, quedar suspendido; generar un estado ajeno a la cotidianidad, al margen también del tiempo ordinario; darse un momento reflexivo, ensimismado... como un pequeño trance, una ausencia. En ese estado presuntamente contemplativo, pero sin duda incómodo –el cuerpo se haya sometido a un difícil equilibrio– se fotogra-

fía: se ofrece a nuestra mirada; viendo, se da-a-ver en el paisaje. Como cualquier fotografía, la imagen muestra un tiempo detenido, desvinculado, sin antes ni después; la puntualidad del instante fotográfico se corresponde con la puntualidad del punto de vista único. Si bien Friedrich –pintor- podía jugar con varios puntos de vista en el mismo cuadro, ofreciendo al espectador una mirada cambiante –“ubicuidad de la visión a lo largo de la línea ortogonal del cuadro” (Arnaldo, 1993: 61)-, la fotografía está obligada a la perspectiva central; ha de conformarse con eso. Y además en la de Hasucha el centro ha perdido su poder, porque el sujeto –al contrario que el caminante- ha sido desplazado a un lateral; esquinado. Ni abismo, ni mar de nubes; en lugar de la sólida montaña una escalera de bricolaje. Y una mera imagen: la representación es poco más que una imagen en internet; ocasionalmente una reproducción en un libro; ni siquiera será colgada con la solemnidad que implican las paredes de una sala de exposiciones. Su condición material, por decisión de su autor, no tendrá nunca la rotundidad del *caminante*.

La obra de Hasucha –en su conjunto- interroga los procesos de observación, cuestiona los modos de representación del paisaje, pero también la posición del sujeto en el territorio tanto como la del artista ante las instituciones artísticas. Hasucha dejará allí abandonado el dispositivo que ha construido, sin dejar constancia de su autoría, sin ningún tipo de ficha técnica; la escalera quedará para uso de los viajeros que la descubran. Es el comportamiento habitual de Hasucha, evitar que se anuncien sus intervenciones; no quiere público observándole mientras trabaja, ni inauguraciones; solo prevé la presencia de transeúntes ocasionales. Los demás somos “Participantes Ficticios” (Hasucha, 2013: 71) que seguimos su rastro a través de su página web (<http://www.hasucha.de/>).

Quizá si viajamos por Turquía, en un impreciso lugar entre Kirklareli y Dereköy, avistemos –si es que todavía sigue en pie- su escalera, y nos atrevamos a subir para intentar disfrutar de un *momento mágico*, suspendidos en el tiempo, ensimismados, quizá con los ojos cerrados.

–¿Y no sería mejor que, en cualquier otro lugar, nos pusiéramos manos a la obra dispuestos a fabricar nuestra propia *montanha mágica*?

–O mejor todavía, ¿y si volvemos, e nos deixamos perder na Serra da Estrela?



Img* 5 . Christian Hasucha,
Expedition LT 28E, Turquía 1992.
Citado desde: Hasucha, C. (2013):
*Christian Hasucha. Öffentliche
Interventionen*. Nürnberg: Verla für
moderne Kunst, página 57

Referencias Bibliográficas

- ARNALDO, Javier (1993), *C.D. Friedrich*, Madrid, Historia 16, N° 33
- ARSÉNIEV, Vladimir (2011), *Dersú Uzalá*, Madrid, Ediciones Akal
- HASUCHA, Christian (1992), *Expedition LT 28E*, http://www.hasucha.de/en/intervention_15/dokumentationl.html
- HASUCHA, Christian (2013), *Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen*, Nürnberg, Verla für modern Kunst.
- LINAZA, Veva (2019), “Mirando a otra parte”, en Fullaondo y Sixto, *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*, Bilbao, Ediciones laSIA
- KUROSAWA, Akira (1975), *Dersú Uzalá (El cazador)*. Rusia-Japón, 144 min. color
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2017), *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*, Madrid, Fórcola Ediciones
- ROSENBLUM, Robert (1993), *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Editorial
- SIXTO, Rita (2019), “Dos ejercicios de observación. La escalera, lugar del sujeto” (sobre María Reiche y Christian Hasucha), en Fullaondo y Sixto, *Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*, Bilbao, Ediciones laSIA