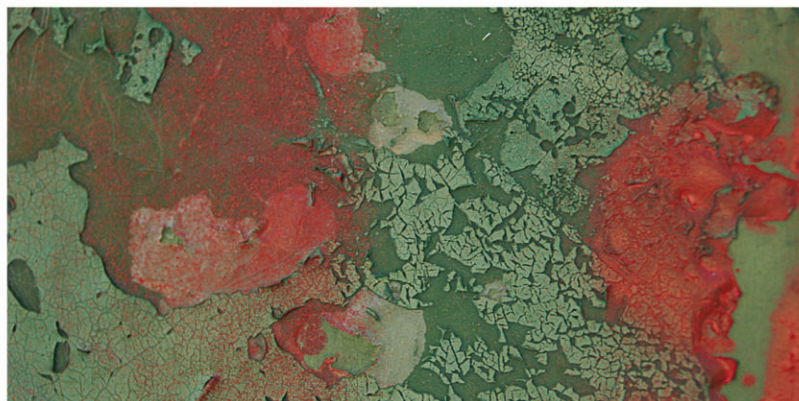


Joan Nogué (ed.)

El paisaje en la cultura contemporánea



Paisaje y Teoría
BIBLIOTECA NUEVA

EL PAISAJE
EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

COLECCIÓN PAISAJE Y TEORÍA

Colección interdisciplinar de estudios sobre el paisaje
dirigida por

Federico López Silvestre
Javier Maderuelo
Joan Nogué

CONSEJO ASESOR

Miguel Aguiló, Lorette Coen, Fernando Gómez Aguilera,
Yves Luginbühl, Claudio Minca, Nicolás Ortega,
Carmen Pena, Florencio Zoido, Perla Zusman

Joan Nogué (ed.)

EL PAISAJE
EN LA CULTURA
CONTEMPORÁNEA

BIBLIOTECA NUEVA

Electronic version
published by

Cubierta: José M.^a Cerezo
Ilustración de cubierta: Borja Nogué



La edición de este libro ha recibido la ayuda de la Dirección Xeral de Turismo de la Consellería de Industria e Innovación de la Xunta de Galicia en el marco de un programa de colaboración con Editorial Biblioteca Nueva.



XUNTA DE GALICIA

© Los autores, 2008
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2008
Almagro, 38
28010 Madrid
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-9742-846-0

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. LA VALORACIÓN CULTURAL DEL PAISAJE EN LA CONTEMPORANEIDAD, Joan Nogué	9
I. ÉTICA Y ESTÉTICA DEL PAISAJE EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO	25
1. La dimensión ética de la estética del paisaje, Jörg Zimmer.....	27
2. Estética y crítica del paisaje, Raffaele Milani	45
3. Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos, Alain Roger	67
4. Del símbolo paisajista al <i>impasse</i> ecológico, Augustin Berque	87
II. ARTE, LITERATURA Y PAISAJE	113
1. Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar, Massimo Venturi Ferriolo	115
2. Paisaje y literatura, Antoni Marí	141
3. El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje, Àlex Nogué	155

ÍNDICE

4.	Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del <i>land art</i> , Xavier Antich	169
III.	PAISAJE, CULTURA Y TERRITORIO EN EL TRÁNSITO A LA POSMODERNIDAD	191
1.	Paisajes nómadas, Manuel Asensi	193
2.	El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno, Claudio Minca	209
3.	Reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos, Josep M. Montaner	233
4.	Paisajes culturales y proyecto territorial, Joaquín Sabaté	249
	EPÍLOGO. Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea, Perla Zusman	275
	NOTA SOBRE LOS AUTORES	297

INTRODUCCIÓN
LA VALORACIÓN CULTURAL DEL PAISAJE
EN LA CONTEMPORANEIDAD

Joan Nogué

Este libro reúne las contribuciones más significativas de la primera edición del Seminario Internacional sobre Paisaje del Consorcio Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona-Centro Ernest Lluch, celebrada en Olot (Girona) en el otoño de 2003. Este seminario se caracterizó por encarar la temática del paisaje desde una perspectiva interdisciplinar, abierta e innovadora. Se trataba de un foro anual de debate metodológico y de pensamiento crítico alrededor del paisaje en el que intelectuales, investigadores y profesionales de prestigio de varios países exponían sus últimas ideas y aportaciones al respecto, en un marco que favorecía la discusión y el debate. En la edición mencionada se discutió con pasión en torno a la ética y la estética del paisaje en el mundo contemporáneo y sobre el papel del paisaje en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad, reflexión esta última retomada monográficamente un año más tarde, en 2004, por lo que el presente libro recoge también algunas de las ponencias que se expusieron en esta segunda edición. Al estar ambas ediciones relacionadas en muchos sentidos, se ha optado por agruparlas en forma de libro mediante un mismo

hilo conductor: el de la presencia del paisaje en la cultura contemporánea, título finalmente escogido para esta obra.

Queremos hacer notar al lector que, al hablar de cultura contemporánea, nos estamos refiriendo, fundamentalmente, a la propia del mundo occidental de los dos últimos siglos, sin olvidar sus raíces anteriores y poniendo un énfasis especial en la segunda mitad del siglo xx. En ningún momento se ha pretendido cubrir todas y cada una de las manifestaciones culturales contemporáneas que uno pudiera imaginar. Esto es imposible en un libro del tamaño y dimensión del presente. Somos perfectamente conscientes de que el cine, por poner sólo un ejemplo, hubiera debido ser considerado, como también el mundo de la comunicación en su sentido más amplio, así como otras tantas facetas de lo que habitualmente entendemos por cultura contemporánea. Pero ello era literalmente imposible y había que proceder a una selección. Así pues, más que un tratamiento sectorializado de la cultura desde la óptica del paisaje, lo que se ofrece al lector son diversas perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea que abarcan campos tan diversos como las artes plásticas, la literatura, la crítica literaria, la filosofía, la ética, la estética, el urbanismo, la arquitectura y el pensamiento geográfico y territorial. Lo que pretendíamos, en cierto modo, era esbozar una filosofía y una crítica del paisaje.

En efecto, el paisaje tiene un papel relevante en la cultura contemporánea, mucho más de lo que habitualmente se reconoce. Son muchas y muy diversas las razones que explican este fenómeno y de hecho, en buena medida, a exponer estas razones se dedican los autores de este libro. Con leves matices y pequeñas diferencias, éstos conciben el paisaje como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado y reconocen en el mismo dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: una dimensión física, material y objetiva y otra perceptiva, cultural y subjetiva. Cualquier elemento del paisaje, un lago o un bosque, por ejemplo, tienen

INTRODUCCIÓN

una realidad, una espacialidad y una temporalidad objetivas, propias e independientes de la mirada del observador. Ahora bien, una vez percibidos por el individuo y codificados a través de toda una serie de filtros personales y culturales, aquel lago y aquel bosque se impregnan de significados y valores y se convierten incluso en símbolos. Si para la cultura burguesa europea del siglo XIX los lagos nórdicos desprendían ternura, permanencia o pureza, para la misma cultura del siglo XX representan tranquilidad, equilibrio ecológico o contaminación.

El paisaje, por tanto, puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de la de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es, el grado de descodificación de los símbolos, puede ser más o menos compleja, pero en cualquier caso está ligada a la cultura que los produce.

A pesar de la casi perfecta geometría de la mayoría de las ciudades norteamericanas, donde aparentemente es difícil perderse, al ciudadano europeo no le resulta fácil orientarse y 'situarse' en ellas, y no porque ello sea objetivamente difícil, sino, sencillamente, porque no reconoce la estructura urbana a la que está habituado; no 'encuentra' los símbolos de su cultura urbana (la catedral, la plaza mayor), y viceversa: el norteamericano medio se siente topográfica e históricamente perdido en las ciudades europeas, donde los barrios antiguos —por mucha admiración que le despierten— le parecen sórdidos laberintos y donde todos los monumentos anteriores al siglo XVIII se le escapan de su escala cronológica. De la misma manera, para la mayoría de los occidentales —europeos y norteamericanos, en este caso—, sean o no creyentes y ya vivan en el campo o en la ciudad, la imagen del pueblo con su campanario tiene unas connotaciones que en nada se parecen a las que puedan sentir los musulmanes o los budistas al percibir esa misma imagen.

Así pues, siempre que hablamos de paisaje estamos hablando, en el fondo, de paisaje cultural, como apunta en su contribución Joaquín Sabaté. Cada cultura —y también una misma cultura en diferentes períodos históricos— crea sus peculiares interpretaciones ante el paisaje en general y ante determinados elementos significativos del mismo. A su vez, en esa misma cultura se darán diversas lecturas del paisaje en función de los diferentes grupos sociales y culturales existentes. Precisamente por ello, no parece fuera de lugar afirmar, como hacen algunos de los autores de este libro, que, en el fondo, los cánones estéticos que rigen la belleza de un paisaje proceden a menudo de los mismos cánones estéticos que se utilizan para valorar una obra de arte (una pintura o una fotografía de paisaje, sin ir más lejos). Con frecuencia calificamos de bello un paisaje cuando, consciente o inconscientemente, podemos reconocer en él un antecedente avalado artísticamente, y hoy podríamos añadir mediáticamente. Las imágenes del paisaje son imágenes extraordinariamente cotidianas en nuestro universo visual y pueden llegar a orientar nuestra percepción de la realidad. La apreciación estética del paisaje es un hecho cultural en el que lo que se sabe (la información visual sobre el paisaje) condiciona y cuestiona lo que se experimenta (la propia vivencia del paisaje).

Todo ello tiene relación con la discusión en torno a los denominados ‘paisajes arquetípicos’. Parece demostrado que, a menudo, la contemplación del paisaje real contemporáneo está teñida de un paisaje arquetípico transmitido de generación en generación a través de múltiples vías y caminos (pintura de paisaje, fotografía, escuela, medios de comunicación). Como indica en su capítulo Josep Maria Montaner, la falta de legibilidad y la pérdida del imaginario paisajístico de muchos paisajes contemporáneos se debe, sin duda, a las severas y con frecuencia irresponsables transformaciones físicas que han sufrido, pero ello viene agravado por una fuerte crisis de representación, es decir, por el abismo cada vez mayor

entre el paisaje arquetípico transmitido de generación en generación y el paisaje real, cada vez más homogéneo y banal, sobre todo en las periferias urbanas y en las áreas turísticas.

Este paisaje arquetípico se habría generado en el marco de un proceso de 'socialización' del paisaje, como insinúa Alain Roger, que tendría lugar en un momento determinado de la historia y que sería impulsado por una élite literaria y artística procedente de un determinado grupo social, que elaboraría una metáfora y la difundiría al conjunto de la sociedad. Está por ver, claro está, si la imagen seleccionada era la compartida por la mayoría y cuáles se dejaron de lado, porque debemos admitir que todas ellas, en tanto que representaciones sociales del paisaje, tienen —tenían— la misma legitimidad social. Está por ver también qué relaciones de poder contribuyeron a convertir esta imagen —y no otras— en hegemónica. Sea como fuere, lo cierto es que se produce una socialización de un paisaje arquetípico que nos ha llegado hasta hoy a través de diversas imágenes que han creado un imaginario colectivo, compartido y socialmente aceptado. El arquetipo paisajístico inglés, por ejemplo, es muy potente y, en él, el pasado tiene un peso enorme. Es conocida la habilidad típicamente inglesa para saber mirar el paisaje a través de sus asociaciones con el pasado y para saber evaluar los lugares en función de sus conexiones con la historia. Un paisaje bucólico, pintoresco, ordenado, humanizado, verde y con bosques caducifolios conforma el ideal de belleza paisajística para la mayoría de los ingleses. El paisaje es aquí concebido casi como una vieja antigüedad, incluso como un elemento fundamental de la 'anglicidad', es decir, de la esencia de lo inglés.

He ahí un claro ejemplo del papel del paisaje en los procesos de creación y/o consolidación de la conciencia de identidad e identificación territorial, fenómeno muy propio de la modernidad en tanto que coetáneo con el surgimiento de los actuales estados-nación y de las naciones sin estado, recono-

cidas estas, a pesar de todo, como entidades políticas, o geopolíticas, si se prefiere. El paisaje será visto como el fiel reflejo del alma de un país y en su protección confluirán consideraciones de carácter moral y patriótico. En este contexto histórico al que me estoy refiriendo la montaña se convirtió rápidamente en una pieza esencial en muchos nacionalismos. El carácter mítico, regenerativo e iniciático de la montaña, símbolo de pureza y de virginidad, estará presente en los orígenes de muchos de ellos. La montaña se convierte en el espacio puro y sagrado al que volver la mirada; en el reducito de los valores morales que imprimen identidad y carácter a un pueblo. A esta pasión por la montaña no será ajena la evolución que se observa en la percepción y la valoración estética de la misma en el conjunto del continente europeo por parte de la burguesía ilustrada. No hay que olvidar que el aprecio por los paisajes abruptos, hostiles y peligrosos, como la montaña o las zonas pantanosas, es relativamente reciente. La montaña, sagrada y venerada desde los albores de la humanidad, era un espacio temido y evitado a toda costa hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Es sólo entonces cuando se pone de moda como resultado de la aparición de una estética de lo grandioso, de lo sublime (ahora nace el alpinismo) e incluso de lo terrorífico (el movimiento romántico se deleita con los paisajes nocturnos, fúnebres, trágicos, como se observa en la obra de Caspar David Friedrich).

Volviendo al abismo entre el paisaje arquetípico y el paisaje real, si bien es cierto que éste se observa en la mayoría de paisajes, en aquellos que han sufrido intensas y bruscas transformaciones este abismo entre realidad y representación crece mucho más, y la crisis de representación del paisaje arquetípico al que estábamos acostumbrados y que ya no se corresponde con la realidad se hace aún mayor. Así pues, en la práctica totalidad del territorio nos enfrentamos a un gran desafío, por no decir un problema: el de ser capaces de dotar de carácter y personalidad a estos nuevos paisajes o, lo que es

INTRODUCCIÓN

lo mismo, el de generar nuevos paisajes con los que la sociedad pueda identificarse y superar así, siguiendo a Roger, la esclerosis de nuestra mirada. Algunos nuevos paisajes deben poder ser objeto de representación social si queremos resolver esta fractura actualmente existente entre el paisaje real y el paisaje representado, como acaba concluyendo Massimo Venturi Ferriolo.

LOS PAISAJES CULTURALES Y SUS RECONFIGURACIONES A LA LUZ DE LA CONTEMPORANEIDAD

Este debate entre el paisaje y su representación ha adquirido una especial notoriedad en la posmodernidad, puesto que una de sus paradojas fundamentales —en el marco de la crisis de la autenticidad— es la clara diferenciación entre la realidad y su representación y la correspondiente celebración de la inautenticidad. La tensión entre lo auténtico y lo simulado, entre el original y la copia se vive con intensidad en esta nueva etapa, también en lo referente al paisaje, como se observa en las contribuciones de Antoni Marí, Àlex Nogué y Claudio Minca. Sin embargo, antes de entrar en ello, quizá fuera oportuno aclarar al lector lo que aquí entendemos por posmodernismo y posmodernidad.

Entendemos por posmodernismo una corriente de pensamiento propia de las artes y de las ciencias sociales que cuestiona el proyecto científico inherente a la modernidad y sus supuestos valores universales. Se cuestiona la supuesta objetividad del discurso científico y también la supuesta universalidad de determinados conceptos y valores, mirando con cierto escepticismo estas grandes categorías, estos grandes discursos teóricos supuestamente capaces de explicarlo todo y en cualquier rincón del planeta: se cuestionan, en definitiva, las llamadas metanarrativas, siguiendo en este punto a Lyotard y Foucault. Se enfatizan, en cambio, la diferencia, la diver-

sidad, los ‘otros’ discursos, las ‘otras’ voces (las alternativas, las marginales): de aquí el protagonismo que han adquirido en el posmodernismo los discursos feministas, los étnicos o los llamados poscoloniales (iniciados en su momento por Edward Said), en el marco de lo que, en las ciencias sociales anglosajonas, se conoce desde hace tiempo por *cultural studies* (fruto, a la vez, de un radical *cultural turn*, de un completo giro cultural académico). He ahí, pues, un método basado en la ‘deconstrucción’ del lenguaje y de la narrativa hegemónicas, perfectamente descrito por Manuel Asensi en su capítulo. La deconstrucción, estrategia metodológica desarrollada por el filósofo francés Jacques Derrida para interpretar y leer de una determinada forma los textos a partir de un análisis cuidadoso de su lenguaje (no sólo el escrito, sino también el pictórico, el fotográfico, el cinematográfico o el arquitectónico), es, sin duda, una pieza clave de todo el engranaje posmoderno.

El proyecto moderno se asociaba al progreso lineal, al optimismo histórico, a las verdades absolutas, a la supuesta existencia de unas categorías sociales ideales y a la estandarización y uniformización del conocimiento. El posmodernismo, contrariamente, pone el énfasis en la heterogeneidad y en la diferencia, en la fragmentación, en la indeterminación, en el escepticismo, en el mestizaje, en el entrecruzamiento, en la redefinición del discurso cultural, en el redescubrimiento del «otro», de aquello marginal, aquello alternativo, aquello híbrido, siguiendo en este punto el epílogo de Perla Zusman.

La lógica posmoderna ha propiciado que la cultura deje de ser vista como un conjunto relativamente uniforme y normativo de creencias, valores, actitudes, comportamientos y productos. Minorías y/o grupos subalternos cuyas voces habían sido anteriormente excluidas reclaman ahora atención como partes esenciales del sistema social: las variables de género, de clase, de etnia, de edad, de condición corporal delimi-

INTRODUCCIÓN

tan las singularidades culturales de grupos específicos, cada uno con unas estructuras sociales y unas espacialidades específicas que obligan a replantear las geografías de la cultura y las relaciones entre cultura y espacio.

He aquí, por tanto, un método y también un estilo, especialmente visible en campos como la arquitectura, el arte o la literatura. Si el posmodernismo es un método y un estilo, la posmodernidad, en cambio, es una etapa. Es un concepto utilizado para definir, para caracterizar, la lógica económica, social, cultural y territorial del llamado capitalismo tardío, aquel que se inicia aproximadamente hace ya casi cuarenta años y que coincide con el inicio de unas transformaciones geopolíticas mundiales excepcionales en las que aún estamos metidos de lleno. Una etapa caracterizada por el papel creciente y decisivo de las tecnologías de la información y de la comunicación; por la aparición de una nueva economía desmaterializada, deslocalizada y basada en la globalización del capital; por un sistema de producción —y también de consumo—, llamado posfordista, que prioriza la acumulación flexible, la instantaneidad, la efimeridad; una etapa caracterizada por el final de la Guerra Fría y el hundimiento del bloque comunista; por la emergencia del multiculturalismo, el mestizaje y la hibridez; por el triunfo de la imagen, el simulacro, la representación, la realidad virtual.

Así pues, utilizamos en este libro el término posmodernidad en tanto que categorizador de una etapa y de un momento que han generado su espacio y su paisaje. Una etapa, en definitiva, radicalmente diferente a la anterior, a la moderna, lo que no implica que ésta haya desaparecido del todo, ni mucho menos. De hecho, coexiste e interacciona con la actual a través de complejos mecanismos, como se puede leer en el capítulo de Claudio Minca. Efectivamente, coexisten hoy en día regiones claramente definidas por los principios posfordistas junto con otras todavía regidas por estructuras fordistas, lo que, de entrada, induciría a pensar que en el nuevo sistema prima

la desorganización o el eclecticismo. Nada más lejos de la realidad. El capitalismo no se desorganiza, sino todo lo contrario: se reorganiza a través de la movilidad y de la dispersión geográficas, a través de la flexibilidad de los mercados y de los procesos laborales, a través de la innovación tecnológica y a través de una nueva concepción del espacio y del tiempo en la que el paisaje adquiere un rol especial. Como mostró en su momento el geógrafo David Harvey, en la transición del fordismo al posfordismo el espacio y el tiempo se han comprimido, lo que ha provocado un impacto inicialmente —sólo inicialmente— desorientador en las prácticas políticas y económicas y en las relaciones sociales y culturales. La distancia es más relativa que nunca y esto sitúa los lugares, *a priori*, en una similar ‘posición de salida’. Cada vez más lugares pueden aspirar a convertirse en el destino de una planta industrial, de un centro comercial o, simplemente, de un turista. Más y más lugares se convierten, progresivamente, en potenciales candidatos a desarrollar muchas y muy diversas actividades.

Ahora bien, aunque en la nueva fase de evolución del sistema capitalista el espacio y el tiempo se hayan comprimido, las distancias se hayan relativizado y las barreras espaciales se hayan suavizado, el territorio —los lugares— no sólo no ha perdido importancia, sino que ha aumentado su influencia y su peso específico en los ámbitos económico, político y cultural. Precisamente, cuando parecía que iba a suceder justo lo contrario, estamos asistiendo a un excepcional proceso de revalorización de los lugares que, a su vez, genera una competencia entre ellos inédita hasta el momento. De aquí la necesidad de singularizarse, de exhibir y resaltar todos aquellos elementos significativos que diferencian un lugar respecto a los demás, de ‘salir en el mapa’, en definitiva. Todo ello explica el renovado empuje que ha adquirido el paisaje en determinados círculos.

Los lugares no han desaparecido, pero sí han recibido el impacto de las telecomunicaciones, de la mayor velocidad

INTRODUCCIÓN

de los sistemas de transporte, de la mundialización de los mercados, de la estandarización de las modas, de los productos, de los hábitos de consumo. ¿Hasta qué punto se ha visto afectada la identidad de los lugares ‘tradicionales’, basados en una ‘cultura territorializada’, en un paisaje identitario de base territorial? ¿Se ha perdido el sentido del lugar? Hay quien cree que no, y hay, como Marc Augé o Edward Relph, quien cree que sí y por eso se habla de la generalización de los ‘no-lugares’: aquellos en los que, por ser nodos de tránsito y de circulación (como, por ejemplo, los aeropuertos) o por su expresa despersonalización y carácter trivial (como las cadenas internacionales de hoteles o de comida rápida), no consiguen asociarse a ninguna ‘cultura territorial’, como el entorno urbano y arquitectónico reflejado de manera magistral por Sofia Coppola en la película *Lost in translation*, o por David Cronenberg en *Crash*, a partir de la novela de Ballard, o por Aki Kaurismaki en *El hombre sin pasado*.

El paisaje, a partir de ahora, se concebirá como una forma, pero también como una metáfora y como un sistema de signos y de símbolos. Para entender un paisaje es necesario entender sus representaciones escritas y orales no sólo como ‘ilustraciones’ de dicho paisaje, sino como imágenes constitutivas de sus significaciones. Siguiendo la lógica posmoderna, la construcción y aprehensión de la realidad es un constante juego de lenguajes, significaciones y representaciones. El mundo y sus múltiples lugares y paisajes pueden ser leídos como textos y, en el marco de la deconstrucción, la intertextualidad se convierte en el nuevo discurso. Dado que dicho discurso no es estable ni incuestionable, sino difuso y volátil, la apuesta consiste en examinar cómo dichos textos son leídos por sus múltiples lectores (en el caso de la ciudad, sus habitantes, sus visitantes, sus espectadores); en analizar cómo está codificada la información (cuáles son los signos y los mensajes) teniendo en cuenta que, ante unas relaciones

de poder determinadas, diferentes personas pueden interpretar dichos códigos de maneras muy variadas. En definitiva, la posmodernidad ha generado una particular concepción del espacio y del tiempo, una particular forma de organización del territorio y, evidentemente, un paisaje, unos paisajes. El posmodernismo ha encontrado en el paisaje —y sobre todo en el paisaje generado por la posmodernidad— un interesante punto de reflexión, recogido en buena medida y desde diferentes perspectivas en este libro.

DISTINTAS MIRADAS SOBRE LOS PAISAJES CULTURALES
DE LA CONTEMPORANEIDAD

Trece son los autores y los capítulos que desarrollan lo expuesto hasta el momento y desde disciplinas tan diversas como la arquitectura, el arte, la crítica literaria, la filosofía, la geografía, la historia del arte y el urbanismo. Los autores, de reconocido prestigio en su ámbito, desarrollan su labor investigadora en universidades de Argentina, España, Francia, Italia y Reino Unido. No ha sido fácil reunir las contribuciones inéditas de tal elenco de personalidades, procedentes de ámbitos geográficos tan diversos, pero creemos modestamente que, a la vista del resultado, el esfuerzo mereció la pena. Los trece capítulos se han agrupado en tres grandes bloques, más un epílogo.

El primero de esos bloques, titulado «Ética y estética del paisaje en el mundo contemporáneo», comprende aquellos capítulos que, desde diferentes perspectivas, reflexionan sobre ética y estética del paisaje. Este bloque es fundamental porque el paisaje se nos aparece como un concepto extraordinariamente rico para relacionar ética y estética. En el paisaje se encuentran entrelazados con fuerza naturaleza y cultura, pero también las dimensiones éticas de un uso práctico de la naturaleza y las propias de una experiencia y configuración

estéticas: el paisaje siempre es naturaleza real —y, en consecuencia, relación social con esta realidad— y, a la vez, posee una dimensión estética. En este sentido, el paisaje, objetivamente y por estas características intrínsecas, es un interesante punto de encuentro entre ética y estética. Un paisaje cultural que se crea de manera estéticamente consciente (por ejemplo, a través de criterios ecológicos de equilibrio entre naturaleza e interés humano) es capaz de crear un entorno estéticamente experimentable que puede llegar a influir decisivamente en la conciencia moral al respecto; es decir, es capaz de generar en la realidad modelos de una relación adecuada entre naturaleza y sociedad humana, porque precisamente siempre es realidad práctica y representación estética a la vez. El objeto de la experiencia estética —sea una obra de arte o una belleza natural— se considera un valor o una finalidad en sí misma que expresa una particular relación del individuo con su mundo. La única finalidad del objeto estético es la de reflejar libremente la relación humana con su realidad. Es a partir de aquí que se puede establecer una relación entre representación estética y determinación ética: en la representación estética no se determina el comportamiento humano a través de principios, pero sí se refleja a través de *modelos* y, por lo tanto, interviene en el proceso de formación de la conciencia moral: en palabras de Kant, el objeto estético es un símbolo de la eticidad.

El primero de los capítulos de este bloque inicial corre a cargo de Jörg Zimmer, filósofo alemán afincado en Girona, con una interesante aportación sobre «La dimensión ética de la estética del paisaje». Le sigue a continuación Raffaele Milani, de la Universidad de Bolonia, autor de reconocido prestigio en su país y con una obra (*El arte del paisaje*) traducida al español en esta misma colección. Milani, con un texto sobre «Estética y crítica del paisaje», y Zimmer preparan el terreno a Alain Roger, profesor emérito de la Universidad de Clermont-Ferrand y conocido también por los lec-

tores de esta colección a raíz de la traducción al español de uno de sus libros más conocidos: *Breve tratado del paisaje*. «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos» es un capítulo claro, directo y provocativo que, sin coincidir del todo con el de Augustin Berque («Del símbolo paisajista al *impasse* ecológico»), de la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, engarza bien con él.

El segundo bloque, bajo el epígrafe «Arte, literatura y paisaje», se consagra ya más específicamente al rol desarrollado por el paisaje en el arte y la literatura contemporáneas, sin dejar por ello de considerar sus dimensiones éticas y estéticas, en especial en el primero de los cuatro capítulos que constituye dicho bloque, el de Massimo Venturi Ferriolo, profesor en el Politécnico de Milán, bajo el título «Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar». Antoni Marí (Universidad Pompeu Fabra) se centrará en el siguiente capítulo en las relaciones entre «Paisaje y literatura». Los dos últimos capítulos de este bloque están íntimamente relacionados, ya que ambos exploran el papel del paisaje en el arte contemporáneo. En «El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje», Alex Nogué, artista y profesor en la Universidad de Barcelona, esboza una panorámica general sobre el tema que abraza el último siglo y medio. En cambio, en «Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *land art*», Xavier Antich, profesor de Estética en la Universidad de Girona, se centra más concretamente en el *land art* a partir de un atrevido y sugerente ejercicio de conexión entre las estrategias artísticas de dicho movimiento artístico y la formulación romántica en torno al arte y la naturaleza tal como aparece planteada en Schelling.

Una vez discutidas en profundidad las dimensiones ética y estética del paisaje y el papel del mismo en el arte y la literatura contemporáneas, el siguiente bloque, «Paisaje, cultura y territorio en el tránsito a la posmodernidad», desarro-

lla explícitamente y desde diferentes ángulos las virtudes y contradicciones del uso del concepto de paisaje en la posmodernidad y por parte del posmodernismo. Abre el bloque «Paisajes nómadas», una interesante reflexión de Manuel Asensi, de la Universidad de Valencia. Le sigue a continuación «El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno», de Claudio Minca, destacado geógrafo italiano que actualmente desarrolla su actividad en el Royal Holloway de la Universidad de Londres.

Los dos últimos capítulos de este tercer y último bloque tienen un carácter algo distinto, en el sentido de que, en ellos, se ha querido incidir en proyectos y ejemplos concretos de actuación en lo que podríamos denominar paisajes posmodernos. Esta tarea se ha encargado a dos excelentes arquitectos y urbanistas, ambos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (Universidad Politécnica de Cataluña): Josep M. Montaner («Reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos») y Joaquín Sabaté («Paisajes culturales y proyecto territorial»). De hecho, y enlazando aquí de nuevo con el primer bloque, ética y estética del paisaje se unen, en el mejor de los casos posibles, en el diseño y el proyecto paisajístico, como muestran ambas contribuciones. El epílogo («Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea»), que actúa a modo de conclusión, ha sido encargado a Perla Zusman, investigadora en Buenos Aires del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

Son muchas las personas que han hecho posible la edición de este libro y a ellas va dirigida toda mi gratitud. En primer lugar, a los autores, cuya predisposición para reelaborar sus ponencias y adaptarlas al formato exigido fue desde un principio absoluta. Mi agradecimiento se dirige, en segundo lugar, a las dos instituciones que impulsaron los seminarios de paisaje más arriba mencionados y cuya dirección me confiaron. Me refiero a la Fundación de Estudios Superiores de Olot (Girona), dirigida por Margarida Castañer, y al Consorcio

Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona-Centro Ernest Lluch, cuyos sucesivos directores me han ofrecido siempre todo su apoyo y aliento. Debo agradecer también al Observatorio del Paisaje de Cataluña (www.catpaisatge.net) su contribución a la difusión de los resultados de los dos seminarios aquí recogidos. Sin todas estas instituciones no hubieran sido posibles los espacios de reflexión y de debate que, con el tiempo, han acabado plasmándose en este libro. Deseo agradecer, finalmente, la ayuda que he recibido de Gemma Bretcha en tareas logísticas y de coordinación.

I. ÉTICA Y ESTÉTICA DEL PAISAJE EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

1

LA DIMENSIÓN ÉTICA DE LA ESTÉTICA DEL PAISAJE

Jörg Zimmer

La reflexión sobre la experiencia del paisaje comienza al principio de la época moderna. No empieza en la filosofía, sino en la poesía y en la pintura. En su estudio clásico sobre el Renacimiento, el historiador Jacob Burckhardt ha situado el origen del descubrimiento de la belleza paisajística en la Italia del siglo xiv, si bien es verdad que otros lo sitúan en los Países Bajos. Burckhardt también trató del horizonte histórico de la mentalidad humana en el que hay que entender la experiencia del paisaje: considera los principios de un sentimiento moderno por la naturaleza junto con los principios de la observación científica de la naturaleza. La contemplación estética del paisaje es un acontecimiento que se desarrolla paralelamente a la investigación empírica de la ciencia moderna. Los dos nuevos enfoques cambiarán la relación general que mantiene el individuo con la naturaleza. Desde el punto de vista del siglo xx, la nueva relación científica se puede definir, con Max Weber, como racionalización. Esta relación meramente funcional abandona la contemplación de la naturaleza y del mundo entero y, por tanto, crea la necesidad de articular una visión contemplativa a través de otro acceso a la naturaleza: la aproximación estética. En este capítulo quie-

ro desarrollar la tesis de que la estética moderna es un complemento crítico de la investigación científica sobre la naturaleza, así como una reflexión crítica sobre la praxis humana. Las dos funciones se manifiestan en el tratamiento filosófico del paisaje. Mediante el paisaje se pueden explicar conceptos básicos de la estética moderna y, a través de la reflexión en torno al paisaje, podemos descubrir y contemplar la inevitable unidad entre naturaleza y cultura.

Hay que preguntarse, de entrada, por qué la filosofía ha tardado tanto tiempo (hasta el siglo XVIII) en reflexionar sobre problemas estéticos en torno al paisaje, teniendo en cuenta la larga presencia de éste en la mentalidad moderna. La respuesta la encontramos en la misma concepción moderna de la filosofía o bien en su orientación metódica hacia las ciencias. A causa de esta orientación científica, la filosofía, al principio de la época moderna, no disponía de las categorías adecuadas para desarrollar un interés estético por la naturaleza. En la filosofía premoderna la contemplación de la naturaleza entera y del mundo coherente expresada en la experiencia estética del paisaje tenía su lugar propio en el concepto de la *theoria* o bien de la *contemplatio*. La filosofía antigua tenía la pretensión de ser una teoría del *kosmos*, es decir, una visión contemplativa de la totalidad del mundo. La palabra *kosmos* quiere decir mundo entero, considerado como un conjunto ordenado. Como el *kosmos* representa una armonía, ya es un gozo. No hay ninguna necesidad de contemplarlo a través de la experiencia estética de un individuo. En su orientación hacia principios teleológicos, la filosofía antigua y también la medieval ya implicaban una representación de la totalidad del mundo en el mismo pensamiento filosófico y, por tanto, no tenían conciencia de la unión estética entre mundo e individuo experimentada en el paisaje. El filósofo Joachim Ritter (1974), en una contribución importante sobre el problema filosófico del paisaje, ha destacado que la estética moderna retoma la herencia de aquel viejo enfoque. A medida que la esté-

tica moderna evoluciona y transforma la antigua concepción de la coherencia y la unidad del mundo entero, puede llegar a ser un complemento para el interés metódico y analítico de las ciencias o bien de la filosofía moderna. Esta función compensadora de la estética, es decir, su carácter contemplativo, se expresa de manera paradigmática en la experiencia estética de la naturaleza. El paisaje, no obstante, quiere decir alguna cosa más que presencia de una naturaleza coherente: significa —y aquí se acaba la analogía con el pensamiento metafísico de las épocas anteriores— la presencia de un sujeto que reflexiona sobre el paisaje en cuanto naturaleza bella. El descubrimiento estético del paisaje implica un autodescubrimiento del sujeto autónomo.

La experiencia estética del paisaje significa una relación totalmente nueva del ser humano con la naturaleza. Ésta es muy diferente de la investigación científica y de la apropiación social de la naturaleza mediante el trabajo. Aquí se puede constatar otra analogía entre contemplación del paisaje y desarrollo general de la estética moderna: el concepto moderno de las bellas artes implica la idea de un ser especial de la obra de arte; ni es producto de la ciencia ni tampoco un producto útil de la artesanía, sino un objeto meramente producido para la contemplación estética. Kant diferenciaba las bellas artes como finalidad sin fin y el arte en general como habilidad de engendrar libremente cualquier producto humano. Cuando define lo bello como satisfacción desinteresada, que resulta determinado por el juicio estético, resume en términos filosóficos la opinión de la época sobre el arte. La contemplación del paisaje también es una forma de esta satisfacción desinteresada. Pero aquí tenemos una diferencia importante: el paisaje no es, o al menos no es del todo, un artefacto artístico. En el arte, el ser humano puede crear un reino autónomo de ideas estéticas, porque el arte es un producto totalmente suyo. Pero el paisaje —aunque sea parcialmente trabajado por él y éste cree auténticos paisajes cul-

turales— siempre implica, al menos, un momento que se sustrae a la disponibilidad del ser humano. A pesar de toda la posible representación estética, el paisaje, pues, continúa siendo una realidad autónoma que trasciende la total arbitrariedad del individuo. Esta realidad implica que la relación del individuo con la naturaleza no puede ser meramente estética, sino que siempre será también una relación real, que se refleja en su reflexión estética sobre el paisaje. Hay dos maneras de asimilar esta contradicción entre realidad e idealidad del paisaje. La primera consiste en que la teoría estética se limite a reflexionar sobre la representación del paisaje en el arte y, por tanto, se prive del impacto directo de la naturaleza. Entonces la percepción de la naturaleza se filtra a través de la conciencia artística, es decir, se niega la contradicción transformando el paisaje en un producto. La otra posibilidad consiste en reflexionar sobre la experiencia del paisaje como un problema general de la belleza natural.

Joachim Ritter (1974) llegó a una conclusión en su observación del enlace entre la experiencia del paisaje y los motivos básicos de la estética filosófica moderna. Ritter afirma que la estética contemporánea, en general, tendría que compensar las carencias creadas por la sociedad moderna y su relación técnica y científica con la realidad. La unión ideal entre el ser humano y la naturaleza en la contemplación del paisaje debe crear la compensación de la discordia real entre ambos que comporta la praxis humana. Ésta, sin embargo, es paradójica: en la medida en que la oposición entre naturaleza y espíritu queda compensada estéticamente, la estética está prorrogando e incluso perpetuando la desunión en la relación real que mantiene la civilización con la naturaleza. Entonces tenemos dos naturalezas herméticamente separadas: una bella para sí y otra como objeto de la explotación humana. La tesis idealista de Ritter olvida que no se puede superar del todo la contradicción entre individuo y naturaleza en la cultura, ni dominándola en la praxis ni contemplándola en la experien-

cia estética. Hay un enlace imprescindible del individuo con la totalidad de la naturaleza: la necesidad humana de autoconservación. Esto quiere decir que la reconciliación con la naturaleza maltratada no puede ser un acto puramente estético: hay que tener presente que el desarrollo humano se realiza a base de una realísima unidad con la naturaleza. La cultura, pues, no se encuentra más allá de la naturaleza, sino que tiene su fundamento dentro del ámbito natural. La contemplación de cualquier paisaje civilizado puede mostrar esta unidad inevitable entre naturaleza y cultura; puede mostrar también la olvidada superioridad de la naturaleza entera, en la cual el trabajo humano sólo se inscribió. La función de la estética filosófica no consiste en curar las heridas de la civilización moderna, sino en reflexionar sobre la praxis moderna hacia la naturaleza. La estética puede realizar esta reflexión mediante su enfoque especial, que le permite observar una cierta distancia respecto a la misma praxis y plantear la naturaleza tal como es. No puede ser el cometido de la estética adornar la explotación desconsiderada de nuestro ambiente natural. La actualidad de una estética del paisaje consiste en la posible anticipación estética de una reconciliación real entre naturaleza y cultura, es decir, de una reconciliación hecha por la sociedad.

El gran teórico de la estética contemporánea, Theodor W. Adorno (1980), destacó que lo bello natural no existe nunca independientemente de la conciencia sociohistórica de cada época. El paisaje cultural es un enlace objetivo e inseparable de la belleza natural y artificial. Es una configuración de esta conciencia sociohistórica extendida en el espacio. Adorno critica todo tipo de actualización de Rousseau y su *retourmons à la nature*. Adorno critica, sobre todo, la consideración de lo bello natural como parque natural herméticamente cerrado ante la alienación social. Crear una ‘reserva’ natural con el fin de poder refugiarse de la sociedad significa para él una decoración ideológica de la relación objetivamente falsa que

se realiza en la praxis social. Una retirada parcial y puramente estética de esta falsa praxis es una ilusión, porque perpetúa la mala relación que mantiene la sociedad con la naturaleza. La reconciliación de la cultura con la naturaleza sería una tarea social. La naturaleza es dominada por el principio de dominio. Adorno construye un fuerte vínculo entre la voluntad de saber y la de dominar: la filosofía y la ciencia son, según el autor, el intento de conocer la naturaleza para poder dominarla. El otro lado de la naturaleza es, pues, su carácter no idéntico: significa aquello que es indisponible, indomitable por la sociedad humana. La no identidad es un término importantísimo de la filosofía adorniana: lo no idéntico es aquello que el hombre no puede identificar consigo mismo, aquello que se escapa del dominio social. Este sentido positivo de la naturaleza en cuanto a no identidad se muestra en lo bello natural.

Si en este punto nos preguntamos por una ética del paisaje, es decir, por su naturaleza y las exigencias que se derivan de ella, debemos tener claro, por un lado, cuál es el problema que trata y, por otro, los problemas que se presentan a la hora de intentar su fundamentación. Una ética del paisaje no es ni puede ser de ninguna manera, como se verá enseñada, un tipo clásico de ética. En primer lugar, por el problema que trata, es decir, por la naturaleza de la relación ética que formaliza. Como decíamos antes, lo interesante del paisaje y, por decirlo de otra manera, su interés filosófico, consiste en que se trata de un fenómeno mixto: las distinciones clásicas, como la que se establece entre naturaleza y cultura, no funcionan, porque los paisajes culturales son ejemplos para la interrelación, por la inevitable unidad entre naturaleza y cultura. Esto quiere decir que son manifestaciones de una determinada relación del individuo con la naturaleza y, en consecuencia, es esta relación con la naturaleza entera de lo que ha de tratar una ética del paisaje. Todas las éticas clásicas, sin embargo, plantean sólo relaciones entre seres humanos

que, por su naturaleza, son simétricas, mientras que la relación entre individuo y naturaleza es inevitablemente asimétrica.

Esta diferencia plantea un gravísimo problema de viabilidad: la asimetría de la relación ética en cuestión significa que se pierde la reciprocidad y, por tanto, la fuerza de la obligatoriedad de las normas derivadas. Una ética del paisaje —que viene a ser, en último término, una ética ecológica— cede derechos a la naturaleza que ésta no puede reclamar; y, por otro lado, se trata de una cesión de derechos a cambio de la cual no hay deberes por parte de la naturaleza. En resumen, una ética del paisaje tiene graves problemas sistemáticos a causa de la relación moral que trata. Para profundizar en esta problemática, queremos reconstruir brevemente la propuesta clásica de una ética ecológica: *El principio de la responsabilidad*, de Hans Jonas (1995 [1973]), obra en la que se ven todos los problemas de una manera paradigmática.

El punto de partida de la ética de Jonas es la nueva situación global del individuo en relación con la técnica moderna. Por primera vez en su historia, el ser humano tiene que conformarse con la posibilidad de verse perjudicado en su existencia como género. Esta nueva situación del ser humano exige una ética fundamentalmente nueva: exige no sólo una responsabilidad particular en el ámbito limitado del actuar individual, sino que también, proporcionalmente al poder técnico, exige una responsabilidad universal para la totalidad del ser. En este sentido, la ética de Jonas es un nuevo tipo de ética: no refleja solamente situaciones individuales de decisión, sino que debe ser una ética de la praxis colectiva, ya que la nueva dimensión de la praxis humana únicamente se puede dominar en la forma de las decisiones sociales. De este modo, Jonas trasciende la presuposición clásica de toda teoría ética en la que las relaciones éticas se basan en un reconocimiento recíproco: mi reconocimiento del otro tiene su fundamento en el ser reconocido por el otro. Mi deber se define por el dere-

cho reconocido del otro, y viceversa. Todas las relaciones éticas se fundamentan en esta simetría del reconocimiento.

Precisamente aquí nace el problema básico para la viabilidad de la ética de la responsabilidad y de cualquier ética ecológica, esto es, de las que se basan en un reconocimiento no recíproco y unilateral que nos exige reconocer los derechos de la naturaleza y de las generaciones futuras, de los cuales, a su vez, no se puede derivar ningún deber hacia nosotros. El problema básico de la ética de la responsabilidad es el de la reacción a la relación técnica del ser humano moderno con el mundo. El impulso básico de la técnica, es decir el dominio de la naturaleza, ha llegado a convertirse en una amenaza porque la técnica moderna ha liberado fuerzas que ya no se pueden dominar en sus efectos destructivos. En este sentido, Jonas plantea la tesis de que el proyecto moderno de la técnica —a pesar de todos los éxitos puntuales— ha fracasado, ya que en su vulnerabilidad la naturaleza se muestra indomable. Ahora bien, Jonas propone no reaccionar a esta situación meramente de manera técnica. Es evidente que los daños causados por la civilización técnica exigen correcciones técnicas. Jonas considera, no obstante, que estas compensaciones técnicas no pueden superar la dinámica propia de una relación meramente técnica con el mundo y, por tanto, exige una respuesta ética, es decir, un cambio radical de mentalidad.

El principio básico de la ética de la responsabilidad consiste en evitar —independientemente del posible éxito a corto plazo— cualquier acción cuyas consecuencias, imprevisibles y, por tanto, probablemente indomables, quizás serán negativas en el futuro. La civilización tecnológica ha creado una situación en la cual el individuo necesariamente ha de reaccionar técnicamente a sus propios problemas. La crisis ecológica exige, pues, soluciones científico-tecnológicas. La ética de Jonas quiere indicar el dilema de una relación meramente técnica del individuo con el mundo. Quiere mostrar que una autorreflexión crítica de la civilización tecnológica debe

acompañar la necesidad del dominio técnico de la naturaleza con un cambio de mentalidad; en otras palabras, debe exponer criterios éticos para el autocontrol y para la autolimitación del poder técnico.

Resumiendo brevemente, esta nueva ética tiene que distinguirse de la ética tradicional por el hecho de que, en toda ética clásica, la praxis técnica era moralmente irrelevante porque era insignificante en sus consecuencias para la comunidad humana. No obstante, en la época del poder universal de la técnica, las concepciones clásicas de la ética son insuficientes para dominar la nueva situación. Así, Jonas propone la ética de la responsabilidad como un nuevo tipo de ética cosmocéntrica, ya que la nueva dimensión de la praxis no sólo afecta a las relaciones humanas en la actualidad, sino también a la naturaleza entera y a las generaciones futuras.

Por tanto, la ética de la responsabilidad debe distinguirse de toda ética tradicional sobre todo en tres aspectos: debe ampliar la responsabilidad a la naturaleza; tiene que fundamentar deberes hacia las generaciones futuras; y, finalmente, más allá de la fundamentación de acciones individuales, debe fundamentar principios de la praxis colectiva de la humanidad. Sólo estas modificaciones esenciales pueden recuperar una relación ética que sea proporcional al poder técnico. El principio de responsabilidad refleja las consecuencias colectivas a largo plazo de la praxis tecnológica. Su imperativo exige evitar todo aquello que, en sus posibles consecuencias negativas, podría poner en peligro la permanencia de la humanidad o bien simplemente limitar las posibilidades vitales de las generaciones futuras. Jonas afirma:

Un imperativo que se adecuara al nuevo tipo de acciones humanas y estuviera dirigido al nuevo tipo de sujetos de la acción diría algo así como: «Obra de tal modo que los efectos de tu acción sean compatibles con la permanencia de una vida humana auténtica en la tierra».

O expresado negativamente:

«Obra de tal modo que los efectos de tu acción no sean destructivos para la futura posibilidad de esa vida»; o, simplemente: «No pongas en peligro las condiciones de la continuidad indefinida de la humanidad en la Tierra»; o, formulado una vez más en positivo: «incluye en tu elección presente, como objeto también de tu querer, la futura integridad del hombre» (Jonas, 1995 [1973], págs. 39-40).

En la medida en que toda responsabilidad siempre es un correlato proporcional del poder y este poder afecta hoy, de facto, a la naturaleza, la ampliación de la responsabilidad debe considerarse como consecuencia inmediata de la extensión del poder. Todo ello, sin embargo, no implica todavía ninguna decisión sobre el valor propio de la naturaleza. Sólo permite pensarla como fin en sí misma cuando es considerada como fundamento, es decir, como condición de posibilidad de la existencia humana. Entonces la naturaleza como condición de posibilidad de la vida humana es el valor básico en tanto que condición necesaria de todas las posibles valoraciones particulares del individuo. En otras palabras, se trata de un valor universal que abraza y ofrece posibilidad a todos los posibles valores parciales. Por tanto, la praxis humana no puede negar el valor propio de la naturaleza sin negar, al mismo tiempo, la vida humana como fundamento de toda posible valoración particular. Aquí Jonas ve la dignidad de la naturaleza: incluye la totalidad de todo ser posible en general y de la permanencia de la humanidad en particular.

El problema sistemático más grave para la viabilidad de la ética de la responsabilidad es la no reciprocidad de la relación ética que constituye el principio de responsabilidad. En relación con la naturaleza y con las generaciones futuras, no funciona la idea común de la ética tradicional según la cual mi deber es la contraparte de un derecho ajeno. La respon-

sabilidad como principio constituye una relación moral que es asimétrica, que se basa en un reconocimiento unilateral de un derecho a la existencia de la naturaleza y de la humanidad futura que no constituye ningún deber de la naturaleza y de las generaciones futuras hacia nosotros.

Es precisamente en este punto donde nace el problema más importante de la ética de la responsabilidad y de cualquier ética de la naturaleza: ¿cómo se puede hacer obligatorio este reconocimiento unilateral? Queremos mostrar que una relación ética no recíproca, como tal relación, no se puede hacer obligatoria objetivamente, ya que no hay un sujeto que tenga un derecho y, por tanto, que pueda fundamentar un deber nuestro. Así pues, la responsabilidad como deber hacia el futuro sólo se puede fundamentar y sólo se constituye en una decisión previa por parte nuestra al reconocer el valor de la permanencia del individuo en una naturaleza intacta. Cualquier relación recíproca inmediatamente es obligatoria porque mi ser-reconocido por el otro presupone, como condición necesaria de su posibilidad, mi reconocimiento del otro. En cambio, una responsabilidad no recíproca en tanto que deber unilateral se puede denegar sin consecuencias. Por tanto, imputarse una responsabilidad para el futuro siempre significa auto-obligación y no es tanto un deber objetivo que sea inherente a una relación ética existente.

La conclusión es inevitable: la ética de la responsabilidad no se puede fundamentar con principios inmanentes de la ética, sino que sólo puede recibir su última fundamentación de principios externos, tal como muestra el mismo Jonas en su propuesta de una ontología axiológica. El mérito de la ética de Jonas consiste en destacar esta radicalidad de la problemática ética de nuestra época, es decir, la necesidad de un reconocimiento unilateral a cambio del cual no recibimos nada. Toda responsabilidad para el futuro es necesariamente auto-obligación voluntaria. El dilema para una ética de la naturaleza o bien del paisaje es que existe objetivamente una res-

ponsabilidad universal del ser humano como correlato de su poder técnico universal, pero nadie nos puede obligar a imputarnos esta responsabilidad.

Este resultado describe muy bien la situación general en el discurso sobre la ética ecológica: la diferencia fundamental entre diversas posiciones es la que encontramos entre un planteamiento antropocéntrico y un enfoque fisiocéntrico de la ética de la naturaleza. El antropocentrismo epistémico afirma que la perspectiva humana —y sobre todo la perspectiva valorativa— es constitutiva de nuestra visión del mundo; los valores siempre son, a causa de su carácter relacional, valores *a partir de y para* nosotros. De aquí se puede derivar un antropocentrismo moral o ético, según el cual sólo el individuo tiene estatuto moral. En consecuencia, el antropocentrismo ético plantea la imposibilidad de entrar en una relación ética con la naturaleza; la manera de tratarla, protegerla y transformarla sería una cuestión de normatividad entre los seres humanos. En contraposición, el fisiocentrismo afirma valores absolutos que existen independientemente de las disposiciones humanas y, por tanto, su aceptación, como por ejemplo la protección de la integridad de la naturaleza, es una exigencia más allá de la voluntad y conveniencia humanas.

No es éste el lugar para entrar en una discusión detallada de los problemas de la ética ecológica en general y de las posiciones comentadas en particular. Me gustaría, no obstante, extraer una conclusión, aunque sea muy sintética: el antropocentrismo es acertado cuando insiste en la necesidad de fundamentar principios éticos en relaciones simétricas. En sentido estricto, la naturaleza es incapaz de entrar en el universo moral que requiere conciencia, voluntad y, por tanto, facultad valorativa, y, *last but not least*, la facultad de reconocer un derecho ajeno. El problema del antropocentrismo radica en el hecho de que no es capaz de establecer un derecho vinculante con la naturaleza. El fisiocentrismo, en cambio, trasciende el marco de una ética fundamentada únicamente en la relación

moral, es decir, tiene que hacer uso de presupuestos metafísicos o religiosos que ya no se pueden legitimar con la estructura del discurso filosófico, sino que son, estrictamente hablando, afirmaciones dogmáticas. En resumen, en los dos intentos de fundamentar una ética de la naturaleza se observan problemas que, a mi entender, son inevitables precisamente a causa de la naturaleza asimétrica de la relación moral en cuestión. No sabría proponer ninguna solución, más allá de situar, siguiendo a Descartes, una moral provisional del paisaje en un antropocentrismo moderado. Holmes Rolston ha introducido en este punto un matiz interesante: el hecho de que el origen de toda valoración sea el ser humano no quiere decir que los valores sean necesariamente antropocéntricos, sino antropogénicos. El individuo puede plantear valores que respeten la naturaleza como tal.

¿Dónde, sin embargo, se puede experimentar la naturaleza como finalidad sin fin, teniendo en cuenta que nuestra relación cotidiana con el entorno natural es mayoritariamente instrumental? Aquí interviene la estética, es decir, la particularidad de la experiencia estética y la naturaleza de la relación entre ética y estética. Jürgen Habermas (2000), en un texto sobre ética ecológica, insinúa esta perspectiva estética: toda normatividad requiere el reconocimiento intersubjetivo de todos los potencialmente implicados. Y considera que, en relación con la naturaleza, la experiencia estética tiene, en este sentido, más peso que la fundamentación ética: en la experiencia estética, la naturaleza muestra su autonomía e integridad frágil. La relación práctica con el entorno natural es instrumental: son los criterios de utilidad e intereses los que conducen a la formación de paisajes culturales. No es el respeto de la naturaleza como fin en sí mismo, sino su utilización como medio lo que determina —y mayoritariamente tiene que determinar— nuestra relación con la naturaleza en la transformación de los paisajes. La experiencia estética, en cambio, por el hecho de que contempla el con-

junto del entorno natural como finalidad sin fin, puede ser un modelo para un reconocimiento unilateral y para una relación no instrumental con la naturaleza. Martin Seel (1996), un reconocido experto alemán en estética, ha distinguido el reconocimiento mutuo propio del discurso ético del reconocimiento unilateral estético de la naturaleza. La experiencia estética del entorno natural permite este reconocimiento unilateral en el sentido de que evoca en nosotros un concepto de valor propio de la naturaleza. Y Seel subraya precisamente que, a causa de la asimetría de la relación ética entre individuo y naturaleza, el reconocimiento estético es el único reconocimiento posible: no se pueden derivar deberes hacia la naturaleza. En cambio, sí se puede experimentar estéticamente un respeto hacia la naturaleza considerada como una finalidad sin fin. Seel destaca el carácter modélico de la relación estética con la naturaleza: la experiencia de la belleza natural tiene un valor ejemplar para la relación práctica del individuo con la naturaleza en general.

Esto plantea el problema de una estética de la naturaleza que presenta, prácticamente en analogía con los problemas sistemáticos de la ética antes descritos, graves dificultades de fundamentación. La estética clásica, moderna y contemporánea es básicamente una teoría del arte y de su experiencia. En cuanto a una posible estética del paisaje, hemos visto que el paisaje no es sólo naturaleza ni tampoco únicamente cultura, sino la inseparable unidad entre naturaleza y cultura. En los aspectos en los que la estética clásica refleja una realidad estética no artificial —en el concepto de lo bello natural—, lo hace siempre a partir del problema del arte: lo bello natural se considera con Kant como modelo del arte o con Hegel como mero reflejo y proyección del espíritu y, por tanto, en oposición con la realidad superior de la obra de arte. En cualquier caso, no se ha planteado nunca como esfera estética realmente propia. Ello se debe, probablemente, a un antropocentrismo inevitable que ya hemos apuntado en el contexto de una

ética ecológica. A mi entender, lo bello natural es, haciendo referencia a una distinción anteriormente introducida, un fenómeno antropogenético: la naturaleza en sí misma no es ni bella ni fea, sino que lo bello natural debe entenderse como una modalidad específica de percibir la naturaleza.

El efecto de percibir la naturaleza como belleza proviene de una actitud no instrumental frente a los fenómenos y también de la experiencia de una esfera que parcialmente se recluye en la intervención humana. Una estética del paisaje tendría que desarrollar una teoría de lo bello natural desvinculada de la primacía de la teoría del arte. Además, una estética del paisaje tendría que ser, más allá de una teoría de la experiencia subjetiva de la naturaleza, una teoría del espacio estético. En este contexto, podemos recordar la distinción entre espacio teórico y espacio estético introducida por Ernst Cassirer (1985), quien observa que el concepto tradicional de espacio depende de una ontología substancial: el espacio es la extensión en la que se sitúan las cosas. Cassirer, en cambio, propone entender el espacio estético a partir del concepto de orden. El orden implica de manera inevitable la diversidad e interacción de una multitud de entidades. Con Leibniz (2003 [1663-1685]) podríamos decir que el espacio es un orden de coexistencias posibles. Es precisamente esta idea de la coexistencia de una variedad de aspectos en un orden de sentido lo que permite abrir la perspectiva de una estética del paisaje no a partir, o al menos no sólo a partir, del concepto de bello natural, sino a partir de la noción del espacio estético. En un planteamiento del espacio como orden de composibilidad precisamente puede coexistir la necesidad de una relación instrumental con la relación estética en la planificación y ordenación de los paisajes culturales. Según Cassirer, el espacio real siempre es un orden de sentido y recibe su estructura determinada en la ordenación como nexo de sentido.

En la búsqueda de una posible estética del paisaje, la propuesta de Cassirer me parece interesante en diversos senti-

dos. En primer lugar, para una estética del paisaje no tenemos bastante con el modelo de una relación contemplativa con la naturaleza como la que describe la estética clásica, sino que necesitamos criterios para la transformación práctica de los paisajes. De alguna manera, se puede decir que Cassirer nos insinúa el espacio estético como un orden simbólico en el que integramos la naturaleza en el contexto de la vida humana. A partir de aquí se pueden integrar elementos de una naturaleza como fin en sí misma en el orden simbólico de los paisajes culturales. Una planificación y ordenación de los paisajes que tuviera presente, además de la inevitable dimensión instrumental, una dimensión de la naturaleza como espacio estético, podría manifestar para la experiencia cotidiana, es decir, como entorno habitual, un modelo para una relación respetuosa con la naturaleza, que —haciendo referencia a una de las formulaciones del imperativo categórico de Kant— no trataríamos nunca sólo como medio, sino también siempre como fin en sí misma. Así, en la ordenación simbólica como espacio estético trataríamos la naturaleza por analogía a un sujeto moral sin tener que entrar en relación ética, que por su naturaleza asimétrica resulta imposible. El tratamiento estético sería, remitiéndonos de nuevo a Kant, una exposición indirecta, una exposición simbólica de ideas éticas y, además, proporcionaría un modelo en el espacio real del paisaje, una idea reguladora para nuestra relación práctica con el entorno natural. Integrar principios estéticos en la configuración concreta de los paisajes es, pues, una exigencia primordial a la hora de educarnos en una relación voluntariamente sostenible con la naturaleza entera: el paisaje como orden simbólico expresa un reconocimiento unilateral de la naturaleza que, como espacio vital, inmediatamente nos convence de su conveniencia. Una estética de la naturaleza o bien del paisaje debe ser, como dice Gernot Böhme (1989) en sus aportaciones sobre estética ecológica, una teoría de la composición y ordenación de un entorno dentro del cual se sitúa la

vida humana. El espacio ordenado con principios estéticos evoca simbólicamente lo que es, según Kant, el contenido del concepto teleológico de la naturaleza: no una suma de conocimientos, ni tampoco una serie de funciones útiles, sino la idea reguladora de la naturaleza como conjunto orgánico y totalidad, un concepto tan necesario de recuperar para la teoría del paisaje, como también para la reflexión ética y estética de la crisis ecológica de hoy en día en general.

Una estética del paisaje podría mostrar que la libertad humana está inevitablemente engarzada con el mundo entero. Naturaleza y libertad forman un conjunto, una totalidad, tanto de condiciones como de posibilidades. En el mundo actual, amenazado por nuestra libertad, habría que replantear criterios para utilizarla mejor. Así, la filosofía tendría que recuperar —utilizando una palabra del filósofo Schelling— la tarea de proyectar racionalmente la *síntesis de la naturaleza y la libertad*. Una época en que la civilización occidental ha desarrollado todas las posibilidades técnicas para destruir los fundamentos naturales de la existencia humana, pero no ha desarrollado en la misma medida una conciencia para dominar mentalmente las consecuencias de esta praxis, necesita la comprensión que podría dar una estética del paisaje: vivimos en un y en el único mundo. Este mundo se merece no solamente protección por el interés humano de supervivencia, sino que, en su diversidad infinita, se merece nuestro respeto. Así se confirma la tesis que hemos afirmado al principio. La estética es más que un complemento compensativo de la visión analítica y de la dominación técnica de la naturaleza. Es su complemento crítico. El libre respeto hacia el mundo puede entrar en la conciencia a través de la contemplación estética del paisaje, para así darnos una medida y unos objetivos razonables para nuestra praxis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1980), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- BÖHME, Gernot (1989), *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- CASSIRER, Ernst (1985), «Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum», *Symbol, Technik, Sprache: Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*, Hamburgo, Felix Meiner, págs. 93-110.
- HABERMAS, Jürgen (2000), *Aclaraciones a la ética del discurso*, Madrid, Trotta.
- JONAS, Hans (1995), *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, Barcelona, Herder [título original: *Das Prinzip Verantwortung*, 1973].
- KREBS, Angelika (ed.) (1997), *Naturethik: Grundtexte der gegenwärtigen tier – und ökoethischen Diskussion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, Freiherr von (2003), *Escritos filosóficos*, Madrid, A. Machado Libros [escritos entre 1663-1685].
- RITTER, Joachim (1974), «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen», *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, págs. 141-163.
- SEEL, Martin (1996), *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

2

ESTÉTICA Y CRÍTICA DEL PAISAJE

Raffaele Milani

CREACIONES DE LA CULTURA Y CATEGORÍAS DE LA MENTE

El problema del paisaje se podría plantear en función de consideraciones actualísimas que afectan a la agonía de la naturaleza y sus dramáticos cambios (Morpugo y Milani, 2003). Hoy se discute cada vez más sobre la salud de la Tierra, el dramático contraste entre *tecnosfera* y *biosfera*, la destrucción de los lugares por la explotación excesiva de los recursos, la posibilidad de armonizar el desarrollo y la conservación o el contraste entre competición y cooperación. Sin embargo, la sostenibilidad ambiental de la Tierra no es el objeto de nuestras investigaciones. Aunque nos preocupa, lo que nos interesa abordar en este capítulo es el tema del descubrimiento o, si se quiere, de la *invención* del paisaje. Sólo así, con su aparición en los siglos XVIII y XIX en las categorías del pensamiento y del gusto, adivinamos la posibilidad de un arte del paisaje.

Advertimos, por primera vez en el siglo XVIII, la conciencia de una determinada situación cultural: la promoción del paisaje a ideal del arte y de la vida estética. El modelo de edad ilustrada y después romántica, o el derivado de éste, es el ger-

men de toda nuestra discusión. El paisaje, expresión de la plasticidad del mundo que nos rodea y de las bellezas naturales y artísticas, entre los modelos de la tradición y del modernismo, del hacer y del sentir, emerge en nuestro análisis en una irradiación disciplinar, en un juego cambiante de interpretaciones, lecturas y soluciones técnicas, como un cristal de luces multicolores. Hoy, muchos estudiosos comparten la necesidad de destacar el altísimo valor, histórico y humano, del paisaje, término que se considera prácticamente insustituible y que no es equivalente a otros como territorio o ambiente, por la dimensión perceptiva, sentimental, representativa, proyectual y evocativa que encubre. En su nombre, distintos aspectos de la civilización y del saber se relacionan entre sí: el mito, la identidad de los lugares, su conservación, su ruina o su posible restauración. Partiendo de esta premisa, podemos estudiar el paisaje bien como arte, bien como categoría del pensamiento y de la actividad humana que diseña una compleja arquitectura del hacer y del imaginar.

A lo largo de los siglos, y sobre todo en el xx, el aspecto del territorio y la representación del paisaje han cambiado notablemente de manera paralela a las profundas modificaciones de la sensibilidad humana y de los conocimientos: en las formas de la cultura y de la historia, en las imágenes del símbolo y de la crítica o en los valores de la tradición y de la evolución. En las maravillas del jardín como paisaje y del paisaje como jardín, como decía Rosario Assunto (1991a), el hombre ha organizado las formas de la realidad circundante para instituir una imagen y una experiencia de cohesión social. Más allá de la polémica oposición entre técnica y naturaleza, se nos aparece una *categoría dinámica*, plurívoca y transcultural, que va desde la India antigua a la Grecia clásica, hasta llegar al siglo xviii, cuando el paisaje se convierte en 'ideal estético'.

El paisaje, entendido aquí como arte, pretende valorar las formas en las que se expresa la naturaleza. Es un punto de

vista distinto al que adopta Kenneth Clark y que afecta el paisaje representado. Clark (1971) considera que el problema del paisaje procede no sólo de la transfiguración artística —el paisaje en las representaciones pictóricas—, reflexión importante, sino, y sobre todo, del plano de la operatividad humana, de la visión del mundo y de la contemplación. Se pretende comprender el significado del paisaje como categoría estética en el campo de la sensibilidad humana desde la perspectiva de la realidad, del valor, del símbolo, del manifestarse múltiple de las cosas que nos circundan y que, después, se transfiguran en el arte y en la literatura. La experiencia de las formas, gracias a una red de impresiones, sentimientos y juicios, se presenta como un determinado plan para el conocimiento. La categoría estética busca revelar la estructura misma de los objetos y de los fenómenos y, para ello, se posiciona entre la intención de los seres humanos y la naturaleza íntima del mundo. En este camino, donde continuamente se relacionan objeto y sujeto, la belleza varía del paisaje natural y del paisaje construido se lee, precisamente, como resultado del hacer, sentir e imaginar.

Desde siempre nos hemos sentido atraídos por la naturaleza que nos rodea. De hecho, podemos comprender el significado y el valor del paisaje como categoría estética a lo largo del progreso de la civilización¹. Es un gusto que se desarrolla a través de los siglos y que se organiza, en el campo de la sensibilidad humana, en torno a complejas reflexiones sobre las múltiples manifestaciones de la naturaleza. El paisaje expresa una imagen de formas, una reacción sentimental y

¹ Sobre el sentimiento de la naturaleza de los antiguos, véase Dario del Corno (1997). Sobre la naturaleza 'habitada' por los hombres y por los dioses en el mundo clásico, véase también E. R. Curtius (1955).

al mismo tiempo exige una abstracción que pertenece al régimen de la mente y del pensamiento. Es categoría del objeto y del sujeto. Se puede elogiar, como ha hecho Dufrenne (1955), la percepción estética de la naturaleza al subrayar una posible indistinción de lo sensorial y de lo afectivo. En general, se delinea un arte del paisaje cuando éste se concibe y se experimenta desde la mirada pictórica, la vista, la teatralización de la naturaleza y las sugerencias visuales de los apuntes de viaje. Pero, si queremos de verdad considerarlo como un arte que nos afecta desde un pasado lejano, un arte que precede sus reflejos en la reproducción del arte figurativo, entonces se nos aparece más amplia y profundamente vinculado a un conjunto de aspectos que destacan al individuo por encima de la naturaleza, la historia y el mito. Este último, más tarde, se convertirá en instrumento fundamental para entender y transmitir el misterio, lo inexplicable, lo invisible, como sugiere Massimo Venturi Ferriolo en este mismo volumen. Los objetos naturales, a la vista de lo expuesto, incluso cuando aparecen desvinculados de una acción productiva del ser humano, también pueden pertenecer a la expresión del arte en virtud de la valoración que el individuo mismo, con un gesto deliberado más extenso y preciso, asigna a la experiencia estética del mundo. Éstos son, al mismo tiempo, creaciones de la cultura y categorías de la mente.

FILOSOFÍA DEL PAISAJE Y DE LA NATURALEZA

El arte del paisaje es un conjunto de formas y datos perceptivos, un producir y un fantasear. El ser humano modela territorios al cultivar, mejora el aspecto de los lugares, cuida de la creación de los jardines, sueña con sitios no contaminados por su presencia, provee o inventa imágenes del mundo, elabora un universo de impresiones. Visualiza esos datos como algo que traducir en un reconocimiento de las formas

e incluso en una evocación, hasta que lo convierte en una viva participación y anulación catártica.

El paisaje, en su estatuto morfológico, no tiene cánones y técnicas, no es una actividad, sino una revelación de formas de acuerdo con la intervención material e inmaterial del ser humano. Nos encontramos con una fusión de espíritu y materia. Citando de nuevo a Dufrenne (1955), podríamos decir, por ejemplo, que un determinado ángulo del paisaje puede considerarse obra de arte en términos de una reflexión sobre la naturaleza *naturans* y sobre la naturaleza *naturata*, porque los lugares son objetos culturales y naturales al mismo tiempo, relación de datos objetivos y creaciones del individuo, incluso a la luz de un intercambio entre lo natural y lo artificial. El ser humano, cuando imita a la naturaleza, actúa como *naturante* a través del genio que ésta ha infundido en él: «corresponde al hombre vivir la naturaleza como mundo, generar lo posible que se propone en lo real» (Dufrenne, 1981, págs. 22-48). En este sentido y en esta dirección del gusto y de la actividad humana, también se puede afirmar que arte y categoría estética son aquí correlativos.

La belleza natural, como se ha puesto en evidencia desde varios ámbitos, siendo algo que se aparece, es ya de por sí imagen. Representarla, como declara Adorno (1980), implica un recorrido de tipo tautológico: lo bello de la naturaleza, mientras se objetiva como aquello que se muestra (la referencia está dirigida fundamentalmente a las teorías dieciochescas), queda al mismo tiempo eliminado. En esta dirección, más allá de su solución de crítica social, descubrimos, como germen de la percepción, del *aisthesis*, un descubrirse del objeto contemporáneo al proyectarse el sujeto. Acercarse al sujeto paisaje significa, por tanto, aferrar a través de los sentidos lo que la realidad nos desvela o revela mediante imágenes de la cosa misma. En un examen fenomenológico de nuestro tema (Merleau-Ponty, 1975; Dufrenne, 1955, 1981 y Straus, 1956), podemos sostener que cada percepción es al

mismo tiempo una proyección de la cosa percibida. Percibir es también una manera de proyectarse en una realidad determinada, sintetizarla o interiorizarla y representarla a través del espacio y del tiempo. Cada percepción sería, por tanto, intencional o fundacional. El paisaje, en la experiencia estética del que disfruta, se convierte en arte gracias a la extensión e intensificación del acto intencional.

En la obra de arte literaria o pictórica encontramos, respecto a la belleza del paisaje real, ‘la ilusión’ de materializar la íntima realidad del objeto. Entre la impresión del observador y la expresión del artista hay un registro de transformaciones que confiere la morfología, la descripción geográfica y el área emotiva. Se trata de un proceso de incorporación e interiorización que corresponde a un intercambio entre sujeto y objeto, entre interioridad y exterioridad. Durero (1471-1528), artista cuyo genio inaugura la moderna valoración estética del paisaje, decía que el verdadero arte se halla en la naturaleza y que sólo quien la sabe extraer de sí misma lo posee. Es una consideración que se traducirá de distintas maneras, especialmente entre los siglos XVIII y XIX, en la visión de un Goethe de reminiscencias platónicas y en la teoría de Carus (1992 [1815-1824]), allí donde habla de imágenes de vida terrenal para un alma, la del artista, purificada por el elemento suprasensible de la belleza natural. Las imágenes de tan alta visión de la naturaleza se llamarán místicas u órficas con la intención de conducir a un ‘arte de la vida terrestre’ (*Erdenlebenskunst*).

El paisaje, en el momento en el que expresa, en una interpretación romántica, la absoluta inmensidad, parece ser un ‘enigma’, porque nos sitúa en presencia de una alteridad, de una lejanía y al mismo tiempo de una cercanía, de una fusión. Un sentimiento de interioridad, que podríamos definir como deshumano o sobrehumano, se arrima a nuestra esencia. Así, nos sentimos empujados de lo visible hacia lo invisible, de lo material a lo espiritual, porque todos los paisajes viven de

un éxtasis visionario y porque nosotros, espectadores, en una renuncia temporal, espacial, objetiva y subjetiva, aspiramos a perdernos en él, entre los dominios de la percepción y del sentimiento. Para John Ruskin (1987 [1843-1880]), Turner ha sido el único que en su pintura tradujo este éxtasis visionario que disgrega los agregados de las formas en una colada colorística y tonal. La concreción de todo el dato material se convierte en una onda musical para hacer desaparecer los datos objetivos en su condición de ser reconocidos y reaparecer en un rapto de esencia. Turner celebra el encanto y la ebriedad del estado original de la mirada hacia el mundo. Según Ruskin, alcanza el ideal naturalista fundado en el principio de la imaginación asociativa, de la relación sentimientos-leyes del cosmos. Su obra, en el pensamiento de Ruskin, alcanza la verdad del cielo, del agua, de la tierra y de la vegetación. Pero el mirar, este mirar fruto del enigma de la lejanía y la cercanía, tiene una tradición antigua, como ya se ha apuntado.

Para los griegos, la naturaleza dominaba como un inmenso ser vivo e inteligente, como correspondía a una interpretación vitalista y animista. Creían en su milagro, en su magia. Vivían en un mundo simbólico. Hasta el *Roman de la Rose*, la naturaleza continúa siendo mágica. Los griegos fueron los primeros en educarnos en este juego de la admiración por el mundo circundante. Era un mirar de arriba abajo, no en sentido contrario, típico de una ascesis cristiana. Era un mirar en sentido horizontal, capaz de abrazar tanto lo particular como lo infinito. Tiene mucho que ver con el teatro, el *theatron*, el verbo *theastai*, mirar, contemplar, como explicó Eugenio Turri (2006). Si tomamos como principio esta observación, podemos desplazar nuestra atención de los actos humanos hacia los naturales y decir que lo que ocurre en la tragedia, por analogía, vuelve a suceder en la contemplación de la naturaleza. Advertimos una misma fuente psicológica: la catarsis. Y, en esta perspectiva, Schopenhauer (2004 [1819]) decla-

ra: «cómo es estética la naturaleza», para añadir después un paralelismo genial con la música. Una vista bella tenía que considerarse, en esencia, como «una catarsis del espíritu, como la música, para Aristóteles, lo es del alma» (Schopenhauer, 2004 [1819], vol. II, pág. 452).

REPRESENTACIONES

Kant lee los sentimientos de lo bello y de lo sublime. La belleza natural independiente comprende en su forma una finalidad, por lo que el objeto parece predispuesto a nuestro juicio y se sitúa como autónomo objeto de satisfacción. El sentimiento de lo sublime, en cambio, es resultado del contraste entre razón e imaginación; es, en lo que concierne a la forma, inadecuado para nuestra capacidad de representación. Este último sentimiento ha inaugurado la más elevada sensibilidad estética de los siglos XVIII y XIX y favorece no sólo un amplio registro del gusto, sino también fértiles intercambios entre la vida del arte y la vida estética.

La naturaleza aparece, ante nuestros ojos, como un verdadero *espectáculo* que exige una viva y absorta participación. Las nubes, los truenos, los claros del cielo, las tempestades sobre el mar, los desiertos son escenas dignas de un Shakespeare que, en parte, las ha representado con gran fuerza expresiva. De sus manifestaciones, que invaden la literatura y la pintura, emerge un lenguaje inaferrable, suspendido, hecho de pistas, de señales que nos reenvía, a través de una visión trascendente de corte romántico, a una sintonía secreta, a un jeroglífico de difícil interpretación, a una ‘escritura en cifra’ (Novalis), a un enigma de inmensas proporciones. Florece una verdadera retórica de lo inefable, en palabras de Starobinski (1999). Y existen maneras completamente distintas para tratarlas. Los paisajes de Friedrich restituyen un clima romántico donde los fenómenos naturales asumen

un aspecto oracular, misterioso. La pintura de J. B. C. Corot es una feliz conciliación, mientras que la de Van Gogh, no. El paisaje de P. H. de Valenciennes sueña y G. Coubert lo retrata con fuerza. Mientras Leopardi imita lo indecible de su lenguaje, Poe lo afronta describiendo la grandiosa terribilidad del *maelstrom*. Al mismo tiempo, en el registro infinito de representaciones, vemos los girasoles de Van Gogh, las peonías de Manet, las nubes de Delacroix o de Carl Philipp Fohr, los cielos de Constable, las olas de Courbet o las ninfeas de Monet. A lo largo de la evolución de las artes y del pensamiento europeos de los últimos tres siglos, evolución consumada gracias a la relectura de los clásicos, la naturaleza puede regresar al paisaje como ideal de una espontaneidad y libertad perdidas. Entre naturaleza y paisaje se distingue esta ilusión visionaria con una trama de categorías estéticas que van de lo pintoresco a lo sublime, de la belleza a la gracia, de lo trágico al renacer gótico.

La naturaleza se representa en nuestra mente con sus distintos detalles: los campos, los árboles, los riachuelos, la roca, las flores, la cumbre herbosa. Nos encontramos frente a una propia *fisonomía espiritual* que responde a la gama de nuestras emociones y nuestros sentimientos. Pero advertimos, en nuestra conciencia, que existe algo que supera aquel vasto panorama de elementos separados. Ese algo es el aura de una totalidad que envuelve y se infiltra, ininterrumpida fluctuación de datos y células perceptivas, irradiación sentimental. *Ese algo es el paisaje*. Es más que los fragmentos individuales de nuestra mirada quebrada por los ritmos de la percepción psicológica. El paisaje es una infinita concatenación de las formas que siempre se modela y reinventa a partir de la historia, pero también del individuo. El ser humano, de hecho, sabe componer, casi por instinto, efectos y fuerzas del tiempo y del espacio unidos en una danza perpetua de líneas y superficies.

LA MATERIA Y LAS FORMAS

La constitución estética del paisaje parte de las 'leyes' de la forma y de la disposición de los materiales. Es una composición de caracteres, en función de impresiones vinculadas a la densidad física de los cuerpos o a su desmaterialización. La arquitectura tiene un papel central en tanto que sus obras se colocan en relación con la tierra habitada que muestra así tipologías de orden técnico y simbólico para enlazar lo físico y lo espiritual. Hacia esa dirección del pensamiento en busca de una promoción humana plurisensorial y de *poiesis* se han dirigido Assunto y Dufrenne, discrepando en parte por una línea de reflexión que, al teorizar el paisaje como una representación, puede, en sustancia, acercar las posiciones de distintos filósofos del siglo xx: Simmel, Kerényi, Cassirer, M. Schwind, E. Strauss, J. Ritter, Heidegger, Klages, Gauss o Adorno.

El paisaje revela una materia sensible que se reconduce a sí misma como presencia o como esencia de las cosas que están a nuestro alrededor. Una estética del paisaje no emana de un sentimiento vinculado al consumismo de la belleza instaurado por los medios de comunicación. Cuando eso se produce, como realmente ha ocurrido en la actual percepción colectiva, se inicia el desastre de la banalidad y del *kitsch* generalizado. Tras el descubrimiento de la problemática entre ética y estética de la naturaleza hay un proceso de cambio de la conciencia que puede provocar un eventual y paradójico cambio total: la promoción de la antigüedad como futuro, como anunciaba Rosario Assunto. En esta dirección, el ser humano puede perseguir el sueño de convertirse él mismo en artista, en tanto que contemplador activo, intérprete del cambio entre las leyes de la belleza y de la naturaleza. Esto es así en virtud del hecho de que la composición y la articulación de un arte del paisaje se revelan incluso en la materia (tierra,

roca, arena...). No hay, como en el arte en sentido estricto o en el artesanado precioso, materiales ricos o pobres. El esplendor de la arena o de la piedra puede superar el de una veta de oro. Los materiales son el aspecto exterior y sensible de los elementos físicos. El observador dirige y recrea las directrices estéticas que en ellos existen.

De la común percepción de perfiles, contornos y líneas surgen representaciones y arabescos de cosas según imágenes de regularidad e irregularidad. La forma de un lugar no es un canon, sino una trama de aspectos que se modifican. Puede identificarse en una compleja morfología que entrecruza sensibilidad, emociones e intuiciones y favorece alegorías y simbologías. La forma, producto al mismo tiempo morfológico y fantástico, vive de una propia vida estética. En el origen del encantamiento, junto al mito, hay una fenomenología de los elementos: el ciprés, el olivo, el castaño, el almendro o el alcornoque, una cierta cualidad de la tierra o de la roca. Aparecen y desaparecen contornos, realzados, figuras, estructuras que cambian. Una semilla, plantada en el terreno, germina, florece, da frutos, compone un objeto, un adorno del paisaje, un arabesco de líneas. Una piedra, expuesta a la erosión del tiempo, crea nuevas figuras. El lugar no está hecho de figuras abstractas, sino de un conjunto de factores: perfil, textura, color, florecimiento, crecimiento, deformación. Vive de un cambio en la arquitectura vegetal, física, en la atmósfera. La vida estética atraviesa el curso de la vida biológica. La forma es una totalidad compuesta por partes vinculadas no por una relación de yuxtaposición y continuidad, sino por leyes intrínsecas que mantienen el todo unido: semejanza, proximidad, simetría, cierre, continuidad de dirección y sus opuestos. La condición del orden y la relación entre los elementos hacen que las formas salten a la vista. Su campo perceptivo es un campo dinámico que tiende a ser una estructura.

DELIRIO DE LA IMAGINACIÓN

Existe también un recorrido distinto y, sin embargo, vinculado al gusto por exceso, vinculado al viaje y al exotismo. El ansia por la diferencia y la lejanía, que podemos suponer espontánea, antigua, posee incluso una dimensión estética propia, 'perversa' desde la antigüedad. Ya Plinio (2005 [siglo. II d.C.]) anotaba que viajamos por caminos o mares con la intención de ver lo que no consideramos digno de una mirada cuando se encuentra ante nuestros ojos. Esto ocurre porque la naturaleza ha hecho así las cosas: privilegiamos lo que está lejos y nos mostramos indiferentes ante lo que está cerca; o porque cada deseo pierde intensidad cuando es fácil satisfacerlo, o, incluso, porque nos desinteresamos de aquello que podemos ver cuando nos apetece, seguros de que lo podremos tener ante nuestros ojos siempre que queramos. En este pensamiento encontramos un adelanto de aquel sentimiento propio del barroco y del rococó que desea descubrir la naturaleza no como es, sino como podría ser: producto, al mismo tiempo, de la imaginación y de la *poiesis*. De aquí nacen importantes interrogantes sobre lo que es natural y lo que es artificial, sobre la *natura naturans* y la *natura naturata*. Es un tema y una experiencia que afecta a artistas, escritores, arquitectos, jardineros o filósofos.

La idea del viaje, en el gusto ilustrado y después romántico, con el descubrimiento de lugares inusitados y el reencontramiento de cosas conocidas pero revalorizadas porque han sido observadas en otros sitios, forma parte del curso de estos eventos culturales y provee un precioso gusto estético gracias al uso de las citas. La milenaria relación ciudad-campaña se ha alterado de manera rapidísima y brutal. La industrialización difusa y la imposición de estructuras territoriales continuas (autopistas, ferrocarriles, áreas industriales, aeropuertos, grandes centros comerciales) han creado un

estado caótico del territorio en general y una difícil legibilidad del paisaje. En el caos y en lo *kitsch*, diseminados por todas partes, se inaugura una reflexión arquitectónica y urbana representada principalmente por un 'perverso' modo de mirar el mundo. Resulta, en este sentido, muy evidente el modelo de Las Vegas, caso ejemplar y clamoroso. Además, junto a ejemplos de este tipo, surgen en distintas ciudades del planeta otros elementos de cambio en la función y en el valor de los propios edificios; piénsese en los *media buildings*, simples fachadas para inscripciones publicitarias.

El peligro, inminente y grandísimo, es la pérdida de la memoria de los lugares mismos por su heterogeneidad. He ahí el reino posmoderno. Si comparamos los diarios del Grand Tour de distintos viajeros del siglo XVIII o de principios del XIX con los actuales, no podremos evitar constatar la difícil legibilidad de las representaciones contemporáneas. El paisaje italiano visto por Goethe y Schinkel, entre otros, ya no existe. ¿Qué ha pasado con la campiña romana o con la vía Appia? ¿Y con las pequeñas casas de Moscú o de Cuba detrás de las cuales han surgido inmensos falansterios? En cambio, algunos lugares de Italia, de Europa, del mundo, todavía son idénticos a aquellas visiones, como las colinas cerca de Bolonia retratadas por Morandi o amplias zonas de la Toscana recreadas en famosas pinturas. La eventual recomposición del paisaje, después de las heridas provocadas en su territorio, se puede, evidentemente, apoyar, al menos en parte, en la creación de parques literarios, musicales o pictóricos. Se advierte, sin embargo, el riesgo de transformar el paisaje en un museo. Ir a visitar la casa de Brentano, en el valle del Reno, o la casa de Leopardi, en Las Marcas, o la de D'Annunzio, en el lago Garda, y seguir los itinerarios y vistas de la imaginación literaria es interesante y bello, y utilísimo, sobre todo si después quien va a decidir qué y cómo construir se acordara también de estos aspectos de la historia y de la cultura, pero existe el riesgo de que se convier-

tan en un peregrinaje estético demasiado turístico y en un ritual *kitsch*. Hay que estar muy atentos, porque en nuestra mente sobreviven memorias históricas y descripciones pictóricas, y más tarde cinematográficas, en un inmenso registro de la imaginación humana. Entre los innumerables pasajes e intuiciones de la época, podemos recordar el goce de pasear entre las antiguas murallas de Urbino o de Heidelberg, las agradables paradas entre las grandiosas ruinas de Roma o de Ostia, la vista de los restos góticos de la catedral de Bacharach, en el Reno, retratados por Carus, la contemplación de paisajes como los de los alrededores de Greifswald, que encontramos en los cuadros de Friedrich. A menudo, en toda esta viva experiencia estética se respira todavía una atmósfera mixta, entre lo pintoresco y lo romántico, un goce de lo ‘auténtico’ y de lo artificial. El arte del paisaje vive también de estas estrategias de la simulación, no sólo de la interpretación de lo que parece natural.

EL SENTIMIENTO Y LOS PLACERES DE LA MIRADA

Los primitivos, los antiguos, los que nos han precedido, han intentado comprender nuestra capacidad de mirar y sentir a partir de un común reconocimiento: la participación en la vida y la visión del mundo. Se trata de una inclinación unificadora de la experiencia estética, algo que se da inmediatamente, como acto de la visión y de los sentidos y como acto del sentimiento. El paisaje puede ser entendido como una forma espiritual que funde visión y creatividad. Cada mirada crea un ‘lugar ideal’ dentro de nosotros. Simmel (1913) ha analizado este proceso psicológico y lo ha llamado *stimmung* del paisaje, una ‘tonalidad espiritual’ que, incluso analizada desde la sensibilidad de nuestra época, parecer ser cosa antigua y moderna a la vez. El paisaje, de hecho, sólo en parte es una invención moderna. Es la vía para alcanzar esta com-

pleja, profunda e inmediata reacción sentimental no sólo ante un paisaje representado, sino también ante el paisaje real. En esta perspectiva del mirar el paisaje en sí, el ser humano, el observador, se convierte en artista ya desde el momento en que acepta la naturaleza en un proyecto de visión y anulación en ella. Podemos entender todo esto gracias a Simmel: «el paisaje es naturaleza que se revela estéticamente» (Simmel, 1913, págs. 635-644). La naturaleza, infinita conexión de las cosas, evolución de las formas, se muestra estéticamente en el paisaje, mucho antes que los movimientos técnicos del arte, a través de una especie de revelación. Es un juicio compartido por varios filósofos del siglo xx que se han ocupado de estos temas.

Las imágenes del paisaje natural y del paisaje artístico parecen provenir de un único acto del sentimiento y de la visión que los une profundamente y que interviene como por instinto. Cassirer (2004 [1944]), al examinar la percepción estética del paisaje, sostuvo que su encanto nos hace entrar en un reino nuevo, ya no el de las cosas existentes, sino el de las 'formas vivientes'. El ser humano, abandonada la inmediata realidad de las cosas, a causa de un cambio imprevisto del espíritu, se transforma en artista que vive en el ritmo de las formas espaciales, de la luz y del color. Se puede añadir que el descubrimiento estético del paisaje precede a los movimientos de la pintura y de la poesía. Es a través de este descubrimiento que, como nos enseña Assunto (1994), transformamos en objetos estéticos aquello que antes eran puros y simples objetos de la naturaleza. La constitución del paisaje natural en objeto estético es obra del ser humano y de su historia². Lo que podemos llamar el arte del paisaje es un resul-

² En relación con los temas de una ética del paisaje, véase Venturi (2002).

tado humano, una imagen, un sueño. Es el individuo el que transforma el paisaje en una idea estética. Por eso juzgamos severamente cada grave alteración morfológica del paisaje, al considerarla una mutilación irreparable de la naturaleza que se ha convertido, sobre todo en los últimos siglos, en un importante 'objeto estético', porque cada paisaje evoca una memoria mitológica, histórica y cultural. Cada herida que consideramos violación de sus modalidades y conformaciones modifica la esencia misma del lugar. Destruir un paisaje quiere decir destruir todo lo que la narración y el hacer del ser humano han dicho sobre él en la poesía y en el arte.

Quien pasea solitario, en el placer de la contemplación de la naturaleza circundante, se descubre protagonista en el teatro de la naturaleza, como Rousseau (1998 [1782]) en sus célebres reflexiones. Nuestro viandante se pierde en la vista del paisaje mientras lo busca, entre los senderos, en los itinerarios escoceses, en las miradas encendidas o turbadas por una calma de ensueño, en sus desplazamientos. La movilidad del sujeto registra cambios de percepción y valoración estética del ambiente, sentido y vivido como un inmenso registro de un arte de la naturaleza misma. El descubrimiento estético del paisaje cambia con el desplazamiento del que observa, de su ir y venir, de su merodear a pie, a caballo o en carroza; una movilidad que multiplica los efectos de los puntos de vista y las escalas de tamaño según la distancia. Pero la visión cambia también independientemente del ser humano, en función de la niebla, la bruma o la densificación del aire, de los colores del cielo, de la luz del sol o de la luna. De esta manera, la mirada móvil del viajero junto a la mutabilidad de los eventos atmosféricos hacen que la observación particularizada del territorio (montañas, rocas, ríos, lagos, torrentes, declives, forestas, senderos, casas, refugios) y de los animales esté relacionada con las indicaciones de formas, colores y tipos. Junto a la mirada móvil podemos observar la relación luz-sombra en función de emociones y pasiones.

Lo deducimos de las aguatinas, las acuarelas, los esbozos, las fotografías de los viajeros que, en la transcripción literaria de las impresiones, añadían los resultados de estas habilidades técnicas a las que se dedicaban para una mayor inmersión en la belleza de la naturaleza con la intención de aprehenderla más íntimamente.

Desde el siglo XVII hasta nuestros días la práctica de pasear ha hecho que se encuentren el viandante dotado de gusto pintoresco y el entregado al vértigo de lo sublime. Ambos asocian el paisaje a la idea del arte figurativo y dan siempre nuevas soluciones a la percepción física del objeto y a la representación mental. Sin embargo, las raíces son antiguas, como hemos subrayado. Los griegos concibieron una contemplación libre de toda la naturaleza a partir de la idea del *cosmos*. Es una idea de totalidad que muere con las ciencias modernas y el desarrollo de las técnicas. Las poéticas románticas revisan esta separación, que había dado lugar históricamente al paisaje como imagen pictórica y gráfica de la naturaleza, bajo el signo de una laceración vehemente, de una pérdida dolorosa, de un luto sin comparación. Desde este momento el paisaje se vive como sustituto o reinención de la naturaleza cuya belleza, expresión de un arte de lo visible y lo invisible, se separa en una variedad de determinaciones estéticas todavía imprevisibles en su evolución. El tono es el de la nostalgia.

EL MUNDO COMO ESCULTURA VIVIENTE

El paisaje, como arte de la tierra, está vinculado al proyecto del hacer humano, a la vista, al panorama, a la visión, a la escena, al espectáculo, al encuadre del objeto natural, al relato y a la escritura figurada. Es una imagen en cambio continuo por las rápidas transformaciones que se están sucediendo en la historia y se manifiesta dinámicamente, plurívoca-

mente, de manera transcultural. El paisaje es tanto real como imaginario. Los arquitectos, los urbanistas y los paisajistas invitados a devolver la dignidad a un territorio degradado o excesivamente alterado y manipulado deberán acordarse de la interacción de estas dos acepciones y ser capaces de leer e interpretar los signos de la presencia del ser humano y mejorar así el aspecto de los lugares que deben remodelar. Su intervención podrá ser de distinta naturaleza proyectual y, como ocurre en la restauración en el campo arquitectónico, pero aquí de manera mucho más compleja y ambigua, podrá seguir en general dos caminos, dos ideas: imitar, rehacer el modelo original o remodelar.

Estas observaciones, a pesar de la variedad de percepciones, sentimientos y concepciones del paisaje, nacen del tema del desdoblamiento y del enigma, esto es de la aparición en nuestra mente de imágenes de aquello que parece real, representado, simbólico. Es un tema que ya describió Leopardi: «Para el hombre sensible e imaginativo, que vive, como yo he vivido gran tiempo, sintiendo continuamente e imaginando, el mundo y los objetos son, en cierta manera, dobles. Verá con los ojos una torre, una campiña; oirá con las orejas el sonido de una campana; y, al mismo tiempo, con la imaginación verá otra torre, otra campiña; oirá otro sonido. En este segundo tipo de objetos está todo lo bello y placentero de las cosas. Triste aquella vida (y así es la vida cotidiana) que no ve, no oye, no siente más que los objetos simples, sólo aquellos de los que los ojos, las orejas y los demás sentimientos reciben la sensación» (Leopardi, 1997, págs. 277-278.).

Se entreabre así la importancia central de una *segunda imagen*, capaz de abrir horizontes más amplios, más profundos, más íntimos. He aquí, por tanto, el punto central en el juicio estético, una vez que se ha afrontado la necesidad de leyes adecuadas: el valor de la coherencia en el rigor de la segunda imagen, pero también de la intencionalidad gozosa, creativa o proyectual que, evidentemente, se le asocia. Y por

intencionalidad me refiero a una voluntad directiva que centre la posición del sujeto. Los modelos y los ideales a los que se ha hecho referencia están pensados y puestos en práctica por la promoción pragmática de la intencionalidad artística que se entiende como dato activo de riqueza de significado y complejidad, como signo de procesos concretados. La intencionalidad, en definitiva, participa profundamente en la fase de percepción del dato. Ideas, pensamientos, técnicas e intenciones fomentan una actividad conducida por una consciencia apremiante. La intencionalidad es un proyecto que crea continuas y fertilísimas prestaciones al llamar a ciertos objetivos identificados del vacío a la presencia. Es, por tanto, una manera de mirar que no se desvía de la vida, sino que se sumerge en ella. Segunda imagen e intencionalidad se atraen una a la otra y difunden realizaciones y visiones. La segunda imagen es la base de numerosas transposiciones simbólicas que vemos, por ejemplo, en los templos cuando se traducen motivos vegetales en un contexto sacro. La intencionalidad, en cambio, se ve negativamente afectada cuando el ser humano destruye sistemáticamente territorios enteros.

Del primer motivo podemos recordar que en determinadas iglesias góticas la restricción arquitectónica del área del altar en torno al que se puede girar para volver a las naves laterales favorece un recogimiento espiritual y una imagen tierna y materna, como si nos encontrásemos bajo la cabellera de la Virgen. Los arcos esbeltos que delimitan el sacro receptáculo, como en la catedral de Girona, son un ejemplo que traduce la irradiación mística en una estructura analógica y simbólica de tema vegetal. Los paisajes arquitectónicos se visten de vegetación para recordar el intercambio entre naturaleza y divinidad. Sobre el segundo motivo, la destrucción vinculada a una perversión de la intencionalidad, ya nos hemos entretenido. Pero queremos recordar que Huizinga, uno de los más importantes historiadores del siglo xx, en su última obra, *Lo scempio del Mondo* (2004 [1943]), habla del

atardecer del paisaje, de la desaparición de aquella naturaleza intacta que en un tiempo circundaba por completo las moradas humanas. Precisa: «Sería un gran error pensar que aquí se quiere recordar una belleza desaparecida sustituida, ahora ya, por otra belleza. Aquí se habla, en cambio, de la destrucción de una civilización, del hecho de que la tierra se convierte en incapaz de acoger a la verdadera civilización, ya que en ésta se trabaja para la explotación y el rendimiento de una cantidad cada vez mayor de productos útiles» (Hui-zinga, 2004, págs. 105-109). Existe, no podemos más que aceptarlo, una cierta inevitabilidad de la destrucción. Tenemos numerosas pruebas desde los tiempos de los griegos. Sin embargo, es la cantidad la que ahora dicta la norma; es la cantidad lo que devasta amplios territorios; es la cantidad, brutal y agresiva, la que mina el principio milenario de armonía y de gracia que consideraba al mundo una escultura viviente.

Traducción de Carmen Domínguez

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1980), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- ASSUNTO, Rosario (1991a), *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos (Metrópolis).
- (1991b), *Giardini e rimpatrio: un itinerario ricco di fascino, in compagnia di Winckelmann, di Stendhal, dei Nazareni, di D'Annunzio*, Roma, New Compton.
- (1994), *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento (La Biblioteca Narciso d'Oro di Novecento).
- CARUS, Carl Gustav (1992), *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje*, Madrid, Visor [título original, *Neun Brieger ubre Landschaftmalerei*, 1815-1824].
- CASSIRER, Ernst (2004), *Antropología filosófica: introducción a una*

- filosofía de la cultura*, 23.^a ed., México, Fondo de Cultura Económica (Colección popular) [título original, *An essay on man*, 1944].
- CLARK, Kenneth (1971), *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral.
- CORNO, Dario del (1997), «L'uomo e la natura nel mondo greco», en Renato Uglione, *L'uomo antico e la natura*, Turín, Celid, páginas 93-104.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DUFRENNE, Mikel (1955), «L'expérience esthétique de la nature», *Revue Internationale de Philosophie*, núm. 31, págs. 98-115.
- (1981), «Arte e natura», en Mikel Dufrenne y Dino Formaggio, *Trattato di estetica*, Milán, Mondadori, págs. 22-48.
- HUIZINGA, Johan (2004), *Lo scempio del mondo*, Milán, Bruno Mondadori [ed. original, 1943].
- LEOPARDI, Giacomo (1997), *Zibaldone*, Milán, Mondadori [trad. cast., *Zibaldone de pensamientos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990].
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1975), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península (Historia/ciencia/sociedad, 121).
- MORPUGO, Andrea y MILANI, Raffaele (2003), *Mutazioni del paesaggio*, Bolonia, Faenza Editrice (Parámetro, 245).
- PLINIO CECILIO SECONDO, Cayo (2005), *Cartas*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 344) [escritas en el siglo II d.C.].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1998), *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Madrid, Alianza Editorial [título original, *Les rêveries du promeneur solitaire*, 1782].
- RUSKIN, John (1987), *Modern painters*, Nueva York, Alfred A. Knopf [ed. original, 1843-1880].
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004), *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta [título original, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819].
- SIMMEL, Georg (1913), «Philosophie der Landschaft», *Die Guldtkammer Norddeutsche Monatshefte*, núm. 3, págs. 635-644.
- STAROBINSKI, Jean (1999), «Paysages orientés», en Renzo Zorzi (dir.),

Il paesaggio, dalla percezione alla descrizione, Venecia, Marsilio, págs. 57-72.

STRAUS, Edwin (1956), *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlín, Springer.

TURRI, Eugenio (2006), *Il paesaggio como teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, 5.^a ed., Venecia, Marsilio.

VENTURI Ferriolo Massimo (2002), *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Roma, Editori Riuniti.

3

VIDA Y MUERTE DE LOS PAISAJES. VALORES ESTÉTICOS, VALORES ECOLÓGICOS

Alain Roger

El paisaje no existe, hay que inventarlo.

HENRI CUCO

La hipótesis que exploro y expongo desde hace veinte años (Roger, 1978, 1997) y que quiero reiterar en esta publicación es resueltamente culturalista: no hay belleza natural. Nuestros paisajes son adquisiciones o, más exactamente, invenciones culturales que podemos fechar y analizar. Considero que toda nuestra experiencia, visual o no visual, está más o menos *moldeada* por modelos artísticos. La percepción histórica y cultural de nuestros paisajes —campo, montaña, mar, desierto— no necesita ninguna intervención mística (como si bajara del cielo) o misteriosa (como si saliera de la tierra), sino que se opera según lo que yo llamo, tomando una palabra olvidada de Montaigne, una *artealización*.

Existen dos formas de artealizar un país para transformarlo en paisaje. La primera consiste en inscribir el código artístico directamente en la materialidad del lugar, en el terreno, en el zócalo natural: ésta es la artealización in situ. Es el arte

milenario de los jardines y de los parques, y, mucho más tarde, ya en nuestros días, el *land art*. La otra forma es indirecta: ya no se artealiza in situ, sino *in visu*; es decir, se opera sobre la mirada colectiva, a la que se le proporcionan modelos de visión, esquemas de percepción y de deleite.

La diferenciación léxica *país-paisaje* es reciente y se encuentra en la mayoría de las lenguas occidentales: *land-landscape* en inglés, *land-landschaft* en alemán, *pays-paysage* en francés (ésta data de finales del siglo xv), *paese-paesaggio* en italiano, *país-paisatge* en catalán, etc. El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa como si es indirecta. Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan ‘naturales’, que solemos creer que su belleza es evidente. A los artistas les corresponde recordarnos que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la mediación del arte.

EL «MILAGRO» ROMANO

En *Les raisons du paysage*, Agustin Berque (1995) enumera cuatro condiciones básicas para que se pueda hablar de la existencia de la idea de paisaje y, más concretamente, de una sociedad paisajera: 1) «Una o varias palabras para denominar “paisaje”»; 2) «Representaciones literarias, orales o escritas, que canten o describan las bellezas del paisaje»; 3) «Representaciones pictóricas cuyo tema sea el paisaje»; 4) «Jardines de recreo» (Berque, 1995, págs. 34-35). De acuerdo con estos cuatro criterios, se puede hablar de sociedad paisajera con prudencia y mesura en el caso de la China antigua, al menos desde la dinastía Song (960-1279), así como en Europa occidental a partir del siglo xv. Ni la Grecia antigua ni la cristiandad medieval serían sociedades paisajeras, puesto que no reúnen la primera condición: no tienen una palabra para designar el paisaje.

Algo distinto sucede con la Roma antigua y, en este punto concreto, discrepo de Berque, porque considero que Roma es la primera sociedad paisajera de la historia. Tiene jardines de recreo, representaciones pictóricas (los famosos frescos de Pompeya, por ejemplo), representaciones literarias (Virgilio, Tibulo, entre otros) y palabras para nombrarlo. En efecto, en Cicerón, en dos cartas a su amigo Ático (1996 [61 a.C.]), encontramos el término *topothesia*, un neologismo forjado a partir del griego *topos* (lugar, país) y que hoy se traduce por «paisaje». Vitruvio, en su *De Architectura*, algunos años más tarde, propone otro neologismo: *topia* (en plural), que designa sin lugar a dudas lo que nosotros entendemos hoy por «paisajes» (además, es significativo que en griego moderno el concepto «paisaje» se denomine *topio*). Por otra parte, en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (2002 [23-79 d.C.]), en el siglo siguiente, encontramos la expresión *topiaria opera*, es decir, obras topiarias, paisajísticas, para designar los frescos murales que representaban paisajes rurales o urbanos en las villas imperiales. Así pues, nos hallaríamos ante un fenómeno artístico y lingüístico análogo al que conoció Occidente quince siglos más tarde: la aparición de un neologismo (en este caso un helenismo) para designar a la vez —pues es difícil determinar la prioridad— la representación artística y su objeto. Aunque pueda aducirse que estos dos neologismos, sin duda reservados a una aristocracia cultivada (helenizada), no fueron de uso corriente, no por ello dejan de ser testimonio de una auténtica sensibilidad paisajística, sin precedentes en la historia de la humanidad. El triunfo del cristianismo la reprimió, abriendo una época que podríamos calificar, si no de «noche gótica», sí de «ceguera medieval».

Si retomamos los cuatro criterios de Berque, constatamos que, en efecto, únicamente el último se confirma a través del «jardín cerrado» (*hortus conclusus*), del claustro. Pero falta la palabra «paisaje» y el arte pictórico no ofrece, estrictamente hablando, ninguna representación paisajística hasta el

siglo XIV. Como mucho nos encontramos con elementos (árboles, rocas) siempre dependientes de la escena religiosa, de la que son sólo satélites fijos, es decir, indicios emblemáticos y convencionales para la localización de la escena y la edificación de los fieles, como podemos comprobar a lo largo de siglos de arte bizantino. Lo mismo sucede en la literatura, a pesar de algunos signos precursores en Chrétien de Troyes o en Boccaccio.

NACIMIENTO DEL PAISAJE OCCIDENTAL

Nuestro primer paisaje procede del norte de Europa y no de Italia. La historia del arte es, sin duda, enigmática. ¿Por qué la pintura italiana, tan innovadora en el Trecento, no inventó el paisaje? ¿Por qué la audacia de Lorenzetti en *Los efectos del buen gobierno*, hacia 1340, no tuvo continuidad? La cuestión de los *Tacuina sanitatis*, o «Tratados de salud», traducidos del árabe y publicados en Italia del norte en la segunda mitad del siglo XIV, es también curiosa. Se trataba de presentar y de ilustrar los conocimientos médicos de la época tal como los habían sintetizado los tratados árabes de inspiración hipocrática y galiana: propiedades nutritivas, medicinales y afrodisíacas de las plantas y los alimentos. Pero, de hecho, lo que está aquí representado es toda la vida cotidiana de la Italia del norte, como si de un fresco paisajístico se tratara. Impresiona la belleza de estas ilustraciones y su voluntad de laicización, como si el artista hubiera dado rienda suelta a su inspiración profana y paisajística. Tampoco tuvo continuidad.

Sea como fuere, lo que sí parece claro es que la invención del paisaje occidental implicaba la conjunción de dos condiciones. En primer lugar, la laicización de los elementos naturales, como árboles o rocas. Mientras estaban sometidos a la escena religiosa, no eran más que signos distri-

buidos, ordenados, en un espacio sagrado que, sólo él, les confería cierta unidad. Por tanto, será imprescindible que estos signos se desprendan de la escena, tomen distancia, se alejen de ella y éste será, precisamente, el papel decisivo de la perspectiva. Ésta, al establecer una verdadera profundidad, deja en la distancia estos elementos del futuro paisaje y, al mismo tiempo, los laiciza. Ya no son satélites dispuestos alrededor de los iconos centrales, sino que conforman el segundo plano de la escena (en lugar del fondo dorado del arte bizantino), al margen y al abrigo de lo sagrado. Pero es necesario —y ésta es la segunda condición— que los elementos naturales se organicen entre sí formando un grupo autónomo, aun con el riesgo de que perjudiquen la coherencia del conjunto. Encontramos el esbozo de esta doble operación en los miniaturistas del norte de Europa, en particular en el famoso calendario de las *Trés Riches Heures du duc de Berry*, atribuido en su mayor parte a Pol de Limbourg, a principios del siglo xv, al que sólo le falta la organización rigurosa de la profundidad.

El paso decisivo, sin embargo, es la aparición de la ventana, esta *vedutta* interior del cuadro que lo abre al exterior. Este hallazgo flamenco representa ni más ni menos que la invención del paisaje occidental. La ventana es, efectivamente, el marco que, al aislar al país en el cuadro, lo convierte en paisaje. En este sentido, es muy probable que la primera significación de la palabra «paisaje» —*landschap*, literalmente, ‘trozo de país’ en neerlandés—, aparecida en la segunda mitad del siglo xv, designara esta porción de espacio delimitada por la ventana pictórica. En cualquier caso, ahora sí se reúnen las dos condiciones que acabo de mencionar: laicización y unificación. Será suficiente con dilatarla hasta los extremos del cuadro, donde está todavía inserta como una miniatura —*La Madona con pantalla de mimbre* de Robert Campin (hacia 1420)— cada vez menos discreta —*Virgen del Canciller Rolin*, de Van Eyck (1433)— para obtener el pri-

mer paisaje occidental. De ahí concluyo que éste entró en la historia por la puerta pequeña o, para ser más precisos, por la ventana pequeña.

El paisaje que se instala en la mirada del siglo xvi es el campo, un entorno amable, vecino de la ciudad, valorizado y domesticado primero por la pintura flamenca y después por la italiana y también ensalzado por la literatura, como prueba el episodio de Gargantúa en el que la yegua del héroe, importunada por los abejones y las «moscas bovinas», desbrozó todo el bosque de Orleans con los golpes de su cola gigantesca, transformándolo en «campo» (*sic*) y provocando la frase admirativa de Gargantúa: «Encuentro bello esto»¹, por lo que, desde entonces, a este país se le llamó la Beauce. Así, es el paisaje que durante dos siglos presidirá la mirada colectiva, reinando en ella en exclusiva hasta que en el Siglo de las Luces, y siempre bajo el signo del arte, se *inventen* el mar y la montaña, que transformará de arriba abajo la sensibilidad occidental.

LA INVENCIÓN DE LA MONTAÑA. DEL 'PAÍS HORRIBLE' A LOS 'SUBLIMES HORRORES'

El ejemplo de la montaña es especialmente instructivo porque nos confirma que un paisaje no es nunca una realidad natural, sino siempre una creación cultural que nace en las artes antes de fecundar las miradas. Hasta principios del siglo xviii, la montaña sigue siendo un 'país horrible'. Esta fórmula se repite sin cesar en los relatos de los viajeros, impacientes por cruzar los Alpes. El ejemplo más asombroso y más divertido es el de un tal Le Pays (novelista olvidada

¹ En francés, la expresión es: «Je trouve beau ce». [N. del T.].

do, de nombre predestinado) que, en una carta del 16 de mayo de 1669, dirigida desde Chamonix a su cruel amante, no duda en compararla con ese «país horroroso»: «cinco montañas que se os parecen, como si fuerais vos misma, cinco montañas, Madame, que son de hielo puro desde la cabeza hasta los pies; pero de un hielo que puede llamarse perpetuo. Pero sin embargo, si hay que morir de frío, vale más que mi muerte la cause el hielo de vuestro corazón que el de estas montañas. De este modo, Madame, estoy resuelto a salir lo antes posible de este “horrible país” (*sic*) para ir a morir a vuestros pies». Prodigiosa retórica, en la que la montaña no adquiere más sentido a los ojos del enamorado que como metáfora de la mujer «de hielo», que esperemos al menos que no sea «perpetua».

La primera invención de la montaña se la debemos a los escritores (Haller, Gressner, Rousseau y Saussure) y a los pintores grabadores (Aberli, Linck y Wolf). En una especie de alpinismo a la vez atlético y estético, van a levantar la mirada occidental hasta las cumbres alpinas. El ‘horrible país’ cederá pronto su lugar a los ‘sublimes horrores’. Pero la conquista definitiva, la segunda y verdadera invención de la alta montaña, la asegurarán los grandes fotógrafos, como Civale, Soulier, los hermanos Bisson, Martens, Donkin o Sella, en la segunda mitad del siglo XIX. Es significativo que la primera fotografía de la historia fuese un paisaje visto desde una ventana, aquella ventana que dio origen al paisaje occidental y de la que tomará su formato rectangular la tarjeta postal. A nosotros, que tenemos la mirada llena de imágenes, películas o carteles, nos cuesta imaginar que los hombres de 1850 nunca hubieran *visto* esto. Algunos pudieron haber percibido la montaña, pero nadie la había *visto* así.

¿MUERTE DEL PAISAJE?

Está de moda, actualmente, denunciar o anunciar la muerte del paisaje. Yo no lo creo, en absoluto. Lejos de empobrecerse, nuestra visión paisajística no deja de enriquecerse, hasta el punto de que podría recargar la mirada y provocar la nostalgia de un tiempo en el que solamente el campo bucólico, tan querido por algunos ecologistas, tendría derecho de ciudadanía en nuestra mirada estética. La invasión de los medios audiovisuales, la aceleración de las velocidades, las conquistas espaciales y abisales nos han enseñado y obligado a vivir en nuevos paisajes: subterráneos, submarinos, aéreos, planetarios, sonoros (los *soundscares* de Murray-Schafer), olfativos (los *smellscapes* de Nathalie Poiret), cines-tésicos, por no mencionar los paisajes virtuales.

Por todo ello, cuando oigo a algunos ecologistas predecir o proclamar la muerte del paisaje, no puedo evitar preguntarles de qué paisaje hablan. Es posible que, efectivamente, un determinado tipo de paisaje, empezando por el pueblecito con su bonito campanario, esté en vías de desaparición y que no sobreviva más que en nuestra memoria nostálgica. Desde luego es una lástima, pero ¡no seamos prisioneros de una concepción tan patrimonial, conservadora y reaccionaria del paisaje! Sobre todo, no olvidemos que somos unos privilegiados de la mirada y que nuestros antepasados, anclados en su trabajo rural, no disponían del tiempo ni del ocio ni de la distancia ni de la cultura para apreciar el paisaje. Nuestra plétora alimentaria y paisajística ha sustituido a su vacío vital y visual; nuestra hiperestesia, esa obestesia de la mirada, a su «anestesia». No estamos privados de paisajes, estamos sobrecargados de ellos. Por eso, cuando oigo deplorar la ‘muerte del paisaje’, siento unas ganas furiosas de gritar, cual monárquico: ¿El Paisaje ha muerto? ¡Viva el Paisaje!

VALORES ESTÉTICOS, VALORES ECOLÓGICOS

Se considera habitualmente que el paisaje forma parte del medio ambiente, del que sería uno de sus aspectos, una de sus dimensiones, y que, por tanto, también merece ser protegido, del mismo modo que nos preocupamos por salvaguardar el mencionado medio ambiente. Sin embargo, esta postura, que parece sensata, es discutible. Hablando en propiedad, el paisaje no forma parte del medio ambiente. Este último es un concepto reciente, de origen ecológico, y, por esta razón, susceptible de tratamiento científico. En cuanto al paisaje, es una noción más antigua (data, como acabamos de ver, de finales del siglo xv o, como mucho, principios del xvi), de origen artístico (la pintura flamenca) y que, como tal, compete a un análisis estético. Cuando el biólogo Haeckel (1866) inventa la palabra *ecología*, lo que quiere nombrar es un concepto científico. Cuando Möbius (1877) forja el concepto de *biocenosis* y Tansley (1935) el de *ecosistema*, que pronto fecundará todas las teorías ambientales, son los intereses científicos los que animan a estos pioneros, y no se comprende cómo podrían aplicarse directamente estos conceptos al paisaje si no es por medio de una reducción de este último a su base natural. Conviene, pues, distinguir sistemáticamente lo que tiene relación con el paisaje y lo que depende del medio ambiente. Esto no quiere decir que no haya que articular ambos términos, muy al contrario, pero la articulación pasa por la previa disociación de los mismos. Contra los ecólogos, diré que un paisaje no puede reducirse nunca a un ecosistema y, contra los geógrafos, diré que menos aún puede reducirse a un geosistema. En definitiva, el paisaje no es un concepto científico y no existe ni puede existir una ciencia del paisaje, lo que, evidentemente, no significa que no pueda mantenerse un discurso coherente respecto a este tema.

PAISAJE Y MEDIO AMBIENTE

No basta con denunciar esta confusión reduccionista. Hay que poner los medios para remediarla y, tras muchos años de reflexión teórica, me he convencido de que es indispensable una genealogía de los conceptos en este campo. Ésta nos desvela, en efecto, que el paisaje y el medio ambiente tienen orígenes e historias diferentes. El hecho de que, desde principios del siglo xx, en nombre del rigor científico, la geografía y la ecología hayan querido apropiarse del paisaje, no le quita para nada su autonomía estética.

Conviene, en primer lugar, recordar que el paisaje, nuestros paisajes, son adquisiciones relativamente recientes. La propia palabra aparece tardíamente, a finales del siglo xv, en neerlandés (*landschap*), no para designar un lugar natural, sino un cuadro, los primeros cuadros de paisaje de la pintura occidental. El equivalente francés probablemente fue forjado poco después por Jean Molinet, en 1493 y, en el diccionario de Robert Estienne (1972 [1549]), designa un cuadro que representa una vista del campo o un jardín. Lo mismo sucede con todos los vocablos europeos, ya se formen con la raíz *land* (*landscape* en inglés, *landschaft* en alemán) o con la raíz *pays*, *pais* o *paese* (*paysage* en francés, *paisaje* en español, *paisatge* en catalán, *paesaggio* en italiano).

El fenómeno es europeo. Por eso Piero Camporesi (1995) ha podido consagrar a la invención del campo italiano en el siglo xvi una notable obra, *Le belle contrade, nascita del paesaggio italiano*, donde, desde el primer capítulo, oportunamente titulado «Del país al paisaje», subraya:

«En el siglo xvi no se conocía el paisaje en el sentido moderno del término, sino el *país*, algo en cierto modo equivalente a lo que para nosotros es hoy el *territorio* y, para los franceses, el *environnement*, lugar o espacio considerado desde el punto de vista de sus características físicas, a la luz de sus formas de asentamiento humano y de recursos socioeconó-

micos [...]. “La adquisición cultural del paisaje, ha señalado Eugenio Turri [1983, pág. 51], nace lenta y trabajosamente de la realidad natural y geográfica” (Camporesi, 1995, págs. 11-12).

Camporesi muestra muy bien que en Italia —y lo mismo sirve para la Europa septentrional—, en oposición al «país estéril» y «muy salvaje» (Camporesi, 1995, pág. 47), la imagen preponderante en la sensibilidad estética es la del «país jardín» (Camporesi, 1995, pág. 85), es decir, una extensión de este último, tan del gusto medieval, al campo circundante: «Apéndice de la ciudad, el campo debía domesticarse, colonizarse, anexarse a la vida urbana» (Camporesi, 1995, pág. 143).

¿Qué sucede con el medio ambiente desde el punto de vista de esta historia del paisaje occidental, situado desde el origen bajo el signo del arte? La palabra en sí no es reciente. Está atestiguada en francés ya en el siglo XVI, en Bernard Palissy, por ejemplo, pero entonces designaba un «circuito». Littré (1877), en un artículo de cinco líneas, da un único sentido: «acción de rodear, resultado de esta acción». Hay que esperar hasta el siglo pasado para que el vocablo tome el sentido ecológico que nos es familiar: «Conjunto de elementos (bióticos o abióticos) que rodean a un individuo o a una especie, algunos de los cuales contribuyen directamente a satisfacer sus necesidades» (*Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*)².

Si la noción de paisaje es de origen artístico, el concepto de medio ambiente es de inspiración científica. Se entiende claramente con Haeckel (1866) y su definición de la ecología: «Por *ecología* entendemos la totalidad de la ciencia de las relaciones del organismo con el medio ambiente, comprendidas, en

² En francés, a los términos españoles ‘medio ambiente’ y ‘entorno’ les corresponde un único término: *environnement*. [N. del T.].

sentido amplio, todas las condiciones de existencia» (Haeckel, 1866, pág. 286). Pero sobre todo es con Tansley y su teoría de los ecosistemas cuando el medio ambiente, enriquecido con determinaciones abióticas, se impone como concepto científico, sintético y conquistador, listo para absorberlo todo, incluido el paisaje. Evitaré aquí toda polémica en cuanto a la pretensión de la ecología de erigirse en ciencia del medio ambiente. Reconozco gustoso que tal pretensión está justificada, que la ecología, bien llevada, puede ser una ciencia de pleno derecho —siempre que respete las normas y los procedimientos, lo que no siempre es el caso— y precisamente es por esa razón por la que le niego el derecho a erigirse en «ciencia» con el fraudulento nombre de *ecología del paisaje*, un monstruo conceptual que surge —y quizá esto no sea un azar— de la pluma del geógrafo alemán Troll en 1939 (*Landschaftsökologie*), antes de emigrar al pensamiento anglosajón bajo el nombre, políticamente más correcto, de *landscape ecology*. Y seguiré en mi postura en tanto no se me haya demostrado que es posible una ciencia de lo bello, que esto último es cuantificable y que existe una unidad de medida estética, o cualquier otro patrón, análoga al decibelio del ruido ambiental. Eso no quiere decir, e insisto en ello, que un estudio geográfico o ecológico del lugar, del territorio —eso que yo he llamado el *país* por oposición al paisaje— sea superfluo; todo lo contrario. El conocimiento de los geosistemas y de los ecosistemas es evidentemente indispensable, pero por sí mismo no nos hace avanzar un solo paso en la determinación de los valores paisajísticos. El análisis de un biotopo o la medida del grado de contaminación de un río no tienen, literalmente, nada que ver con el paisaje, como hace poco señalaba Bernard Lassus en un artículo decisivo: «Hay una diferencia, una irreductibilidad de un agua limpia a un paisaje. Se puede imaginar fácilmente que un lugar contaminado constituya un paisaje bello y que, a la inversa, un lugar no contaminado no sea necesariamente bello» (Lassus, 1991, pág. 64).

LA VERDOLATRÍA

Estos debates teóricos y semánticos, por muy fundamentales que sean, pueden resultar al lector, sin embargo, un poco pesados. Por eso, en la última parte de mi contribución a este libro, voy a ilustrarles mi posición con un ejemplo concreto, el de la *verdolatría* o la idolatría de lo verde, lo que debería marcar claramente la diferencia entre los valores estéticos (paisajísticos) y los valores ecológicos (medioambientales).

¿A qué se debe esta verdolatría contemporánea, particularmente viva en Francia? ¿Por qué el verde remite a lo vegetal y por tanto a la clorofila, y por tanto a la vida? ¿Es ésta una razón para erigir este valor biológico en valor estético, este valor ecológico en valor paisajístico? Se podrían citar numerosos pintores e ingenieros que consideran, por el contrario, que el verde no es un «buen color». ¿Un paisaje tiene que ser una gran lechuga, una sopa de acederas, un caldo vegetal? En *Le Roman des jardins de France*, Denise y Jean-Pierre Le Dantec denuncian la «descalificación del jardín en *green*» (Le Dantec y Le Dantec, 1987, pág. 261). El espacio verde no es un lugar, sino una porción de territorio indiferenciado cuyos límites se deciden en el universo abstracto del plano. Ya no hay historia: el espacio se burla del contexto y de la tradición. Nada de cultura: el espacio verde es sólo un *green* acondicionado siguiendo sólo las reglas de la comodidad; se ha despedido al arte, o se ha reducido al ‘embalaje’. Atópico, acró-nico, anartístico, al espacio verde le importan poco los trazados, las proporciones, los elementos minerales y acuáticos, la composición paisajística o geométrica. Es un nada vegetal reservado a la purificación del aire y al ejercicio físico. Yves Luginbuhl, por su parte, ha mostrado cómo esta verdolatría está ganando adeptos en los antiguos países de la denominada Europa del Este, en los que los jardines obre-

ros, contruidos bajo el régimen socialista, ceden su sitio al *green* anglosajón, emblema de la nueva sociedad 'liberal' y capitalista.

Nuestros colegas italianos denuncian también esta verdolatría y la reducción del paisaje al *spazio verde*. Raffaele Milani incide en ello en *L'arte del paesaggio* (2001) y también Massimo Venturi Ferriolo (2003) en un bello artículo dedicado a Rosario Assunto y del que extraigo la siguiente cita:

El verde, color empleado en los planos de los urbanistas, no es más que un término descarriado y estéril que en absoluto posee los mismos contenidos que el jardín y el paisaje. Assunto tiene razón en destacar este problema: todos los lugares tienen un carácter y es con esta óptica con la que hay que trabajar. Cada vez se tiende más a hablar de 'verde' en lugar de jardín y de paisaje (Venturi, 2003, pág. 163).

La verdolatría no es algo reciente, como tampoco lo es su crítica. Carmontelle, en *Le Jardin de Monceau*, ya decía que un «verde demasiado inmenso y del mismo tono entristece-ría nuestra alma, que sólo desea impresiones dulces, vivas y alegres» (Carmontelle 1779, pág. 5). Pero habrá que esperar hasta la urbanización y la industrialización masivas del siglo XIX para que se desarrolle un verdadero culto a la verdolatría con el concurso de los grandes jardineros paisajistas del Segundo Imperio (Alphand, Barillet-Deschamps, a quien acaba de consagrar una obra magnífica Luisa Limido), a raíz de la creación de parques para los ciudadanos anémicos, o, por iniciativa de los guardabosques, el «museo verde» por excelencia (según la afortunada expresión de Bernard Kalaora): el bosque de Fontainebleau.

Algunos, sin embargo, empezaron a inquietarse muy pronto con esta verdolatría y con el furioso naturalismo que la

inspira. Si, como pretende Baudelaire, la naturaleza es «abominable», el «verdor», color natural por excelencia, se encuentra atrapado en esta execración: «Me gustarían las praderas teñidas de rojo, los ríos de amarillo oro y los árboles pintados de azul. La naturaleza no tiene imaginación» (Baudelaire). Los Goncourt: «La naturaleza, para mí, es un enemigo. El campo me parece mortuorio. Esta tierra verde me parece un gran cementerio que espera» (Goncourt, 1915 [1867]). Y ponen en boca de Chassagnol, uno de los pintores de su novela *Manette Salomon*, esta diatriba: «Yo... ¡Oh! ¿Sabes? el bosque... me horroriza el bosque, yo... y, además, por otra parte... esta gran extensión amarilla y verde, esta máquina que se ha convenido en llamar la naturaleza, para mí es un gran nada de nada... vacío mal coloreado que me entristece los ojos... ¿Sabes cuál es el encanto de Venecia? Pues que es el rincón del mundo donde hay menos tierra vegetal...» (Goncourt, 1915 [1867]).

Esta verdolatría encuentra, sin duda, su expresión más caricaturesca y su crítica más divertida y corrosiva en el monólogo de Charles Cros, que no fue solamente uno de los inventores del fonógrafo, sino también un escritor particularmente cáustico, como puede observarse en este texto de 1880, *La Journée verte*, en el que se describe el horrible domingo del «hombre verde», un empleado parisino que durante todo el día va a *verdearse*. Porque todo es verde: «el chal de Madame Oscar, el periquito, que no deja de gritar “¡guisantes verdes!”, el merendero, recubierto de pintura verde, la comida, ternera con acedera, tortilla de espinacas y “la ensalada, mucha ensalada”... Toman el tren de París y una nueva pesadilla: “Una hora en la estación [...] frente a un anuncio de la *Belle Potagère*, ¡un anuncio de un verde manzana que hace daño a la vista!” De vuelta, por fin... “Ya me creía salvado; ¡en París, ya no más campo, ya no más verde! ¡Horror! El coche enfila el bulevar Haussmann. Todos esos árboles a la derecha y a la izquierda... Creía que me moría. Cuando

volví en mí, estaba en la cama, un príncipe de la ciencia, un enfermero, una hermana de la caridad me rodeaban. La hermana me pone la mano en la boca para impedirme hablar. Yo me revuelvo, me indigno. Ante mi armario de espejo, reculo cuando veo mi imagen. Estaba verde como un puré de guisantes. ¡Había cogido la ictericia!» (Roger, 1997, pág. 135).

Diez años más tarde, Octave Mirabeau nos cuenta la historia de *Deux Amis* que acabaron por pelearse, una tarde, por culpa del verde: «Por último, tendríamos que pintar la valla. —Ah, sí. Eso. ¿Y cómo la pintamos? —De verde —¡No!, de blanco. —A mí no me gusta el blanco. —Y yo detesto el verde. El verde no es un color. — ¿Que el verde no es un color? ¿Y por qué dices que el verde no es un color? —Porque el verde es feo» (Mirabeau, 1890, 7 de septiembre).

Me permitirá el lector que me refiera en este punto a una anécdota personal que me sucedió en el norte de Francia, a finales de los años 80. Una tarde, en una sala vetusta y mal iluminada, participo en una reunión con cargos locales, sindicalistas, militantes ecologistas y ciudadanos diversos. Es una región damnificada por el cierre de las minas de carbón. El paisaje que acabo de cruzar parece también damnificado, con una tonalidad gris, a imagen del cielo. Pienso entonces en *París-Roubaix*, en los adoquines bajo la lluvia, en el gran Fausto Coppi, héroe de mi adolescencia... ¡De repente, un grito! Me sobresalto. Una mujer, furiosa, indignada, de verbo fácil, se queja de que los políticos locales quieren plantar hierba y ‘enverdecer’ los escoriales. Las frases se precipitan, cada vez más entrecortadas, como ahogadas de rabia y llenas de pesar... «¡Pero nosotros no queremos! ¡No queremos!» Sencillamente, no les gustaba el verde, al menos no este verde, porque en la mina nunca hubo hierba, sino carbón vegetal. Ahora que los pozos están cerrados y que los hombres ya no pueden «bajar» ni las mujeres «esperar», sólo hay *corons* ennegrecidos y esos grandes montículos que evocan el pasado glorioso de la clase obrera.

De todos modos y a pesar de todo lo dicho, hay que reconocer que los ecologistas han contribuido, con una eficacia que yo he subestimado, a la invención de nuevos paisajes, a su redescubrimiento, a su rehabilitación, como las ciénagas, por ejemplo. Hace unos treinta años, cuando vivía en Montpellier, en el sur de Francia, se les atribuía insalubridad, mosquitos, fealdad, pestilencia y toda clase de calamidades. Eran un estorbo para fomentar el turismo, por lo que había que eliminarlas sin tardanza. Treinta años más tarde, compruebo que en el Languedoc (y también en el Poitou y el Berry, la Francia ‘profunda’) las ciénagas están protegidas no sólo por su valor faunístico y florístico, sino también por sus cualidades estéticas, por su valor paisajístico, como ha destacado la hermosa obra de Pierre Donadieu y su equipo, *Paysages de marais* (1996). Nuestra mirada ha cambiado y es indiscutible que esta mutación se la debemos a los ecologistas. Ellos nos han enseñado a ver con nuevos ojos lo que antes nos parecía insípido u hostil. Por tanto, aunque siga pensando que los valores ecológicos y científicos no son en sí mismos estéticos, debo admitir que pueden inducir, directa o indirectamente, a una visión paisajística.

Muchas otras ‘invenciones’ ecológicas han enriquecido nuestra sensibilidad estética. Una de las más recientes, estudiada por Clément Briandet en el golfo de Morbihan, es el *estrán*, esa franja inestable y frágil que delimita los dos niveles inferior y superior de las mareas. Durante mucho tiempo considerada como una zona ingrata destinada al limo y al cieno, actualmente se ha convertido, gracias a la ecología, en un fabuloso laboratorio de la vida y ha adquirido un valor paisajístico que se le negaba hace sólo unos años, hasta el punto de que se ha llegado a hablar de una ‘estética de la marea baja’. Y puesto que estamos en Bretaña, no olvidemos la landa, considerada desde siempre como un ‘mal país’, justo lo contrario de un paisaje y que, en la mirada de Breton, decepciona-

do por la agricultura y la ganadería intensivas, por no hablar de la contaminación visual y olfativa de su entorno, adquiere un valor paisajístico que nunca se habría imaginado en el Siglo de las Luces, cuando Arthur Young, al atravesar Bretaña, exclamaba: «Landas... landas... landas...».

Traducción de Maysi Veuthey

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERQUE, Agustin (1995), *Les raisons du paysage: de la Chine ancienne aux environnements de synthèse*, París, Hazan, 1995.
- CAMPORESI, Piero, (1995), *Les belles contrées: naissance du paysage italien*, París, Gallimard.
- CARMONTELLE (1779), *Jardin de Monceau, près de Paris*, París, Delafosse.
- CICERON, Marco Tulio (1996), *Cartas a Ático*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos; 223, 224) [escritas el 61 a.C.].
- CROS, Charles (1881), «La journée verte», en *Saynètes et monologues*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué.
- DONADIEU, Pierre (dir.) (1996), *Paysages de marais*, París, Editions Jean-Pierre de Monza.
- ESTIENNE, Robert (1972), *Dictionnaire françois-latin*, Ginebra, Slatkine, edición facsímil, París, Robert Estienne (1549).
- GONCOURT, Edmond de (1915), *Manette Salomon*, París, Bibliothèque-Charpentier [ed. original de 1867].
- HAECKEL, Ernst (1866), *Generelle Morphologie der Organismen: allgemeine grundzüge der organischen formen-wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte descendenz-theorie*, Berlín, Georg Reimer.
- LASSUS, Bernard (1991), «Les continuités du paysage», *Urbanismes et architecture*, núm. 250, págs. 64-68.
- LE DANTEC, Denise y LE DANTEC, Jean-Pierre (1987), *Le roman des jardins de France*, París, Christian de Bartillat-Plon.

- LIMIDO, Luisa (2002), *L'art des jardins sous le Second Empire. Jean-Pierre Barrillet-Deschamps (1824-1873)*, Seyssel, Champ Vallon.
- LITTRÉ, Émile (1877), *Dictionnaire de la langue française*, París, Hacette.
- MILANI, Raffaele (2001), *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino [traducido al español en 2007, *El arte del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva].
- MIRABEAU, Octave (1890), «Deux amis», *L'écho de la semaine: politique et littéraire*, París.
- MÖBIUS, K. (1877), *Die Auster und die Austernwirtschaft*, Berlín.
- PLINIO CECILIO SECONDO, Cayo (2002), *Historia natural*, Madrid, Cátedra [escrita entre el 23 y el 79 d.C.].
- ROGER, Alain (1997), *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, París, Aubier, 1978, reeditado con un nuevo prefacio en 2001.
— *Court traité du paysage*, París, Gallimard [traducido al catalán en 2000, *Breu tractat de paisatge*, Barcelona, La Campana y al español en 2007, *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva].
- TANSLEY, A.G. (1935), «The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms», *Ecology*, vol. 16, N°3, págs. 284-307.
- TURRI, Eugenio (1983), *Antropologia del paesaggio*, Milán, Edizioni di Comunità.
- VENTURI FERRIOLO, Massimo (2003), «Le reflet de la beauté absolue: l'éthique de la contemplation», en Rosario Assunto, *Retour au jardin: essais pour une philosophie de la nature 1976-1987*, París, l'Imprimeur, págs. 139-170.

4

DEL SÍMBOLO PAISAJISTA AL IMPASSE ECOLÓGICO

Augustin Berque

Pues los dioses ocultaron a los hombres
lo que les hace vivir¹.

HESÍODO

¿ORIENTE EXTREMO O EXTREMO OCCIDENTE?

En este planeta tenemos dos polos culturales: Oriente, de donde viene la luz, y Occidente, hacia donde va. El resto es marginal, nos dice la Historia. En el antiguo Imperio británico, el más planetario de todos antes del americano, Oriente se definía como lo que está al este de Adén. Además, la frontera entre los dos hemisferios siempre ha sido fluctuante; nadie ha dicho que los polos culturales, del mismo modo

¹ «*Krúpsantes gàr échousi theoí bíon anthrôpoisi*». *Érga kaí hêmèraí* (Hesíodo, 1979, pág. 109) *Bíos* (vida), que yo traduzco aquí por «lo que les hace vivir», tiene, entre sus acepciones, la de medio de vida, recursos. En el presente caso (si no para Hesíodo), se trata de la *chora* prescrita por la ontología moderna.

que los polos magnéticos, no puedan invertirse un día. También sucede que algunos países cambian de orilla. Por ejemplo, Japón, donde tan pronto se trata de «salir de Asia, entrar en Europa» (*Datsu A nyû Ô*), como de «salir de Europa, entrar en Asia» (*Datsu Ô nyû A*).

Aquí la cuestión será saber si la ciudad-naturaleza que vemos desarrollarse por el mundo a partir del Extremo Occidente (California)² es, en el fondo, tan occidental como nos parece. Para ello, habrá que ampliar la paleta de nuestros indicadores. Habitualmente, por ejemplo, consideramos en primer lugar la movilidad de los cuerpos. Cuantas más veces vas y vienes de la ciudad compacta al campo profundo, más vives en la ciudad-naturaleza. Desde este punto de vista, alguien cuyo marco de vida se circunscriba al campo no sería un habitante de la ciudad-naturaleza, sino simplemente un gañán. Mientras tanto, nos olvidamos de la movilidad de las almas. Dicho de otro modo, privilegiamos los sistemas técnicos respecto a los sistemas simbólicos. Por el contrario, la relación ciudad-naturaleza nunca se ha limitado a la circulación de los cuerpos, humanos o no humanos, sino que está cargada de símbolos, es decir, de cosas que escapan de la pura materialidad. Efectivamente, los símbolos exceden tanto la identidad como la localidad de sus constituyentes físicos. En otros términos,

² Donde, por otra parte, las nuevas superficies urbanizadas han aumentado en un cuarto desde 1996 (Fléaux, 2004, pág. 55). La ciudad-jardín californiana se caracteriza, en efecto, por la piscina, el césped y el golf en el desierto, lo que conlleva un consumo de cuatro toneladas de agua por habitante y por día, una auténtica barbaridad para los recursos hídricos de los Estados Unidos. Las capas acuíferas se están ya bombeando por encima de su capacidad de recuperación vía infiltración de las aguas pluviales (la mayor del país, la de Ogallala, pierde, de este modo, 12.000 millones de metros cúbicos al año, es decir, el 20 por 100 más que el caudal anual del Sena en París). El consumo diario del americano medio es de 600 litros, frente a 250 para el europeo y 30 para el africano medio (Sacquet, 2002, pág. 55).

sobrepasan el *topos* aristotélico, ese «vaso inmóvil»³, para irse a vagabundear al seno de la *chora* platónica, esa cosa de «un tercer y distinto género»⁴ que es como un sueño⁵.

Precisamente por eso, los habitantes de la ciudad-naturaleza contemporánea son grandes consumidores de 4x4: el Land Rover es la llave de sus sueños⁶, y con el V6 de su Mitsubishi Pajero demuestran a la naturaleza que la aman lo suficiente como para huir de la ciudad compacta⁷. Entender la lógica de este planteamiento supone interrogarse sobre el fondo simbólico de todas estas formas técnicas. Dicho de otro modo, sobre la *chora* de estos *topoi*. Pero es ahí donde se confunden todos nuestros lugares comunes: Oriente, Occidente, los cuerpos y las almas. ¿Y si la ciudad-naturaleza no estuviera solamente donde pensamos?

EL CLARO Y LA GRUTA

Si para algunos la *chora* platónica no es más que un texto encerrado en sí mismo (Derrida, 1993), para otros es la matriz del lenguaje «[...] la instancia cósmica de diferenciación donde, al inscribirse lo inteligible en lo sensible, se ela-

³ *Aggeïon ametakinêton*. Aristóteles (1995 [335-322 a.C.], 212 a 15).

⁴ *Triton állo génos*. Platón, *Timeo* (1973 [428-348 a.C.], 48 a 3).

⁵ *Oneiropoloûmen blépontes* («soñamos cuando la vemos», la vemos como en un sueño).

⁶ El término inglés *rove* (vagabundear) y el francés *rêver* (originalmente, con el mismo significado) podrían tener la misma etimología, oscura en ambos casos. El Land Rover, esa máquina de soñar como lo son los símbolos, necesita, sin embargo, más petróleo que un vagabundeo onírico.

⁷ «Amas la naturaleza. Demuéstraselo. Nuevo Pajero 7 plazas». Publicidad de Mitsubishi Motors, *Sciences et avenir*, noviembre de 2003, página 15. «Placer de conducción: motorización 3.2 DI-D o 3,5 V6 GDI», *ibíd.* Para el V6, según el mismo documento, 18,8 litros a los 100 km en ciudad.

bora de antemano el sentido» (Mattéi, 1996, págs. 197 y 203), es decir, en suma, el medio en el que el ser se expresa en la realidad que nos rodea. Será pues, para nosotros, antes que nada, lo que era para un griego de esa época: el campo que rodea y alimenta a la ciudad, en la necesaria pareja *astu/chora* que conforma la ciudad, polis; como era la Beocia para Tebas, el Ática para Atenas o la Mesenia para Lacedemonia (Esparta). No sin razón, en la ontocosmología del *Timeo*, la *chora* se compara insistentemente con la nodriza (*tithene*); es lo que era, literalmente, en la vida y en el marco vital de un ateniense como Platón.

La etimología de la palabra *chora* parece ser que está emparentada con la de *chaos* (Mattéi, 1996), que significa «el espacio inmenso y tenebroso que existía antes del origen de las cosas»⁸. En el *Timeo* está claro que la *chora* es anterior al *kosmos*, el ordenamiento general que constituyó el mundo. No es imposible que la figura de este espacio matricial haya surgido de una experiencia muy antigua: la apertura, por los desbrozadores neolíticos, de un claro en el bosque primigenio. Así podríamos pensarlo a partir de la raíz indoeuropea *reuos*, «espacio libre», que ha originado en latín *rus* (campo), de donde, en francés o en español, *rural*, en alemán *raum* (espacio) y en inglés *room*. Esta *chora* sería la apertura por donde tiene lugar la humanización del mundo. Tampoco es imposible que la misma imagen hubiera engendrado la del claro en la ontología heideggeriana: lo abierto del mundo, en el «litigio» (*Streit*) que lo opone, ligándolo a la tierra por esta misma apertura (Heidegger, 1978 [1936]).

⁸ Primera definición dada por el *Dictionnaire grec-français* de Anatole Bailly, art. *chaos*. La raíz común de *chora* y de *chaos* podría ser la indoeuropea *ghei-*, que, por otra parte, ha originado, en latín, *hiatus*, en inglés, *yawn* y en alemán *gähnen* (bostezar).

Por mi parte, yo interpreto esta apertura como la predicación de la tierra en el mundo; es decir, como la aprehensión de la naturaleza, ese substrato-sustancia-sujeto⁹, *en tanto que* alguna cosa; predicación que para nosotros es la realidad. Esta aprehensión es un *trabajo* que se lleva a cabo por medio de los sentidos, del pensamiento, por las palabras y por la acción: es el *artificio humano*. Físico y fenoménico, técnico y simbólico, este trabajo es al mismo tiempo cosmogonía, engendramiento de un mundo¹⁰. Puede resumirse con la fórmula $r = S/P$ (donde r es la realidad, S el sujeto y P el predicado, y que se lee: *S en tanto que P*). Contingente como la historia, esta predicación desarrolla concretamente *la morada del ser humano: la ecumene*¹¹, que es la relación ecoteco-simbólica de un mundo (singular) con la Tierra (universal).

Desde esta perspectiva, la *chora* se presenta a la vez como el campo desbrozado y cultivado, el campo que asegura el alimento al ser: su medio existencial (Berque, 2000a). Cargado de símbolos, este campo no puede señalarse como un

⁹ Todos estos conceptos proceden de una misma imagen: la de algo que yace debajo y que funda. «Sujeto» (*subjectum*, *hupokeimenon*) está empleado aquí en el sentido lógico: lo que es predicado. La idea de que el mundo es un predicado procede de Nishida (*Basho [Lugar]*, 1926).

¹⁰ Este engendramiento (*génesis*) es necesariamente singular, tanto si se trata del mundo fenoménico o del universo físico, pues no podemos existir fuera de él. Es, según creo, lo que prefigura Platón cuando escribe en las últimas palabras del *Timeo*: «el mundo (*kósmos*) [...] ha nacido: es el cielo, que es uno y sólo de su raza (*heís ouranos hôde monogenês ôn*)».

¹¹ Del participio pasado del verbo griego *oikéô*: habitar. Este verbo, así como el sustantivo *oikos* (casa) procede de la raíz indoeuropea *weik-* (habitación, pueblo), que, por otra parte, ha originado palabras como *ville* (*villa*), *villa* (*villa*), *village* (*pueblo*), *villégiature* (*veraneo*), *paroisse* (*parroquia*), *voisin* (*vecino*), *écologie* (*ecología*), *économie* (*economía*)...

lugar concreto. Como hemos visto, excede la delimitación y la identidad del *topos*. De este modo, se presta a la transposición y a la metáfora, propensión que no han dejado de utilizar las sociedades preindustriales. Nosotros, modernos, hemos hecho, sin embargo, lo contrario: buscar el *topos* de las sustancias mismas, por ejemplo, comprando las ruinas de una masía en el interior de la Provenza o yendo a practicar *trekking* a Kafiristán. Pero en la Grecia antigua, la *chora* podía manifestarse en el centro mismo de la ciudad e, incluso, enraizarse allí mismo.

Esto es lo que sucedió cuando, a principios del siglo v a.C., se trasladó a Pan —el dios de los pastores de la Arcadia— a Atenas para alojarlo allí en una gruta al pie de la Acrópolis (Borgeaud, 1979; Loraux, 1996)¹². Entonces, «cuando se lo arranca de la Arcadia», es cuando «surge Pan» (Borgeaud, 1979, pág. 10) y se convierte en «lugar común» (Borgeaud, 1979, pág. 18)¹³ para toda Grecia, extendiéndose a toda la civilización europea (Borgeaud, 1979, págs. 18-19)¹⁴. «Lugar idílico o tierra inhóspita, la Arcadia fija en su espacio agreste el tiempo primordial de los más lejanos orígenes: “¿no se alimentan sus habitantes de las bellotas de sus encimas, esas encimas ancestrales de las que habrían nacido? Al menos eso es

¹² Los atenienses tenían una deuda de reconocimiento con Pan, que les había ayudado contra los persas en Maratón (490 a.C.).

¹³ Un lugar común es una *chora*, no un *topos*.

¹⁴ Borgeaud señala: «la Arcadia de los poetas, la Arcadia feliz, libre, acariciada por el céfiro y surcada por los cantos amorosos de los cabreiros es un invento romano vinculado a una ensoñación sobre los orígenes de Roma. El paisaje bucólico de Virgilio, situado en la Arcadia, es un decorado» mientras que, para los griegos, «[la] Arcadia, lejos de ser un lugar idílico, es una tierra árida e inhóspita, que alberga una población ruda, primitiva, casi salvaje y donde la primera función de la música es la de templar las costumbres».

lo que se encuentra en el imaginario griego, donde la Arcadia encarna la regresión siempre posible y al tiempo original del salvajismo» (Loraux, 1996, págs. 67-68), pues, si Pan fue «arrancado de la Arcadia *real*, [...] la Arcadia imaginaria no deja de acompañarlo como su cualidad esencial» (Loraux, 1996, pág. 67): Pan es inseparable del paisaje montañoso de la Arcadia y, por eso, una vez naturalizado ateniense, se le atribuye un emplazamiento de naturaleza salvaje en el seno de la misma ciudad, «[...] en una gruta [...] mientras que] los arcadios le consagran sólo templos en la buena y debida forma. [...] En efecto], en la Arcadia una gruta es una gruta, pero fuera de la Arcadia, la gruta cobija a Pan porque ella “significa” la Arcadia» (Loraux, 1996, pág. 67).

Este desgarramiento del principio de identidad (A es A, una gruta es una gruta) por el principio de la metáfora (A se convierte en no-A, la gruta significa la Arcadia), que es también el desgarramiento del *topos* aristotélico (la Arcadia está en la Arcadia) por la *chora* platónica (en el corazón de Atenas vagabundea la Arcadia), es un aspecto esencial del desarrollo del habitar humano en la tierra. Un aspecto esencial de la ecúmene, en cuya concreción «Pan sigue estando vinculado a la Arcadia» (Borgeaud, 1979, pág. 15)¹⁵. En este aspecto, la modernidad comporta un riesgo no menos esencial, pues, con la ciencia y la técnica que de ella se deriva, el principio de identidad le resulta amargo. ¿Podemos en adelante encontrar la Arcadia en la ciudad?

¹⁵ Recordemos que *concreto* viene de *cum crescere*, «crecer juntos». En la ecúmene, la gente, las cosas y los signos crecen juntos y en la *chora* de la representación siguen juntos, aunque se desplacen respectivamente de un *topos* a otro. Afirmar que las palabras no son las cosas es una abstracción moderna que no considera más que los *topoi*, excluyendo, de este modo, la mitad del ser.

LA EXCLUSIÓN DEL TRABAJO MEDIAL

La respuesta a esta pregunta, si nos atenemos al principio de identidad, sólo puede ser negativa. La Arcadia está en la Arcadia, y punto. Por eso nos compramos 4x4 con motor V6, para ir allí en sustancia y sobre el *topos*; es decir, según el principio de identidad. Sin embargo, como la gruta de Pan, el 4x4 no es ni solamente lo que es ni solamente donde está. Si en la Arcadia un 4x4 es un 4x4, en París o en Provenza significa la Arcadia. Como todas las cosas en la ecúmene, es *S/P*: excede su propia sustancia por la representación. Por eso mismo, no es solamente *topos*, sino también *chora*; aquí mismo, está en otra parte. Y justamente por eso es por lo que lo compramos.

Pero entonces, ¿cuál es la diferencia entre la gruta (*antron*¹⁶) y el Land Rover? Que el rendimiento energético del Land Rover es menor. Exige, para conseguir el mismo efecto (ir a la Arcadia desde la ciudad), muchísimo más trabajo¹⁷ que la gruta;

¹⁶ Señalemos que, según el *Dictionnaire historique de la langue française*, artículo *antre*, esta palabra tendría, como *âme* (*alma*) y *animal* (*animal*), el mismo origen que *anemos* (viento), a partir de la raíz indoeuropea *ani-* (idea de soplo; cfr. el sánscrito *āniti*, «soplar») y que la imagen inicial de «lugar de donde surgen las emanaciones». Vemos en eso las profundidades del inconsciente, donde el soplo del símbolo nos agita el alma y el cuerpo a la vez.

¹⁷ Trabajo: cantidad de energía recibida por un sistema que se desplaza bajo el efecto de una fuerza, igual al producto escalar de la fuerza por el vector desplazamiento. En este caso, el desplazamiento es el del *topos* de S (la gruta, el 4x4) al *topos* de P (la Arcadia). En el caso de la gruta (de un sistema ante todo simbólico), hay coincidencia física entre S y P; en el caso del 4x4 (de un sistema ante todo técnico), hay entre ambos muchos trabajos/días [*érgal/hêmerai*]. En la teoría de la ecúmene, este desplazamiento a la vez físico y fenoménico se llama *trayección* (Berque, 2000a; 1997 y 2000b).

trabajo, además, que deben multiplicar indefinidamente todos los poseedores de un 4x4. Efectivamente, mientras que la gruta es un *capital medial* (un capital a la vez social y ecológico), el 4x4 es un bien de consumo individual, lo que finalmente se traduce en una huella ecológica más extendida (Wackernagel y Rees, 2001). Para el individuo que lo conduce, esta huella es invisible, pues el trabajo en cuestión no es el suyo propio, no es el de su cuerpo animal, sino el de su *cuerpo medial*¹⁸, es decir, un trabajo a la vez socializado y ecologizado en su medio. El efecto de la civilización es aumentar la suma de trabajo disponible, al mismo tiempo que se la esconde al individuo que se beneficia de ella¹⁹, lo que pone a disposición de cada uno cada vez más caballos de vapor, pero con un coste global (humano y no humano, socioecológico en definitiva) exponencial.

En las sociedades preindustriales, donde los caballos de vapor son auténticos caballos guiados por auténticos arado-

¹⁸ Respecto a la pareja *cuerpo animal/cuerpo medial*, que constituye la *medianza* de los medios humanos, véase Berque (2000a). El origen de esta problemática está en Leroi-Gourhan (1971), que sacó a la luz la complementariedad *cuerpo animal/cuerpo social* (siendo el segundo término una exteriorización de las funciones del primero en los sistemas técnicos y simbólicos) y en Watsuji (2006 [1928-1935]). A diferencia de Leroi-Gourhan, sin embargo, yo no hablo sólo de *cuerpo social*, sino de *cuerpo medial* (eco-tecno-simbólico). *Cuerpo medial* es sinónimo de *medio*.

¹⁹ Se comprenderá mejor este fenómeno remitiéndonos a Durkheim (2001 [1893]). La *solidaridad orgánica* de la que habla no es otra que la del cuerpo medial (colectivo) y la de los cuerpos animales (individuales). Es cuantitativamente más destacable en las sociedades modernas, donde se hace hincapié en el principio de identidad así como en el individualismo que de él se desprende. Las sociedades preindustriales son, en este sentido, igualmente orgánicas, pero es cierto que sus sistemas técnicos están menos desarrollados, por lo que Durkheim, en una metáfora que siempre sorprende, habla con respecto a ellas sólo de *solidaridad mecánica*.

res y además, a menudo, el cuerpo animal del propio individuo, el trabajo se manifiesta concretamente como lo que es, lo contrario del ocio y el transformador de la naturaleza. Además, todas estas sociedades son vagamente conscientes del desplazamiento que se efectúa entre los dos estados, el uno anterior y el otro posterior al trabajo. El segundo es la realidad presente; el primero, que ya ha pasado, compete más o menos al mito. En Europa, ese mito es el de la Edad de Oro:

<i>Chrúseon mén prôtista</i>	«De oro fue la raza primera
<i>génos [...]</i>	[...]
<i>Karpon d'éphere zeídoros</i>	La tierra donadora de trigo
<i>ároura</i>	producía fruta
<i>Automátê pollón te kai aph-</i>	Espontáneamente en cantidad
<i>thonón</i>	y hasta la saciedad.»

(Hesíodo, 1979 [siglo VIII a.C.], págs. 117-118).

... Edad de Oro que es un estado mítico porque encubre la conciencia del individuo, es decir, deja fuera (*locks out*)²⁰ el trabajo *medial* ya invertido en la tierra. Efectivamente, le parece que ésta produce fruto «espontáneamente» (*automáté*), es decir, naturalmente, cuando en realidad ya está trabajada por su consideración (su predicación) *en tanto que* tierra arable (*ároura*²¹). Esta exclusión del trabajo medial es un rasgo universal de la condición humana²². Marx fue el primero en

²⁰ [*forclôt*] de *foris* (fuera) y *claudere* (cerrar): en la ontología moderna, el cuerpo medial es rechazado hacia el exterior absoluto del objeto.

²¹ Palabra que tiene la misma raíz que nuestro *arado* (del latín *aratum*), el europeo *ara*, arador. Esta *ároura* es una tierra ya abierta en el mundo por el artificio humano.

²² Sin embargo, era mucho menos marcada en las ontologías premodernas, cuyos sistemas simbólicos la compensaban inconscientemente,

vislumbrarlo cuando hablaba del fetichismo de la mercancía o, en otras palabras, de la ocultación del trabajo social que ha producido su valor. El fenómeno es, en realidad, tan antiguo como la emergencia de nuestra especie, pues depende de lo que Leroi-Gourhan llamó el «cuerpo social»; es, por tanto, constitutivo de todo medio humano (Perret, 2003)²³. Es el efecto del «momento estructural de la existencia humana»²⁴: La medianza que empareja en cada ser humano su cuerpo animal con su cuerpo medial, con un medio del que no es consciente como tal²⁵.

Sin embargo, la exclusión del trabajo medial está mucho más acentuada en las sociedades modernas, pues éstas, a partir del dualismo analítico de Descartes, consideran su cuerpo medial como un agregado de objetos distintos del *topos* «cuerpo animal: persona individual» en el que aíslan al ser humano. Por eso, estructuralmente nos vemos empujados a convertir en fetiches los mencionados objetos, engalanando su *topos* con el valor que, en realidad, tienen de su/nuestra *chora*: el trabajo medial que concretamente los ha instituido en cosas. Con mayor motivo, desde la óptica del individualismo metodológico en el que se desarrolla la revolución bur-

por ejemplo, estableciendo una correspondencia entre el microcosmos del cuerpo y el macrocosmos del entorno.

²³ Esta breve anotación puede ampliarse remitiéndose a la idea de *actuar constitutivo* en Bernard Perret (2003).

²⁴ *Ningen sonzai no kôzo keiki*, definición watsujiana de la medianza (*flûdosel*), Tetsuro Watsuji (2006). La primera línea de la introducción «Momento (*keiki*)» debe entenderse aquí en el sentido hegeliano, derivado de la mecánica, el de la unidad de un par de fuerzas; en este caso, la unidad del par individuo/medio.

²⁵ Constituyendo cada uno de estos medios la «mitad» (en latín *medietas*, de donde «medianza») de su ser. Respecto a este emparejamiento, véase *Ecumene* (Berque, 2000a).

guesa²⁶, por ejemplo, rechazando las externalizaciones del análisis económico. Es evidente que tal óptica es más propicia para la venta del 4x4 y de las masías provenzales que para la administración de ese capital social que es una ciudad compacta, con sus jardines públicos y sus transportes comunes. En este sentido es en el que la cuestión está en la base de la problemática de la ciudad-naturaleza.

LA NOSTALGIA DE LA GRAN IDENTIDAD

Del mismo modo que, antes del parto, cada uno de nosotros era el cuerpo mismo de la madre que lo llevaba, así los mundos humanos, antes de la *génesis*, eran la *chora* misma en cuyo seno se confundían los *topoi* de todas las cosas. Cada sociedad tiene una manera propia de llamar a la nostalgia de esta identidad primitiva. En China, se la llama expresamente *Dàtong*, la Gran Unidad²⁷. Se habla de ello en el *Libro de los ritos (Lìji)*²⁸, en el capítulo VII, el *Lìyùn*, donde «el pensamiento confuciano integra una aspiración cosmo-

²⁶ El movimiento de los cercados, entre otros, fue un claro ejemplo de la individualización analítica (de desmembramiento) de ese cuerpo medial que eran los comunales. Igual de espectacular es en nuestros días la política neoliberal de hacer del agua —ese bien medial por excelencia— una mercancía.

²⁷ El *Grand Ricci, dictionnaire de la langue chinoise* glosa así este término: «Gran unión donde todo está compenetrado: período de paz perfecta antes del comienzo del declinar del orden natural en el mundo. Unión perfecta del Cielo, de la Tierra y de los Diez mil seres producidos, considerados como los elementos de un solo cuerpo».

²⁸ Al no disponer del V sobreescrito que indica el tercer tono en la transcripción *pinyin*, lo represento aquí con el acento circunflejo, y el primer tono con la ausencia de tilde.

genética de tendencia taoísta»²⁹. Confucio se lamenta allí de no haber conocido la Gran Vía (Dà Dào). Cuando ésta se practicaba, el mundo (el «Bajo el Cielo», *Tianxià*) era común a todos. Las palabras eran justas y los actos caritativos. Los viejos acababan su vida en paz, los jóvenes tenían de qué ocuparse, los niños crecían con seguridad. Por eso no se cerraban las casas. A eso se lo llamaba el *Dàtong*. Después vino la Pequeña Tregua (*Xiâokang*)³⁰, durante la decadencia que finalmente llevó al estado presente en que la Gran Vía se ha ocultado: la gente ya sólo ama a su propia familia, no se tiene caridad con los niños y se construyen ciudades encerradas entre muros y fosos (Ômuro, 1981, cap. 2)³¹.

En el mito de la Gran Unidad se ha podido ver una reminiscencia de las comunidades neolíticas supuestamente matriarcales de la cultura *Yângsháo*, que ignoraban las ciudades, las fortificaciones y las armas ofensivas (Ômuro, 1981, pág. 55). La Pequeña Tregua correspondería a las primeras dinastías chinas constructoras de ciudades, antes de la decadencia de los Zhou que debía llevar al tiempo en que vivía Confucio (551-478)³². Pero, más que estos acercamientos al mito

²⁹ Según el *Grand Ricci*, entrada *lîyùn* (término tradicionalmente traducido por «Revolución de los Ritos»).

³⁰ Definida así por el *Grand Ricci*: «Época de pequeñas paces y de prosperidad: período de buen gobierno tras la edad de perfección natural que era la era *tat'ung* [*Dàtóng*]».

³¹ No será difícil imaginar que Confucio también habla de nuestra sociedad, con sus residencias con sistemas de seguridad, sus *barrios cerrados* y otras *gated communities*...

³² Es la época de las primaveras y los otoños, *Chunqiu* (770-475 a.C.). Confucio idealizaba el tiempo del buen gobierno del duque de Zhou, al principio de la dinastía entonces llamada de los Zhou del oeste (1122-770, capital Xi'an), antes de que el traslado de la capital a Luòyáng diera paso a los Zhou del este (770-256 a.C.).

y a datos de arqueología, lo que nos interesa será la construcción del mito en sí, al hilo de la historia de China. Ômuro habla, respecto a esto, de un «complejo arcadio (*Arukadeia fukugô*)»³³, dependiente del principio maternal, donde el taoísmo desempeñó un papel central. Su motivo sociopolítico sería la comunidad (por oposición al Estado); su motivo geográfico, el campo (por oposición a la ciudad). Entre los constructores de este complejo, Ômuro destaca particularmente a los poetas Tao Yuanming (365-427), Xié Língyùn (385-433), Lî Hé (790-816), Lî Yù (937-978)³⁴, y novelas como *Jinpíngmèi* (*La Flor de ciruelo en frasco de oro*), período Ming [1368-1644], el *Xiyóuji* (*Peregrinación a Occidente*, misma época) y el *Hónglóméng* (*Sueño en el pabellón rojo*, de Cáo Xûequin [1715 o 1724-1763]).

De todas estas figuras, la que irrigo con mayor fuerza la cuenca semántica (Durand, 1996) de la ciudad-naturaleza es, indudablemente, la de Tao Yuanming, el «poeta de los campos (*tiányuán shirén*)». Se sitúa en la corriente general del anacoretismo, esto es, la vuelta o, más precisamente, la subida (*ana*) a las tierras de la *chora* (*chôrêsis*), es decir, a la vez el

³³ Que él opone a un «complejo utopiano». Véase en particular la tabla de la pág. 426, ob. cit. A este complejo que surge del principio paternal se le atribuyen particularmente el Estado, la ciudad y el confucionismo. El mismo autor sitúa la época del Imperio antiguo (dinastías Qín [221-206 a.C.] y Hàn [206 a.C.-220 d.C.]) bajo la dominación de este complejo utopiano. Indica, en cambio, el aumento de poder del complejo arcadio al principio de la Edad Media (las épocas de los Tres Reinos [220-265] y de las Seis Dinastías de la China del Sur [222-589]) en las dos obras posteriores: *Tôgen no musô. Kodai Chûgoku no han-gekijô toshi* (El Sueño de la fuente de los melocotoneros. La anti-ciudad-teatro en la China antigua), y *Enrin toshi. Chûsei Chûgoku no sekai-zô* (La ciudad parque. La visión del mundo en la China medieval).

³⁴ Quien fue también el último soberano de los Tang del Sur (uno de los Diez Reinos en el período de las Cinco Dinastías [907-960]).

rechazo del mundo encarnado por la carrera mandarina en la ciudad y la búsqueda de lo originario. Esta corriente invoca en China orígenes muy antiguos, tan antiguos como el poder de regalía que desafía en nombre de una justicia más elevada (Obi, 1988; Kaguraoka, 1993, 2000). Su forma más destacable es el eremitismo³⁵: el retiro a la plena naturaleza de los *yînshi* (los «letrados escondidos»), que se desarrolló, en particular, tras la caída de los Hàn como contestación a las nuevas monarquías. Tao Yuanming no escogió el desierto, sino el campo. Sus poemas, que cantaban esta vuelta, siguen leyéndose en toda Asia oriental y, gracias a los sinogramas, aún legibles incluso aunque difiera la lengua, permanecen más presentes que entre nosotros Virgilio o Hesíodo.

Sin embargo, Tao Yuanming ha dejado su impronta aún más hondamente a través de su cuento *Táohuayúan-ji* («La fuente de los melocotoneros en flor»). Éste narra la historia de un pescador que, remontando un río, llega a un lugar extraño en el que los bordes del agua están cubiertos de melocotoneros en flor. Encuentra una gruta, entra en ella y, al fondo, desemboca en un campo magníficamente cultivado donde la gente vive en paz: «Las tierras eran llanas y amplias, los edificios estaban en perfecto orden, había fértiles campos, bellos estanques, plantaciones de moreras y bambús. Los caminos se entrecruzaban regularmente³⁶, los gallos y los perros se res-

³⁵ Del griego *érêmos*, desierto, por oposición a la tierra habitada, *oikouménê*.

³⁶ Lo que aquí traduzco por «caminos», en chino es más preciso: *qianmò*, los caminos norte-sur (*qian*) y este-oeste (*mò*), lo que supone la retícula ortogonal y cardinal del *jîngtiánzhi*, el «sistema de campos en cuadrado» que se puso en funcionamiento bajo los Zhou: nueve cuadrados iguales unidos en forma de carácter *jîng* (pozos), donde el cuadrado central es público (contiene los pozos y sus cultivos se destinan a impuestos) y de los ocho cuadrados que lo rodean se atribuye uno a cada familia.

pondían» (Ikka, 1997, pág. 15). Sus habitantes no sabían nada de los cambios acaecidos en el mundo exterior, de donde huyeron quinientos años antes, durante la caída de los Qin. El pescador volvió al mundo bajo la promesa de no revelar jamás la existencia de esta Arcadia, pero no la cumplió, sino que se apresuró a ir a contárselo todo al gobernador. Desde entonces, nadie ha podido volver a encontrar el camino.

Este cuento está impregnado de una temática taoísta, por ejemplo, con el motivo de los «gallos y perros [que] se responden (*ji qūan xiang wén*)», que procede directamente del *Làozi* (1984 [600 a.C.], LXXX)³⁷, donde simboliza la tranquilidad campestre del «pequeño país moderadamente poblado» (*xiào guó gūa mín*). Sin embargo, esta imagen es aquí sólo accesoria. El motivo central es el del valle que hay que remontar, acentuado por el de la gruta en la que hay que entrar (que, por otra parte, evoca las *dòngtian* [grutas-cielo] frecuentadas por los Inmortales), para alcanzar el mundo del más allá: son los símbolos de la búsqueda de la matriz original, anterior al artificio humano (*yōu wéi*); búsqueda en torno a la cual se edificó el taoísmo. Porque es hacia arriba donde reside el Dào:

<i>Gū shén bù sī</i>	El espíritu del valle no muere
<i>shì wéi Xuàn Pīn</i>	Se lo llama la Hembra Oscura
<i>Xuàn Pīn zhī mén</i>	El portal de la Hembra Oscura
<i>Shì wéi Tiān Dì Gen</i>	Es la Raíz del Cielo y de la Tierra

(Làozi, 1984 [600 a.C.], VI)

³⁷ Donde la formulación es casi la misma: *ji qūan zhī sheng xiang wén*, «las voces de los perros y de los gallos se responden»; lo que simboliza que las comunidades rurales autárquicas idealizadas por el taoísmo son tan vecinas que se oyen unas a otras sin sentir, no obstante, la necesidad de ir a verse: perfectamente felices donde están, «la gente llegaba a la vejez y moría sin haberse visitado [de un pueblo al otro] (*mín zhī lǎo, bù xiang wāng lái*)».

Dicho de otro modo, allí es donde, por anacoresis, se volverá a encontrar la apertura primera: la *chora* de toda *génesis*, donde vuelven al fondo común las diferentes figuras del ser.

DE LA FUENTE DE LOS MELOCOTONEROS
EN FLOR A CALIFORNIA

A diferencia de Occidente, que tanto con Platón como en el cristianismo hace del Modelo o del Creador de la realidad mundana un ser absoluto, el taoísmo no ha establecido un corte trascendental entre la vida en este mundo y esa matriz primera que es la Hembra Oscura. Esta fuente es su propia ley —como dice el adagio, «El Dào se regula por sí mismo (*Dào fā zìrán*)³⁸»—, pero puede ser alcanzada por los humanos. Por medio de un adecuado ascetismo, éstos pueden volverse inmortales (*Xiánrén*), y pueden conseguirlo estando vivos y en la geografía del mundo sensible, es decir, en el paisaje.

La doctrina de la inmortalidad (*shénxián sixiāng*) (Ôboshi, 1993), o más concretamente, la doctrina de la «cultura de la excursión a la inmortalidad (*yóuxián wénhuà*)³⁹ (Wàng

³⁸ *Zìrán* se utiliza actualmente como equivalente del concepto europeo moderno de naturaleza, pero en el fondo no tiene nada que ver ni con la idea cristiana de naturaleza creada (la Creación), ni con la idea científica moderna de naturaleza objeto.

³⁹ *Youxián* es laboriosamente explicado en el *Grand Ricci* por «pasearse con la imaginación por el reino de los inmortales». El problema es que, para los interesados, esto no dependía sólo de la imaginación. *Yóu* significa una actividad de ocio, a la vez paseo y juego; *xián* significa «inmortal», esto es un ser, humano en origen, que ha alcanzado ese estado sobrehumano por medio de la ascesis y la alquimia. *Yóuxián* es, en realidad, indisociablemente, la libertad de movimiento absoluto de los inmortales, así como «la excursión» a este estado a partir de la humanidad; excursión prefigurada por la excursión a la montaña llevada a cabo ritualmente por

y Yú, 2000; 1997) es indisociable del taoísmo. A partir de diversas corrientes, esta cultura de la inmortalidad se constituyó en un complejo que ha dominado en el mundo chino —y especialmente entre los emperadores— durante dos milenios. El fundador del imperio, Qín Shî-Huángdi (reinado 221-210), era un apasionado de la misma, como también lo era Jiajǐng (Shízong, reinado 1521-1566)⁴⁰. Influyó considerablemente en la relación de los letrados con la naturaleza, impulsándolos a considerar las montañas como una morada ideal, lo que, bajo las Seis Dinastías, engendró la estética del paisaje. Ésta, a su vez, engendró la estética del jardín paisajístico y las formas arquitectónicas que lo acompañan y que se nutren de las metáforas de la ermita, su motivo principal.

Esta corriente estética se extendió a toda el Asia oriental, antes de alcanzar Europa en el siglo XVIII. Realmente sobrepasa la estética, porque lo que plantea y reconfigura son los esquemas básicos del habitar humano, con el modo lúdico y paisajístico del *yóu* o el juego-paseo que evoca la excursión de la inmortalidad, *yóuxián*. De su origen eremítico procede su rechazo a la ciudad y a sus murallas, que significan el poder del Estado. Por eso las formas del jardín de letrado —alimentadas con los signos del *yóuxián*— son, de alguna manera, la antítesis de las de la capital imperial⁴¹. Tan geométrica como es ésta, así les agrada a aquéllas la irregularidad; tanto como ésta, al igual que toda ciudad después de ella, encierra a su gente detrás de las mismas murallas⁴², así aquélla, por sus

el eremita-alquimista, quien acaba por fundirse en la propia montaña (el carácter *xián* asocia los dos elementos «humano» y «montaña»).

⁴⁰ La dinastía manchú, sin embargo, se distanció de ella.

⁴¹ Lo que no ha impedido a los jardines imperiales, como el Yuán-míngyuán bajo los Qin, inspirarse profusamente en ellos.

⁴² En chino la misma palabra, *chéng*, significa la muralla y la ciudad. *Cháng'an-chéng*, «Cháng'an-muro», es «Cháng'an-ciudad».

formas construidas, exalta el aislamiento de la cabaña del eremita: es, «en plena ciudad, una morada de montaña» (*shichû no sankyô*, como se dirá más tarde en Japón del pabellón de té, *chashitsu*) (Berque, 1993, pág. 67)⁴³.

Éstos son dos rasgos que afectan a la esencia de la ciudad-naturaleza contemporánea por el rechazo a la ciudad, por supuesto, pero también, más insidiosamente, por la negación de lo que funda una arquitectura urbana: la composición, que es la contribución de las formas particulares a una forma común. Lo mismo que afirmaba el adagio albertiano, según el cual la ciudad es una casa grande, como la casa una pequeña ciudad... El anacoreta no necesita las formas comunes; al contrario, puede rechazarlas sistemáticamente, como, por ejemplo, en la época de los Tres Reinos y de los Jin del oeste, los Siete Sabios del bosque de bambúes (*zhúlin qixián*) que, como Ruân Ji (210-263) o Ji Kang (223-262), se hicieron famosos por su anticonformismo (Ôgami, 2000).

En muchos aspectos, este tipo de comportamientos prefigura el individualismo contemporáneo, ese motor de fondo de la descomposición de las formas urbanas. En el encierro de su cuerpo medial, el individuo se cree a solas con la naturaleza, como el *Paseante* de Friedrich por encima de su mar de nubes. Éste ya era el caso de los letrados que, bajo las Seis Dinastías, inventaron el paisaje; por ejemplo, y muy particularmente, el de Xié Língyùn, que no dejó de autodenominarse solitario, cuando, sin embargo, recorría los montes con un séquito de servidores que podía alcanzar el tamaño de una pequeña armada⁴⁴. En este dúo del individuo con

⁴³ El origen de esta imagen está también en la China de las Seis Dinastías.

⁴⁴ Surgiendo un día de las montañas con su séquito, provocó un sobresalto: las gentes del lugar creyeron que se trataba de un ataque. Respecto a la soledad de Xié Líng Yún, véase Kôichi Obi (1983). Se adverti-

la naturaleza, la forma común de la ciudad no tiene lugar y es precisamente por eso, nos dicen nuestros sociólogos (Urbain, 2002), por lo que los habitantes de la ciudad-naturaleza contemporánea buscan viviendas unifamiliares, evitando todo lo posible los vecindarios humanos.

Ahora bien, si verdaderamente hay analogías entre nuestros contemporáneos y esos anacoretas chinos de hace quince siglos, ¿se puede llegar a imaginar alguna filiación histórica entre ellos? Yo creo que sí. La hipótesis todavía no está lo suficientemente fundamentada, pero, como colofón a este capítulo, querría presentar sus líneas generales. Desde mi punto de vista, la conexión se produce vía Romanticismo. Compararemos estas famosas líneas de Rousseau:

Por lo demás, ya se sabe lo que yo entiendo por un buen país. Nunca un país de llanura, por muy bello que fuera, me pareció bueno. Yo necesito torrentes, rocas, pinos, bosques negros, montañas, caminos escabrosos que subir y bajar, precipicios a mi lado que me produzcan mucho miedo (Lagarde y Michard, 2003, pág. 325).

Con la evolución de los grabados que ilustran el cuento de Tao Yuanming, *La fuente de los melocotoneros en flor*. Lo que inicialmente consistía en «tierras llanas y vastas» (*túdi pínghuàng*), con campos bien cultivados y un hábitat ordenado, se convierte en una región pintoresca, con pabellones dispuestos aquí y allá al capricho del paisaje y sin agricultores... Sencillamente ¡un jardín de letrado chino! Este paisaje está en la base de una práctica de la naturaleza que tendrá para nosotros algo de *déjà vu*, aunque se trate de

rá que, en el episodio citado, Xié Língyùn sólo debía tener a su disposición, en número de caballos, el equivalente a un pequeño 4x4.

contemporáneos de san Agustín, pues esta práctica es integralmente paisajística⁴⁵. «Gozaban plenamente de la naturaleza, iban de excursión a las estrechas gargantas de la montaña profunda, recorrían las riberas de los lagos, jugaban al ajedrez en el bosque, bebían y cantaban bajo la luna, plantaban sus propias verduras» (Wàng y Yú, 2000, pág. 74)⁴⁶.

Curiosamente, reconocemos la influencia del gusto chino en los jardines ingleses del siglo XVIII (Baltrusaitis, 1978, págs. 6-20) y, sin embargo, somos poco propensos a considerar lo que ello podía haber significado en cuanto a la evolución del hábitat en la Europa de la víspera de la era industrial. Esto era nada menos que lo que Wallis de Vries calificó de «derrota de la arquitectura ante la metrópolis⁴⁷» (Wallis de Vries,

⁴⁵ Lo que los habitantes de la ciudad-naturaleza contemporánea buscan en el campo no tiene nada que ver con la actividad agrícola; se trata de paisaje. Véase respecto a ello el estudio sociológico de Bertrand Hervieu y de Jean Viard (2001). En el prefacio a la segunda edición de esta obra, los autores hablan de «campo inventado [...]», un campo del espectáculo del pueblo y del paisaje, un campo del patrimonio, del jardín, de la jardinería» (pág. I). Lo mismo se puede decir de un poema de Tao Yuanming...

⁴⁶ Esta descripción de los gozos de la vida de anacoreta —de donde se calcaron las concepciones de la vida de los Inmortales— se nutre de alusiones a Tao Yuanming, en particular a un famoso poema de su colección *Yínjiu* (Bebida).

⁴⁷ Entendamos aquí «metrópolis» en el sentido del fenómeno llamado en Estados Unidos *metropolitanization*, esto es urbanización difusa. Se advertirá que Wallis de Vries, al considerar semejante tendencia como adversa a la arquitectura, da testimonio de una concepción albertiana del hábitat. Ésta debe relacionarse con la tradición de la *civitas* y de la *polis*, es decir, una concepción moral y política (el vínculo de conciudadanía) no menos que arquitectónica de las formas urbanas. Sobre este tema, he hablado de «esquema de la ciudad» en *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995. Lo que sucede actualmente en las ciudades chinas no tiene nada que ver con esta tradición, sino que, por el contrario, tiene mucho que ver con lo que yo llamo aquí «descomposición de la forma urbana», y que, para mí, es una derrota de la ciudad.

2001, pág. 12), destacando en este sentido la sinergia del gusto chino con una tendencia que permite augurar, incluso en Europa, el final de la era clásica, es decir, de una concepción albertiana de la forma urbana:

Piranesi no sólo afirma su famoso principio «*tumulto en el conjunto, orden en el detalle*», sino que también crea escapadas de la ciudad tumultuosa. Él intensifica el orden en los edificios individuales, provocando su propia fragmentación con horizontes interiores. Simultáneamente, extiende la ciudad, invitando a la naturaleza a invadirla. [...] De hecho, el *Campo Marzio* prefigura el territorio de la ciudad de Randstad (Wallis de Vries, 2001, págs. 17-19).

Actualmente, vivimos en un paisaje que ha desarrollado esta sinergia. Sólo faltaba que el fordismo añadiera la sustitución asintótica de la consideración del capital social (la ciudad, el tren) por los bienes de consumo individuales (el chalé, el 4x4) y que miráramos a California en lugar de a China. Esta inversión del mundo, que empezó a finales del siglo XVIII, se consolidó con el saqueo del Palacio de Verano en 1860, en particular con la destrucción del *yuánmíngyuán*, el *Jardín de la Claridad Perfecta*, en cuyas maravillas trabajó en otros tiempos el Padre Attiret⁴⁸. A partir de entonces, el Occidente industrial podía, sin reservas mentales, reemplazar el viaje de los símbolos por el de las máquinas.

Traducción de Maysi Veuthey

⁴⁸ Cuyas *Lettres* habían dado a conocer en Europa los principios de la arquitectura de los jardines en China. Respecto a este tema, véase Baltrusaitis (1978).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1995), *Física: libros III-IV*, Buenos Aires, Biblos [ed. original escrita entre el 384 y el 322 a.C.].
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1978), «Jardins, pays d'illusion», *Jardins en France, 1760-1820*, París, Caisse nationale des monuments historiques, págs. 6-20.
- BERQUE, Augustin (1993), *Du Geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, París, Gallimard.
- (1997), *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, París, Gallimard.
- (2000a), *Écouméne. Introduction à l'étude des milieux humains*, París, Belin.
- (2000b), *Médiance. De milieux en paysages*, París, Belin.
- BORGEAUD, Philippe (1979), *Recherches sur le dieu Pan*, Ginebra, Droz.
- DERRIDA, Jacques (1993), *Khôra*, París, Galilée. *Dictionnaire historique de la langue française*, París, Le Robert, 1998.
- DURAND, Gilbert (2003), *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*, Buenos Aires, Biblos.
- DURKHEIM, Émile (2001), *La división del trabajo social*, Madrid, Akal [título original, *De la division du travail social*, 1893].
- FLÉAUX, Rachel (2004), «Far West, la guerre de l'eau aura-t-elle lieu?», *Sciences et avenir*, núm. 684, febrero de 2004, pág. 55.
- HEIDEGGER, Martin (1978), *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam [ed. original, 1936].
- HERVIEU, Bertrand y VIARD, Jean (2001), *Au bonheur des campagnes*, La Tour d'Aigües, Éditions de l'Aube.
- HESÍODO (1979), *Los trabajos y los días*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México [ed. original escrita en el siglo VIII a.C.].
- IKKA, Tomoyoshi (1997), *Tô Enmei, kyokô no shijin*, Tokyo, Iwanami shinsho.
- KAGURAOKA, Masatoshi (1993), *Chûgoku ni okeru in.itsu shisô no*

- kenkyû* (Investigaciones sobre el pensamiento anacorético en China), Tokyo, Perikansha.
- (2000), *In.itsu no shisô* (El pensamiento del anacoretismo), Tokyo, Perikansha.
- LAGARDE, André y MICHARD, Laurent (2003), *XVIIIe siècle*, París, Bordas.
- LÂOZI, *Tao te ching* (1984), Barcelona, Orbis [escrito aprox. el 600 a.C.].
- LEROI-GOURHAN, André (1971), *El gesto y la palabra*, Caracas, Universidad de Venezuela.
- LORAUX, Nicole (1996), *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, París, Seuil.
- MATTÉI, Jean François (1996), *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, París, PUF.
- OBI, Kôichi, *Sha Reiun* (1983), *kodoku no sansui shijin* [Xié Líng-yùn, el poeta solitario del paisaje], Tokyo, Kyûko Shoin.
- (1988), *Chûgoku no inton shisô. Tô Enmei no kokoro no kiseki* [El pensamiento anacorético en China. Las huellas del corazón de Táo Yuanming], Tokyo, Chûôkôron.
- ÔBOSHI, Mitsufumi (1993), *Rôsô shinsen no shisô* [Taoísmo y pensamiento de inmortalidad], Tokyo, Purejidentosha.
- ÔGAMI, Masami (2000), *Ruân Jí.Ji Kang no bungaku* [La literatura de Ruân Jí y de Ji Kang], Tokyo, Sôbunsha.
- ÔMURO, Mikio (1981), *Gekijô toshi. Kodai Chûgoku ne sekaizô* [La ciudad teatro. La imagen del mundo en la China antigua], Tokyo, Sanseidô.
- (1984), *Tôgen no musô. Kodai Chûgoku no han-gekijô toshi* [El Sueño de la fuente de los melocotoneros. La anti-ciudad-teatro en la China antigua], Tokyo, Sanseidô.
- (1985), *Enrin toshi. Chûsei Chûgoku no sekai-zô* [La ciudad parque. La visión del mundo en la China medieval], Tokyo, Sanseidô.
- PERRET, Bernard (2003), *De la société comme monde commun*, París, Desclée de Brouwer.
- PLATÓN (1971), *Timeo*, Buenos Aires, Aguilar [ed. original escrita entre el 428 y el 348 a.C.].

- SACQUET, Anne-Marie (2002), *Atlas mondial du développement durable*, París, Autrement.
- URBAIN, Jean Didier (2002), *Paradis verts. Désirs de campagne et passion résidentielles*, París, Payot.
- WACKERNAGEL, Mathis y REES, William (2001), *Nuestra huella ecológica: reduciendo el impacto humano sobre la tierra*, Santiago de Chile, LOM.
- WALLIS DE VRIES, Gijs (2001), «The Chinese connection: Piranesi and chambers», en *The Global City and the territory*, Eindhoven, Eindhoven University of Technology, pág. 12.
- WÀNG, Yôngháo y Yú, Hàomín (1997), *Zhongguó yóuxián wénhuà*, Tokyo, Seidosha.
- (2000), *Chúgoku yúsen bunka* [La cultura de la inmortalidad en China], Tokyo, Seidosha.
- WATSUJI, Tetsuro (2006), *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*, Salamanca, Sígueme [ed. original escrita entre 1928 y 1935].

II. ARTE, LITERATURA Y PAISAJE

1

ARTE, PAISAJE Y JARDÍN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR

Massimo Venturi Ferriolo

Los paisajes son realidades vivientes en continua transformación: lugares de la totalidad de la existencia, proyecto del mundo humano, fuente de creatividad y de modificaciones. El ser humano plasma la materia creando moradas donde recoge su historia y su cultura: construye paisajes caracterizados por la simultaneidad del presente y del pasado. La majestuosidad del mundo visible explica la milenaria actividad del constructor de moradas y desvela los paisajes y sus éticas. Hablaremos de éticas y de paisajes y no del paisaje en sentido absoluto, porque hemos abandonado ya cualquier intento de definición para no caer en el riesgo de la abstracción. No se puede dar una definición ontológica a una realidad visible e invisible en continuo movimiento que pertenece al ser humano.

Nuestro recorrido para llegar hasta el presente más inmediato y al papel del paisaje en la cultura contemporánea y en la construcción del lugar parte del profundo pozo del pasado, cuando el ser humano, ser natural, nace en un ambiente no idóneo para su vida. Él, elemento de la naturaleza, no posee ninguna especialidad ni un ambiente particular, a diferencia de los otros animales. Cada animal sobrevive sólo en su

hábitat natural. El ser humano, en cambio, tiene que construirse el lugar donde habitar, la propia morada. Construye y habita. Habita y construye. Crear y permanecer son dos actividades paralelas: mientras habita, construye; mientras construye, habita, en línea con el pensamiento de Martin Heidegger en *Construir, habitar, pensar* (1995 [1951]). La acción es continua e incesante y, mientras modifica su ambiente, el ser humano crea el paisaje.

La esencia de la morada se comprende a través de la ética, disciplina filosófica de las relaciones entre el ser humano y el ambiente. El significado original de ética está lejos de la pátina moral presente en el actual lenguaje común. Su origen mítico indica un contexto específico anterior a la primera sistematización analítica de Aristóteles, comúnmente aceptada y pilar fundamental de nuestra tradición. En Aristóteles, ética y política se identifican, puesto que el individuo no existe fuera de la comunidad. Vive en un contexto político regulado por la *medietas* como equilibrio entre exceso y defecto, que el estagirita idealizará en sus *Éticas* (Aristóteles, 1998 [384-322 a.C.]), en una realidad, ahora ya, desmitificada. Aristóteles es el primero en sistematizar el pensamiento grecolatino; con Platón se concluye, aunque de manera crítica, la gran tradición mítico-religiosa del pensamiento clásico. Platón critica el mito, pero funda la mitología en función de sus conceptos filosóficos.

Ética procede de *ethos*, término transmitido por Aristóteles con el sentido de carácter-índole. En realidad, *ethos* es originariamente el lugar, la cuadra, la guarida: la morada del ser humano y del animal ganada a la naturaleza para sobrevivir. La naturaleza benévola, madre buena y previsor, es un ideal romántico. El ser humano, desde su nacimiento, sobrevive construyendo en la naturaleza un ambiente adecuado. Al no estar especializado, crea su lugar. El *ethos* es el espacio global de la vida humana con todos sus caracteres éticos (de *ethikos*: característico y, por consiguiente, carácter, hábi-

to, comportamiento). No hay lugar ni realidad humana y paisajística sin el respeto a determinadas reglas, tema ampliamente debatido en toda la tradición clásica. Lugar y reglas interactúan. La relación-conflicto entre *ethos* y *nomos* es la relación tradicional entre el carácter y la ley.

En sentido mítico *ethos* es el lugar y *nomos* es la parte asignada a cada uno dentro del *ethos* en el que el individuo actúa y participa en función de determinadas reglas de comportamiento. A cada miembro se le atribuye una parte, un pasto, sobre el que puede decidir cómo administrarlo correctamente, de manera adecuada al lugar. La acción humana puede ser, en consecuencia, correcta o incorrecta, justa o injusta. El coro del *Antífonas* de Sófocles, testigo de esta tradición, exalta el genio humano y su capacidad para encontrar soluciones para todos los problemas, incluidos los malos, pero recuerda igualmente que el ingenio puede ser dirigido tanto hacia lo bueno como hacia lo malo: si hacia lo bueno salvaguarda su lugar, hacia lo malo lo destruye. He ahí el verdadero conflicto entre *ethos* y *nomos*.

El *ethos* comprende la proximidad del ser humano con lo divino y lo sagrado; es decir, lo divino inmanente perdido por los modernos. Lo demuestra el fragmento 119 de Heráclito, bien interpretado por Heidegger (2004 [1946]) en la *Carta sobre el humanismo*, que reza *ethos antropo daimon*, tradicionalmente traducido como «el carácter del hombre es su demonio». Heidegger parte, en cambio, del primer significado de *ethos*, lugar, y traduce: «el hombre habita en la cercanía de Dios», permanece con la divinidad. El mundo está lleno de demonios, como revela otro fragmento de Heráclito. El bueno conducirá a la felicidad. Felicidad, *eudaimonía*, es la posesión del buen demonio: el estado de equilibrio entre lo divino y lo profano que nos permite vivir bien, si usamos el lenguaje moderno. Son los contenidos del habitar conectado con el construir: el sentido profundo del tener lugar, que no hay que olvidar. Lo divino siempre está presente. En la

Iliada y en la *Odisea* los héroes se mueven en un contorno divino, que cuando se revela es denso de luz.

Los antiguos no sabían nada de la conciencia. Lo recuerda Hegel en la *Filosofía del derecho* (Hegel, 1993 [1821], pág. 550), donde define el *ethos* como la manera universal de actuar de los individuos, la *costumbre*, la *tradición* del mismo. Para mostrarlo cita ampliamente la traducción de su contemporáneo, el filólogo Friedrich Wilhelm Riemer, autor de un diccionario griego-alemán: «*ethos* ion. *ethos*, “hábito, uso” (para Heródoto preferentemente [significa] habitación [en Homero y Hesíodo también guarida de los animales]: es *costumbre* de los hombres, hábito, carácter, aspecto. En el estilo y en la declamación *ethikos* significa lo característico». El mismo Hegel anota: «*ethos* [significa] uso, usanza (el alemán *Sitte*, “costumbre” ¿quizá deriva de *Sitz* “sede, morada estable”?); modos del ser y de la vida; realidad exterior» (Schirrollo, 2002, págs. 22-23).

La *medietas* no ofrece valoraciones morales —ajenas, por tanto, a la mentalidad griega—, sino éticas, conformes a la actividad del ser humano constructor de comunidades, la verdadera esencia del animal político. El ser humano es un demiurgo. Su actividad es la construcción. Vive en una fábrica perpetua, donde el arte juega un papel primario. Kant define su obra en la *Metafísica de las costumbres* (Kant, 2005a [1785]) y en *Crítica del juicio* (Kant, 2005b [1790]), y lo distingue del efecto de la naturaleza. La obra del ser humano es libertad, arte: permite la emancipación de la naturaleza y la creación del mundo visible como totalidad de sentido, con obras y símbolos. El arte puede también reconducir a la naturaleza, ideal moderno proyectado en la visibilidad del paisaje. El ciudadano moderno, de hecho, busca espacios de naturaleza intacta en las montañas, en los ambientes marinos mediterráneos y en las campiñas, incluso cuando existen evidentes trazas antrópicas. Busca emociones que caracterizan al propio paisaje y, de vez en cuando, lo convierten en algo dife-

rente por la relación estética sentimental entre quien observa y el lugar observado, entre sujeto y objeto: una relación de diferentes tonalidades espirituales. Muchas formas conmueven porque están consideradas fragmentos de la naturaleza, elementos evocados o particulares de la imaginación infinita.

Schiller (1995 [1796]), en su ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, describe una filosofía de la historia dividida en dos períodos: antiguo y moderno. En el primero, el ser humano es naturaleza y en ella vive; es aún ingenuo. El poeta antiguo describe la naturaleza que ve con una representación estética, es decir, real. El poeta moderno ha perdido la naturaleza a causa de una separación y, por tanto, la desea ardientemente y la busca a través del sentimiento. El poeta moderno es sentimental: ha perdido la naturaleza, pero su dimensión artística es más rica respecto del antiguo. No representa la naturaleza que ve, sino su ideal; no ofrece su representación estética, sino moral. Schiller comienza por el mundo antiguo y llega al sentimiento romántico, a la recuperación de un mundo perdido a través de la imaginación: una naturaleza que se debe volver a encontrar a través del arte.

Vislumbramos ahora los paisajes con sus *éticas*, con las formas propias de cada tiempo y lugar. El ser humano, entonces, incluido en la naturaleza, privado de especialización, crea el primer lugar para habitar: el paisaje de la Gran Madre, donde inicia su actividad de demiurgo —como dice Platón—, de artífice del mundo, presente también en el Génesis del Antiguo Testamento. Construye moradas y las grutas devienen sus primeros lugares como mortales habitantes de la Tierra. Son también sepulcros donde, en posición fetal, vuelve a la naturaleza, a la Gran Madre para nada benévola, de la que debe defenderse: le ofrece la vida, pero le da también la muerte. Nacen las primeras formas de los lugares del habitar cada vez más perfeccionadas por las técnicas de construcción, a partir de la *Chora* de Pantalica, asentamiento rupestre en las cer-

cañas del río Anapo en Sicilia. Donde hay agua se instauran las primeras formas de vida: el paisaje presupone la presencia del agua, esencial para la vida.

En el paisaje irrumpe lo sacro. La Gran Madre es la tierra por la que el individuo camina y, al mismo tiempo, una diosa luminosa. Lo divino es luminoso, tanto en el mundo de la Naturaleza como en el del Antiguo Testamento. El destino del ser humano, como reza el fragmento DK 87B50 de Antifonte, es efímero y está vinculado a la luz: «la duración de la vida se asemeja a la duración de un día, con los ojos dirigidos hacia la luz». Para el pensamiento griego, vivir es afrontar la luz en la cara: el día es, en realidad, todo lo que toma forma en la luz (Romeyer Derby, 1983, pág. 13). La luz permite la proyección de la mirada en un horizonte paisajístico. El infinito, hasta Plotino, tiene un valor negativo porque se confunde con lo ilimitado o lo indeterminado. Como sostiene Nietzsche, los griegos fueron superficiales en profundidad.

La majestuosidad del mundo visible se manifiesta gracias a la luz y a lo divino, al *numinoso* (Rudolf Otto, 2001 [1917]), *mysterium tremendum et fascinans*, presencia invisible y visible, majestuosidad potente que inspira terror y atrae: experiencia constitutiva del elemento esencial de lo sacro y fuente de cualquier comportamiento religioso de la humanidad. La naturaleza puede manifestarse en su ambivalencia de lo *tremendum*, lo terrible, lo sublime, lo majestuoso, pero también de lo *fascinatum*, lo encantador y lo fascinante. Sentimiento extrarracional, fuente de cualquier religión que da lugar a lo sagrado. La presencia en el cosmos unitario de la *Physis* es immanente: una presencia desconocida para nuestra tradición con la trascendencia y con la consiguiente idea de un Dios lejano que gobierna el mundo. La misma originaria inmanencia divina se conserva en el cosmos de Zeus, donde se ha hecho añicos la unidad de la *Physis*, al diferenciar lo masculino de lo femenino, los dioses de las diosas, los atributos de la Gran Madre que confluyen en múltiples divinidades.

Frente a fenómenos característicos de un determinado ambiente que nos rodea, como la presencia de árboles, animales, montes, aguas, eventos atmosféricos o situaciones particulares de experiencia personal, como extraviarse en los bosques, estamos, por así decirlo, aferrados y sentimos un estremecimiento, como si advirtiésemos presencias más allá de nuestra comprensión. Algunos aspectos de la naturaleza, que nos fascinan e infunden temor, al mismo tiempo se convierten en símbolos de lo sagrado, de aquello que sobrepasa cualquier posibilidad de conocimiento y por eso nos provoca aturdimiento. Para los antiguos, eran presencias reales: todavía no era operativa la distinción entre naturaleza y espíritu, mundo sensible y mundo suprasensible.

La majestuosidad del mundo visible —feliz expresión de Novalis— presuponía el diálogo entre árboles, plantas, rocas y animales en un contexto sacro que desaparece a la muerte de Pan, cuando las piedras se convierten en piedras y los árboles en árboles, como nos enseña Plutarco. Sócrates, con la alusión a la Encina de Dodoma, epifanía divina, recuerda este período de la historia de la humanidad. La luminosidad es la clave para comprender la esencia de cualquier paisaje. Es indispensable para observarlo y desvelar la visibilidad sin límites, en particular en el entorno mediterráneo, espacio del mito y del monoteísmo. Las cosmogonías presuponen la luz como fuente de la creación para contemplar el cosmos, el semblante de los dioses y el mundo como una obra de arte. La presencia de lo divino caracteriza el espíritu griego, en un principio, y el monoteísta, más tarde. Nos ofrece la clave interpretativa de los paisajes vinculados con los demás factores culturales y sociales que lo animan. Revela la esencia del lugar y quedará presente, a veces de manera velada, en la tradición especulativa occidental.

Mítica, por tanto, es la relación entre la diosa y la vista, la luz, la contemplación visual. El *dios* refleja esta realidad. Plutarco (1976 [siglo II d.C.]) recuerda en *De Iside* «los dio-

ses visibles», y explica bien su significado. Los *theoi* indican *visibilidad* y *movimiento*, como el paisaje que representan. El dios contempla y recorre. Su nombre desvela la transformación. Luz, visibilidad, movimiento y ojo están estrechamente vinculados. La luz es la totalidad del mundo. Sin luz y sin vista, el cosmos no es visible y deviene, por tanto, inexistente. Ni siquiera se puede representar. La diosa es también la vista: el vocablo griego *thea* posee, así, ambos significados. *Thea* es la luz, diosa luminosa de los muchos nombres de Píndaro. Podemos imaginarlos como formas de paisaje, formas de la visibilidad. El paisaje presupone la luz, sin la que el mundo no sería visible. En el Génesis, Dios, cuando crea el mundo, exclama *hágase la luz*: tiene origen el cosmos con todos sus elementos, gracias a un demiurgo divino, creador del cielo y de la tierra. Después de haber emanado la luz, Dios constata la belleza e inaugura la estética bíblica. La luz es vital para cada paisaje en su esencia de realidad viviente que engloba lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial, lo sacro y lo profano, en todas sus manifestaciones entre mito y realidad. Una bonita poesía de Goethe dice así:

Si el ojo no fuese solar
 ¿Cómo podríamos ver la luz?
 Si no viviese en nosotros la fuerza de un Dios
 ¿Cómo podría encantarnos lo divino?

(Goethe, 2000 [1796], pág. 318)

Visible es el mundo de Dios, señor de la naturaleza —ahora ya privada de su sacralidad y convertida en obra de un Artífice Divino—, al que se le dedica un himno en el libro de Job del Antiguo Testamento:

Acuérdate de ensalzar su obra,
 que han cantado los hombres

todos los hombres la admiran,
los mortales la contemplan desde lejos

(Libro de Job, 36 págs. 24-25)

Entre la vista y la maravilla, la *Thea* y *Thauma*, hay una estrecha relación, constitutiva también de la filosofía. El pensamiento, dice Aristóteles en *Metafísica* (1984 [384-322 a.C.]), nace del estupor provocado por la observación de los fenómenos de la naturaleza. Esta antiquísima relación inaugura también la estética bíblica centrada en la creación del mundo: el Señor se para siete veces a contemplar la belleza de su obra. Crea la luz y la ve bella. La maravilla es esencial tanto en las Sagradas Escrituras como en el mito. Sin este último no se puede comprender la creación. El arco iris es un símbolo alusivo. Iris, su personificación, es hija del titán Taumante (*thauma* = maravilla), a su vez hijo de Gea —la Tierra—. Mensajera de los dioses entre el cielo y la tierra, Iris —arco iris— recubre todo lo visible y mantiene la comunicación entre el cielo y la tierra. La imagen muestra el cielo, la tierra y el mar. El padre de Taumante es Poseidón y Taumante es hijo del agua y de la tierra. El mito, que no es un simple contenedor de relatos fantásticos, vincula estos elementos. *Mythos* quiere decir palabra verdadera, es decir, establece un hecho ocurrido que se repite y ello sirve para contar el origen del mundo y del paisaje.

El mito muestra nuestra cultura. Las profundas raíces de nuestro pasado reviven en el mito y confirman el origen de cada paisaje. El mito, palabra verdadera, recuerda un hecho originario y nos relata, además del nacimiento del paisaje, el origen de la ruptura entre el ser humano y la naturaleza. Uno de los más ilustrativos en este sentido se refiere a los gemelos divinos, Artemisa y Apolo. Narra sus vicisitudes y está incluido en el *Himno homérico a Apolo* (Homero, 1999 [siglo VIII a.C.]). Leto, última expresión de la Gran Madre,

tiene una relación extraconyugal con Zeus y se ve obligada a parir fuera del Olimpo para huir de la ira de Hera, legítima mujer de Zeus. Da a luz dos gemelos en la isla de Delos. Artemisa es el símbolo de la naturaleza selvática, *parthenos*, virgen sagrada e inviolable. A ella se asocian las ninfas, los lugares salvajes inaccesibles a los deseos humanos. Su recorrido atraviesa los símbolos de la naturaleza entre realidad e imagen: bosques, árboles, fuentes y antiguas ninfas. Un espacio inalterable acompañará siempre cada ideal de naturaleza, que se puede desvelar en algunos fragmentos, signos de su ir y venir con todos sus aspectos sentimentales, próximos a los del *Fausto* de Goethe:

Cuando en el bosque brama y estalla la tormenta
 y el altísimo abeto se derrumba, desarraigando,
 destrozando los troncos y las ramas más cercanas,
 y en el derrumbe suena sordo y hueco el collado,
 tú me guías al abrigo de una gruta
 y me descubres a mí mismo: y en mi pecho
 se abren secretas, profundas maravillas.
 Y cuando la límpida luna ilumina
 mi semblante y me aplaca, de las rocas,
 de los húmedos matorrales aletean ante mí
 las formas plateadas del mundo que ya ha sido,
 aplaca el goce severo del pensamiento

(Goethe, 1980 [1768-1832], pág. 285)

El ciclo de la naturaleza visible en la vegetación siempre ha fascinado al espíritu moderno, que vislumbra un diseño perfecto donde incluso la putrefacción parece un pasaje a un estadio superior: de la descomposición nacen nuevas formas que anuncian pequeños y maravillosos mundos dentro de otros mundos, que revelan las obras de la naturaleza.

Volviendo al mito anterior, Apolo, en cambio, sigue otro camino: es el dios constructor, antropizador de la naturaleza. Desde el momento de su nacimiento desea erigir un templo, en tanto que portavoz del cosmos de Zeus ante la humanidad, y transforma la naturaleza a su paso. Dios del arte y de la forma quiere construir un templo para poseer una morada y para poner el sello a su obra de paisajista: lo erige en Delfos, ombligo del mundo, en una posición dominante del territorio. El *Himno homérico a Apolo* (Homero, 1999 [siglo VIII a.C.]) es el testimonio de la transformación de un paisaje a partir de la descripción de lugares salvajes, sin caminos ni senderos. Apolo transforma la naturaleza en cualquier lugar por el que transita y llega a Delfos, que ya era sede de un santuario en honor de la Gran Madre, donde construye un templo en un lugar particularmente favorable y sugestivo para la contemplación de las obras de los dioses y del ser humano.

La *Odisea* es un buen ejemplo de la función paisajística del templo griego. Ulises, nada más llegar a la isla de Eea, busca un templo para observar la presencia del trabajo humano. En la isla de los Lestrigones, en cambio, habitada por un pueblo salvaje, inactivo, Ulises escala una roca para ver el panorama. El templo presupone el paisaje: la visibilidad de la obra de lo humano y de lo divino inmanente. El templo, morada del dios, puede expresar lo numinoso.

Los paisajes, obra del demiurgo, son el camino del ser humano, su ruta, los gimnasios, los teatros, los valles, los puertos o las fiestas que se prolongaban en las noches, las procesiones de los dioses. Son el *ethos*, el ámbito global de la vida, el lugar donde habitar en movimiento como la misma vida humana. Construir no es sólo habitar, sino también dominar el mundo. La visibilidad refleja el paisaje y su legibilidad, la cultura y la creatividad humanas. Paisaje e historia de la obra humana, para lo bueno y para lo malo. El individuo está dotado de habilidad práctica y supera la necesidad con el ingenio. Domina las fuerzas de la naturaleza, atraviesa el mar gra-

cias a las técnicas de navegación y al control de los vientos y cultiva la tierra. Su ingenio, de perspectivas ilimitadas, puede conducirlo en direcciones contrarias: hacia lo bueno o hacia lo malo (Sófocles). Su fuerza destructora es pareja, si no superior, a la capacidad creativa. Goethe se dio cuenta de ello ante las ruinas de Selinunte: en pocas horas se pueden destruir milenios de historia.

La visibilidad del mundo y la ética de la contemplación nos muestran la presencia o no de una lectura continua de la historia, en ocasiones interrumpida bruscamente en una sola generación, cuando la temporalidad de la vida humana corta la temporalidad de la naturaleza. Estas imágenes marcan la existencia de lugares únicos que hay que tutelar, testimonios de gestas y eventos irrepetibles, donde «allí, en los confines entre cielo y tronco podía de repente aparecer el dios» (Cesare Pavese, 1992 [1952], VI, 17 de septiembre de 1943).

Salvaguardar la visibilidad es garantizar el espectáculo. No hay paisaje ni visibilidad sin teatro, su escena y escenografía al mismo tiempo. El teatro griego es el lugar donde se sienta el espectador, desde el que observa el mundo. La escena es el paisaje, el mundo visible. Estamos acostumbrados al teatro cerrado sobre sí mismo y no al abierto hacia el mundo. El nombre y la cosa están vinculados: *theatron* posee la raíz común del mirar, de la vista y de la diosa. Es el espectáculo de la maravilla y de la cultura. Desde el teatro se observa la gran transformación.

Paisaje y transformación nos conducen al origen de la influencia creativa que funda cada habitar. El ser humano permanece —lo hemos visto— cerca de lo divino. Una peculiar espiritualidad favorece la relación de intercambio entre el individuo y el lugar donde vive, relación que da origen a un estado emotivo creativo, a una conmoción. El lugar aferra y dirige las sensaciones y las emociones, estimula el nacimiento de los paisajes y de todas las obras de la cultura. Una particular fisonomía los distingue a unos de otros con un carácter determinado, con una huella ética.

El ambiente natural de un lugar inspira la creatividad de los habitantes que lo pueblan y se dejan transportar emotivamente. La observación del espacio alrededor de la propia morada es el estímulo de cualquier cultura. Mitos y paisajes se convierten en lugares totales de la existencia, expresiones visibles de la naturaleza y del mundo. Todo arte, como toda arquitectura, nace de este estado emocional. El ser humano da identidad a sus paisajes y los diversifica en armonía entre la naturaleza del lugar y los signos de su presencia. El arte fija su efímera figura de mortal más allá del transcurso del tiempo. Da cualidad al pasado y al futuro sugiriendo el proyecto. Cada paisaje es obra de un pueblo entero. Cada arquitectura es, por tanto, paisajística, determinada por la relación educativa que se instaura entre el lugar y el espíritu. Todo paisaje es el lugar de la pertenencia.

La lectura del mundo convierte en coetáneos, para el observador, al presente y al pasado y ofrece una visibilidad sin fin de la relación estrecha entre paisaje y arquitectura. Esta última recibe las coordenadas del lugar, gracias a las grandes obras que reflejan la actividad del constructor de comunidad, de *poleis*. El templo del *Olympieion*, fuera de los muros de Atenas, ha sido testimonio de la caminata de Sócrates en el valle del Iliso, prototipo del parque público y espacio del pensamiento europeo. El templo de Poseidón en Paestum emociona a Goethe: «la primera impresión sólo podía suscitar estupor. Me encontraba en un mundo completamente ajeno» (Goethe, 1991 [1816], pág. 1184).

Los paisajes históricos son únicos e insólitos, en especial los más antiguos. Reflejan una especial relación entre paisaje y espíritu. Son, además, testimonio de la presencia de lo sagrado, que se plasma a través de los seres humanos en un lugar, atribuyendo a dichos paisajes una influencia en la construcción de los edificios. La morada del monje encaramada en las alturas inalcanzables ofrece una contemplación sin límites. La elección del lugar donde construir los conventos está

vinculada a sitios que embargaban espiritualmente a los monjes y delineaban los paisajes de la mística cristiana. La conformación de Gravina ha dado lugar a las piedras de Matera. En Caltabellotta, la comparación entre el pueblo y el ambiente forma una totalidad única e irrepetible, verificable también en Teggiano, en el Valle de Diano. Este concepto emocional y no racional, planteado por Leo Frobenius, explica el origen de los paisajes. Lo retoma Karl Kérenyi (1996) al subrayar la relación educativa del paisaje, que incita a crear obras. También Cesare Pavese dio una explicación emocional del origen de los santuarios. La epifanía convierte un lugar sagrado y circunscrito en el mundo, un santuario que debe ser tutelado. La misma idea (que entre el cielo y el tronco pudiese aparecer de improviso el Dios) revela el sueño de Jacob en Luz, que se convertirá en santuario con el nombre de Bethel.

Cada lugar, por tanto, aferra emotivamente al propio habitante y tiene una arquitectura específica y propia. No existe originariamente arquitectura global, porque cada paisaje tiene su propia identidad local, su carácter —su *ethos* diferente de los demás—. Dicha relación y la presencia de lo sagrado crean arquitecturas extraordinarias e irrepetibles. Martin Schwind define bien la esencia de los paisajes. Son obras de arte, iguales a todas las demás, con una diferencia: mientras un pintor pinta un cuadro, un poeta compone una poesía, un pueblo al completo crea su paisaje. Estas obras muestran un grado de calidad más o menos elevado que siempre las ha caracterizado a lo largo de los siglos. En los más antiguos textos literarios encontramos ya apreciaciones evidentes sobre la belleza de los lugares. Considerar la estética y el sentido del paisaje sólo como manifestaciones del espíritu moderno es fruto de una operación reductora, vinculada sólo a la historia del arte, a la representación y no a la realidad.

La representación de un paisaje no es su esencia fenomenológica. Son dos cosas distintas: los paisajes siempre han exis-

tido, a pesar de que la palabra sea moderna y haya nacido en el preciso momento en que nos alejamos de la naturaleza y por la proyección de ésta en el ideal abstracto de un bien perdido. Aristóteles y Platón empezaron a discutir sobre la polis griega cuando la misma estaba ya en vías de extinción. De la misma manera, pero en el marco de una abstracción ideal del contexto real, hemos empezado a interesarnos por el paisaje, su esencia y su belleza cuando ésta empezaba, precisamente, a desaparecer.

Un estado particular de ánimo sorprende al espectador en los paisajes históricos creados por varias culturas donde conviven, o han convivido, diferentes formas de sacralidad. En Teotihuacan —literalmente, *lugar donde se encuentran los dioses*— la pirámide del Sol, en el cenit, domina todo el horizonte del territorio. En Jerusalén, por otra parte, el espectador contempla treinta mil años de historia y la presencia de tres religiones monoteístas, lo que le permite comprender, en la doble contemporaneidad del sitio, la actual tragedia de esta ciudad. Todo paisaje es el reflejo de una cultura, que deja su impronta en el mismo a través de elementos materiales e inmateriales, visibles e invisibles. Granada, por poner otro caso, acoge dos culturas de intensa historicidad. La Alhambra es un patrimonio cultural de extraordinario valor, lugar único en el mundo, santuario que tutelar, símbolo hispano-islámico. Este paisaje invita a la admiración (como demuestran las bóforas de los edificios orientados hacia el Albaicín) y a comunicar a otros la sensación de maravilla. Granada y la Alhambra están en sintonía con el barrio musulmán del Albaicín y sus cármes orientados hacia la Alhambra. Granada significa jardines: la vitalidad estética del sincretismo hispano-islámico de raíces grecorromanas, la carga de lo heterogéneo. Se expresa con el agua en su más profunda expresión de *fons vital*, fuente de la que surge cualquier tipo de vida, elemento primordial.

Del agua brota la totalidad de la existencia y cualquier forma de cultura. Es imposible imaginar el paisaje y el ser humano sin agua. Alimenta los jardines y, en ellos, se convierte en fuente real y simbólica de la vida. El agua es el origen de la vida y la fuente, su símbolo. La forma de los manantiales es idéntica a la representada en las estatuillas de terracota de la Gran Madre, emblema de la fertilidad. Sus antiquísimas representaciones trazan en el lugar del sexo el dibujo de la fuente, del seno de la vida. El agua, expresión de la vida, brota del seno del que todo nace y se desarrolla: vida humana y vegetal. El agua alimenta el paisaje en todas sus formas. En sus proximidades, en las riberas de los ríos o en las cercanías de las fuentes, arroyos y lagos, se establecen comunidades y ciudades. Puede manar en los campos sembrados, gracias a las técnicas de riego, para sustentar la agricultura y favorecer el desarrollo de las demás artes, como el de los jardines. Ofrece lo necesario para vivir. Da origen a la cultura, es decir, al arte de cultivar la tierra, que expresa una estética implícita con la agricultura y con cualquier forma de asentamiento urbano o rural.

El elogio de la agricultura, fuente de la belleza del paisaje, es un capítulo central de la obra de Senofonte. Las manos del ser humano construyen ciudades, murallas, casas y templos. Crean casi otra naturaleza: «nuestros son los ríos y los lagos, sembramos el trigo y plantamos árboles; damos fecundidad a la tierra regándola, contenemos a los ríos en sus lechos, rectificamos y desviamos su curso» (Cicerón, 1984 [45-44 a.C.], II, 60). El arte del paisaje nace con la agricultura, en particular con el injerto de las vides, planta símbolo del genio que revela la cultura y el consecuente encanto de un paisaje. He ahí la metáfora del arte, la imagen de una relación que el individuo moderno ha perdido, el umbral entre la naturaleza y la acción humana. La viña, incluso cuando es don de los dioses, en particular del dios de la técnica abstracta de la música, Dionisios, es signo del trabajo, noble-

za de lo cultivado. El cultivo de la tierra es un culto y la vid representa el límite entre la naturaleza y el paisaje, el paso de una realidad a otra, estética indirecta y favorita de una actividad cuya finalidad principal es procurar los bienes necesarios para la vida.

El ser humano, resueltas las necesidades, construye paisajes y jardines para el disfrute de su belleza. Entre jardín y paisaje no existe gran diferencia. El arte es el mismo, como enseña Kant: la bella disposición de los materiales ofrecidos por la propia naturaleza para crear algo que la trascienda a través de una actividad real, pictórica o imaginaria. Kant parte de la pintura para definir el arte de los jardines como actividad creativa diferente. Es el primero que establece una identidad peculiar. El arte de los jardines reúne el aspecto formal de la naturaleza modelada en figuras vegetales. Crea modelos vinculados, en su estilo y en su arquitectura, con la cultura que los ha fomentado y de la que son un reflejo simbólico. Ejecuta figuras geométricas evidentes, diseñadas por la mano del artista. Su finalidad es mostrar la manifiesta superioridad del arte sobre la naturaleza. El diseño geométrico de las arquitecturas vegetales domina la tradición hispano-musulmana en sus entramados con el mundo grecorromano. El punto extremo de control de la naturaleza, manifiesta, por ejemplo, en los jardines de San Lorenzo de El Escorial, se alcanza con el modelo francés. Cada elemento vegetal está rígidamente regulado por la mano del individuo. La rígida geometría se convierte en imagen tiránica de un orden que hay que respetar, garantizado por la monarquía absoluta. El gran parque de Versalles, metáfora vegetal del Antiguo Régimen desde el rey Sol, muestra la grandiosidad del antiguo deseo del dominio humano sobre la naturaleza y refleja el escenario de un museo mitológico al aire libre para suscitar la maravilla de un pasado que no hay que olvidar. Pero Versalles, símbolo de la tiranía, reserva una sorpresa: la historia de la evolución del gusto del arte de los jardines. Hubert Robert

proyecta un ángulo de la Suiza pintoresca para satisfacer los deseos de la reina María Antonieta, lectora de la novela sentimental de Rousseau *Julia o la nueva Eloísa* (1761). La mujer del monarca sigue una moda, a estas alturas común en Europa, que Goethe ironiza en *El triunfo de la sensibilidad* (1787), comedia teatral autocrítica. El poeta sabe que en las fuentes del sentimentalismo no sólo está Rousseau, sino también su obra *Las desventuras del joven Werther* (Goethe, 1989 [1774]). En *El triunfo de la sensibilidad* la autoironía alcanza su apogeo en un monólogo hilarante del jefe jardinero del infierno, que cuenta la transformación del reino de los muertos en un jardín inglés.

Este ideal procede de los parques ingleses. Es otra forma de arte de los jardines: el símbolo de la libertad, resultado de un arte de las formas escondidas donde la mano del artista no debe aparecer para favorecer la imagen de la libre naturaleza que acoge la historia, símbolo de la monarquía constitucional. La estética del sentimiento de la naturaleza favorece el encanto de lo pintoresco, de lo gótico y de lo sublime. Las manifestaciones ideales y reales de la relación naturaleza-cultura se expanden por Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. El modelo del jardín paisajístico se difunde en Alemania y adopta formas y figuras del gusto de la época. Se encierra el mundo dentro de las murallas de doble valla con seto. Las arquitecturas imitan formas ajenas al lugar que se integran en el parque para obtener así la presencia de paisajes lejanos, mediterráneos y orientales, narrados por los viajeros. Así pues, se teoriza y realiza el sincretismo entre arte y naturaleza, como demuestra el parque de Wörtlitz dedicado 'a los amigos de la naturaleza y del arte'. El jardín se convierte en un 'cuadro colgado' para ofrecer al observador una perspectiva pictórica. En este marco se encuadra el mundo antiguo y medieval y, de manera impactante, también el lejano y poco conocido de la China. Los viajeros que van a Oriente se llevan grabados y reproducciones de detalles del

paisaje chino que desean plasmar en los jardines ingleses. Éstos, proyectados originariamente como representaciones de la naturaleza libre, copia del paisaje circundante, acogen poco a poco la historia con los falsos templos griegos y romanos, con las ruinas de las abadías abandonadas tras la revolución con sus arquitecturas góticas, hasta llenarse de baratijas. Schiller, en un ensayo de 1795 (*Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*), critica la manía de querer encerrar el mundo dentro de la valla de un jardín.

El efecto pintoresco entra en los parques europeos. Nacen jardines construidos con estos cánones estéticos con el ánimo añadido de contribuir a la higiene pública de la ciudad industrial. El arte del paisaje propone formas antiguas con materiales nuevos para recuperar una dimensión de vida urbana: el parque público, punto de encuentro para los habitantes de los nacientes barrios periféricos. Un ideal de saneamiento paisajístico urbano atraviesa las capitales europeas, París en primer lugar. La Exposición Universal de 1867 ofrece una de las creaciones más interesantes del arte de los jardines del siglo XIX, de excepcionales efectos pintorescos. El Parc des Buttes-Chaumont, obra de transformación paisajística del territorio, es un enclave de extraordinaria belleza. Acoge técnicas modernas de la composición y de la decoración con el uso de cemento, cal y arcilla para reproducir con gran artificio efectos naturales, como riachuelos rocosos o cascadas montañas. El tema de la cascada conduce al valle del Lauterbrunnen y al Staubbach, el torrente que precipita, lugar de máximo encanto pintoresco celebrado por la literatura dieciochesca. La cascada conecta con el destino humano. Similar al agua y al alma del ser humano, recita el *Canto de los espíritus sobre las aguas* compuesto por Goethe delante al Staubbach:

El alma humana
parece el agua

del cielo viene
al cielo sube
y luego debe
volver a tierra
eterno cambio.

Cuando de la alta
muralla mana
el chorro puro
se pulveriza
en ondas, dulce
en roca lisa
y cae suave
y susurrante
y nebuloso
a las honduras.

Cuando peñascos
frenan la caída
el chorro baja
reacio, entre espumas
hacia el abismo.

En el valle llano
serpentea el cauce
gozoso los astros
se miran luego
en el liso lago.

Viento es el amante
ameno de la ola
mezcla en el fondo
la onda espumosa.

Alma humana
pareces el agua
destino humano
pareces el viento.

(Goethe, 2000 [1779], pág. 121)

Los paisajes, con la presencia simultánea de presente y pasado, están impregnados de recorridos del dolor, de la memoria de lo ocurrido, como el escenario ofrecido por las «Grietas» de Burri en Gibellina, metáfora que introduce al recorrido del dolor. El olvido de una tumba abandonada contrasta con la función de los cementerios asociados al recuerdo. Las lápidas fijan la continuidad con el propio pasado. En el paisaje de los cementerios leemos el alma misma de una comunidad. En el cementerio armenio de Jerusalén contrasta la presencia de lápidas —y, por tanto, de la memoria— con su abandono, que refleja la tragedia de un pueblo que ha sufrido un genocidio. La ausencia del recuerdo extingue a una comunidad y su paisaje.

La lápida, símbolo de la continuidad universal, es un aspecto más de la arquitectura de la muerte. Las tumbas en las ciudades, en las campiñas y en los jardines dan cobijo a los despojos del ser humano que, como mortal, habita la Tierra. El regreso a la naturaleza recorre caminos distintos, diferentes moradas, en función de las culturas. A la tradición mediterránea, por ejemplo, se contraponen la escandinava. Mariebjerg es un paisaje extraordinariamente doloroso. Ofrece dos tipos de sepulturas: por una parte, un bosquecillo, creado por el arte de las formas escondidas, donde las urnas quedan depositadas bajo las piedras sobre las que se graba el nombre del difunto. Por otra, pequeños jardines de distintas formas alojan un retorno desconocido a la naturaleza: las urnas se depositan dentro del recinto del jardín al que pertenecen, pero sin las indicaciones del nombre.

La cruz, extraordinario símbolo cristiano de dolor y sufrimiento, conduce al calvario, a la vía dolorosa de un lugar atormentado por las dificultades de convivencia derivadas de historias y arquitecturas sobrepuestas vinculadas con lo sagrado. En Jerusalén, la mezquita de la Roca, segundo lugar sagrado del islam, está construida sobre las ruinas del templo de Salomón al lado del Muro de las Lamentaciones. Este paisaje es el espejo de una tragedia histórica que el mundo vive a diario. En un espacio restringido contiene, por encima, el lugar sagrado para el islam y, por debajo, el de los judíos. Sin la observación directa de este paisaje no es posible comprender la complejidad de la coexistencia de distintas religiones, que se reflejan en las arquitecturas.

El futuro del paisaje es multicultural, en el Próximo Oriente, en Europa y en cualquier rincón del planeta. Europa acoge ya a otras muchas culturas y la inmigración se ha convertido en una realidad paisajística. París es, en este sentido, un excepcional territorio de arraigada experimentación de formas de coexistencia recogidas por el paisajismo. Los jardines de lo heterogéneo de Bernard Lassus están ahí para demostrar esta realidad: crear, con los instrumentos que provee el arte y gracias a la inventiva humana, formas vegetales en las que cada uno pueda reconocerse e identificarse.

Los nuevos paisajes, aquellos que han perdido la continuidad de su trama narrativa por los desgarros sufridos y que no pueden ser reconstruidos, son hoy espacio de experimentación. Son la apuesta por el futuro, por la capacidad del individuo de medirse con sus propios excesos. Los proyectos en este sentido son muchos y diversos: la recuperación de la dimensión natural a través, por ejemplo, de la rehabilitación de áreas mineras en desuso o de ambientes contaminantes y degradados; la rehabilitación de antiguos paisajes industriales obsoletos o la planificación paisajística de amplios espacios devastados por la explotación intensiva de los recursos naturales.

La creatividad, unida a la memoria de un momento histórico particular, puede conducir a la realización de un jardín industrial con enormes esculturas de hierro en un escenario paisajístico que recupera no sólo el ambiente natural, sino también la visibilidad del templo o del teatro griego.

¿Construir, restaurar o reconstruir? Son los grandes temas del debate contemporáneo. El paisajismo recupera los lugares devastados y perfecciona el saneamiento ambiental. El reacondicionamiento de minas al aire libre crea un ambiente rehabilitado, un espacio protegido donde se repueblan flora y fauna; un intento, en definitiva, de reencontrar la naturaleza donde la explotación del suelo había alcanzado niveles profundos de degradación ambiental. El intento por devolver a la naturaleza su estado originario o, en gran medida, restaurarla es una elevada expresión cultural de la conciencia humana que pretende poner freno a los excesos de la técnica y favorecer la inversión de su uso. En este sentido, también las áreas industriales en desuso de las periferias urbanas se convierten en objeto de experimentación paisajística de nuevas formas de habitabilidad y de vida, como en el caso de Leeds, donde la transformación de las fábricas en viviendas es paralela al reacondicionamiento del río Aire.

Así pues, las políticas territoriales abarcan hoy la protección y conservación, pero también la creación, gestión y planificación de nuevos paisajes. La construcción de jardines y paisajes pretende hoy satisfacer múltiples necesidades individuales y colectivas de espacios vitales. La calidad de los nuevos paisajes se propone como recurso para una economía fundada en la belleza de los lugares. El mundo contemporáneo precisa de una nueva configuración paisajística que exprese la sensibilidad y el espíritu del tiempo en su relación entre pasado y futuro. La imaginación experimenta nuevas relaciones con el espacio, en una actual y más equilibrada y concreta relación entre el ciudadano y el ambiente que lo circunda. El tejido urbano, así como el extraurbano, se nos aparece

como lugares de experimentación de nuevas relaciones humanas con el paisaje. Entre pasado y futuro la ciudad se transforma en busca de nuevos modelos acordes con los antiguos. La perspectiva paisajística es de naturaleza dual, entre conservación y proyecto: la pirámide de Pei en el Louvre parisino es un ejemplo extraordinario de ello. Permanece el deseo de un ambiente vital donde el ser humano pueda volver a encontrar el diálogo con su espíritu para perpetuar el paisaje con sus tradiciones. Cada lugar tiene su carácter y expresa un gusto propio que refleja las elecciones consumadas para lo bueno y lo malo. El proyecto debe atender al paisaje como lugar global de la vida humana en sus transformaciones vinculadas a los eventos contemporáneos, creadores de nuevos mitos y nuevas legitimaciones. El proyecto debe considerar el carácter ético-normativo propio de la función del mito que conecta con las formas de vida y las instituciones sociales, que prevén, ahora, ámbitos pluriculturales y espacios heterogéneos con una nueva visibilidad.

Traducción de Carmen Domínguez

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1998), *Éticas*, Sevilla, Ediciones Altair [escrito entre el 384 y 322 a.C.].
- (1984), *Metafísica*, Barcelona, Editorial Iberia [escrito entre el 384 y 322 a.C.].
- CICERÓN, Marco Tulio (1984), *Sobre la naturaleza de los dioses*, Madrid, Sarpe [título original, *De natura deorum*, 45-44 a.C.].
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1787), *Der Triumph der Empfindsamkeit*, Leipzig.
- (1980), *Fausto*, Barcelona, Carroggio [título original, *Faust*, 1790].
- (1989), *Las desventuras del joven Werther*, Madrid, Cátedra [título original, *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774].

- GOETHE, Johann Wolfgang von (1991), «Viajes italianos», en Rafael Cansinos Asséns (ed.), *Obras completas*, tomo III, México, Aguilar [título original, *Italienische reise*, 1816].
- (1999), *Teoría de los colores*, Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España [título original, *Zur Farbenlehre*, 1810].
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2000), *Poesías*, Barcelona, Proa [Escritas entre 1768 y 1832].
- HEIDEGGER, Martin (1995), *Construir, habitar, pensar*, Barcelona, ETSAB-UPC [Título original, *Bauen Wohnen Denken*, 1951].
- (2004), *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza Editorial [título original, *Brief über den «Humanismos»*, 1946].
- HEGEL, Georg Wilhelm (1993), *Fundamentos de la filosofía del derecho*, Madrid, Ediciones Libertarias, Prodhufl [título original, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1821].
- HOMERO (1999), *Himnos*, Barcelona, Edicomunicación [siglo VIII a. C.].
- KANT (2005a), *Metafísica de las costumbres*, Madrid, Tecnos [título original, *Metaphysik der Sitten*, 1785].
- (2005b), *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe [título original, *Kritik der Urteilkraft*, 1790].
- KERÉNYI, Karl (1996), *La Madonna ungherese di Verdasio: paesaggio dello spirito e paesaggio dell'anima*, Locarno, A. Dado.
- (1999), *El libro de Job*, Barberà del Vallés, Humanitats.
- OTTO, Rudolf (2001), *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza [título original, *Das Reilige*, 1917].
- PAVESE, Cesare (1992), *Oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral [título original, *Il mestiere di vivere*, 1952].
- PLUTARCO (1976), *Los misterios de Isis y Osiris*, Barcelona, Glosa [ed. original, siglo II d.C.].
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert (1983), *Les choses mêmes. La pensée du réel chez Aristote*, Lousanne, L'Âge d'Homme.
- SCHILLER, Friedrich (1795), «Sul Calendario del giardiniere per l'anno 1795», *Studi di estetica*, XXVII (1999), pag. 15.

EL PAISAJE EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

SCHILLER, Friedrich (1995), *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Editorial Verbum [título original, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1796].

SCHIROLLO, Livio (2002), *Hegel e la tradizione. Scritti hegeliani*, Milán, Guerini e Associati.

2

PAISAJE Y LITERATURA

Antoni Marí

Empezaré este capítulo, como se suele decir en estos casos, *in media res*, es decir, anunciando cuál es mi tesis respecto al tema que voy a tratar, esto es, las relaciones entre paisaje y literatura. Creo que mientras que la pintura puede representar el paisaje de la naturaleza y conseguir que sea reconocible, identificable y visualizable, cuando se intenta representar este mismo paisaje a través de la literatura, entonces ya no es tan reconocible y, a menudo, es de muy difícil visualización.

El paisaje descrito por la pintura se sirve de imágenes visuales que son percibidas por el sentido de la vista y pueden ser reconocidas por todos nosotros. La pintura representará el mar, la montaña, las nubes con imágenes visuales que permiten identificarlas con aquello representado y que, a pesar de que cada sujeto puede interpretar a su gusto el sentido de cada imagen, todos perciben y ven la misma. De aquí que la representación de la imagen visual de la montaña de Montserrat, de las cataratas del Niágara o del puerto de Barcelona sea reconocible por todos los que conocen estos parajes.

El paisaje descrito por la literatura lo es a través de las palabras y el lenguaje de la palabra es un sistema abstracto que da idea del mundo de las cosas, pero las ideas son represen-

taciones mentales de una cosa abstracta y universal: la idea es la imagen de una cosa percibida por los sentidos, pero independiente de la realidad objetiva. Las imágenes que crean las palabras son mentales, no tienen una visualización objetiva y común para todos. Las imágenes que surgen de las ideas son siempre subjetivas, ya que son fruto de la experiencia, la imaginación, el entendimiento y la sensibilidad del sujeto, de tal manera que podríamos afirmar que una misma idea nunca crea la misma imagen en dos sujetos diferentes.

Así pues, podríamos afirmar que las imágenes visuales de la pintura son determinadas y objetivas, mientras que las imágenes de la literatura son imprecisas y abstractas. No se puede ver más de lo que se ve en un cuadro, mientras que en la literatura uno puede ver más de lo que hay descrito en las palabras con la ayuda de la imaginación de cada lector. De aquí que la vaguedad de la literatura, por muy minuciosa que sea en su descripción, nunca crea una imagen que pueda identificarse con una forma de la realidad y, a menudo, ni tan siquiera permite una visualización.

Para ilustrar lo dicho más arriba voy a poner a continuación tres ejemplos literarios: una descripción del paisaje imaginario de *Volverás a la región* de Juan Benet, una descripción de la sierra del Montseny y otra de la montaña de Montjuïc, de Josep Pla y de Jacint Verdaguer, respectivamente. Mientras que del paisaje de Benet no tenemos una imagen clara, a pesar de que podamos intuir que se trata de la meseta castellana, el Montseny y Montjuïc se muestran en nuestra memoria e imaginación perfectamente definidas y claras:

A medida que el camino se ondula y encrespa, el paisaje cambia: al monte bajo suceden esas praderas amplias [...] de peligroso aspecto, erizadas y atravesadas por las crestas azuladas y fétidas de la caliza carbonífera, semejantes al espinazo de un monstruo cuaternario que deja transcurrir su letargo con la cabeza hundida en el panta-

no; surgen allí espaciadas y delicadas de color esas flores de montaña de complicada estructura, cólchicos y miosotis, cantuesos, azaleas de altura y espadañas diminutas, hasta que un desordenado e inesperado seto de salgueros y mirtos parece poner fin al viaje con un tronco atravesado a modo de barrera y un anacrónico y casi indescifrable letrero, sujeto a un palo torcido: «Se prohíbe el paso. Propiedad privada» (Benet, 1981, pág. 9).

Veamos ahora cómo Josep Pla describe el Montseny y Jacint Verdaguer la montaña de Montjuïc:

El massís del Montseny constitueix el botó de roda de la Catalunya Vella. El seu prestigi és inmens. La seva bellesa és d'una incomparable varietat. És el tros geogràfic del nostre país que ha provocat, en la nostra literatura, obres de més alta qualitat [...] Essencialment, és format pels massissos del Turó de l'Home (1.714 metres), les Agudes (1.707), el Matagalls (1.694), la Calma i Puigdrau (1.350). Al voltant d'aquests cims existeixen els plans que són zones que depenen directament del feix geològic de tota la muntanya. Travessen aquestes zones planes unes serrallades de més poca altitud, que formen part, com pètals d'una rosa, del mateix sistema [...]. Aquests deserts ondulats del cim contrasten amb la profunditat dels sots que baixen de la Calma. El Matagalls és, en aquest aspecte, el perfil més plàcid del Montseny —placidesa que es posa de manifest en els seus contraforts ondulats— com és possible de veure en el modest pendent del torrent de Rentadors, que contrasta amb la violenta riera de Sant Segimon, de tanta activitat erosiva (Pla, 1992, págs. 821-824)¹.

¹ No existe una traducción al español de este fragmento de Josep Pla.

Al sortir de Barcelona, la muntanya de Montjuïc sembla una proa immensa que talla les onades cap a llevant, com ha dit un gran poeta; mes, com ses companyes Sant Pere Màrtir, Tibidabo i Montalegre se van apetitant a cada rodada de l'hélice, deixant veure les veres muntanyes, Montjuïc sembla tot seguit abaixar-se, abaixar-se, i prendre la forma d'una barca de pescadors anclada per una nit en eixa costa, niu d'àligues de nostra marina, una llanxa penjada en los vaixells d'alt port d'eixes terres; i les que a Barcelona rodegen semblen petits rebolls al costat del roure, petites arrels de nostres cordilleres, que van a perdre's en la mar (Verdaguer, 1974, pág. 1094)².

Para facilitar su comprensión, ofrecemos a continuación esta traducción libre: «El macizo del Montseny constituye un hito de la Cataluña Vieja. Su prestigio es inmenso. Su belleza es de una variedad incomparable. Es el rincón de nuestra geografía que ha provocado, en nuestra literatura, obras de la más alta calidad [...] Esencialmente, está formado por los macizos del Turó de l'Home (1.714 metros), les Agudes (1.707 metros), el Matagalls (1.694), la Calma y Puigdrau (1.350). En torno a estas cimas se hallan los llanos, que son zonas que emanan directamente del substrato geológico de la montaña. Atraviesan estas zonas llanas unas sierras algo más bajas, que forman parte, como pétalos de una rosa, del mismo sistema [...] Estos desiertos ondulados de la cima contrastan con la profundidad de las depresiones que descienden de la Calma. El Matagalls es, en este aspecto, el perfil más plácido del Montseny —placidez que se pone de manifiesto en sus contrafuertes ondulados—, como fácilmente se observa en la modesta pendiente del torrente de Rentadors, que contrasta con el violento arroyo de Sant Segimon, de tanta actividad erosiva». [N. del E.].

² Tampoco de este fragmento de Jacint Verdaguer existe traducción al español. La siguiente traducción, totalmente libre, es del editor: «Al salir de Barcelona, la montaña de Montjuïc parece una proa inmensa que corta las olas hacia levante, como ha dicho un gran poeta; ahora bien, como sus acompañantes Sant Pere Màrtir, Tibidabo y Montalegre se van empequeñeciendo paso a paso, dejando ver las verdaderas montañas, Montjuïc parece agacharse en seguida y tomar la forma de una barca de pescadores anclada por una noche en esta costa, nido de águilas de nuestra marina, una

Los tres escritores se distancian del objeto descrito. Procuran ser objetivos en su exposición, como si evitaran la injerencia de la subjetividad que podría mezclar lo que se ve con lo que se piensa, se siente o se imagina. Pero esta pretendida objetividad no ahorra ningún dato, ni ninguna explicación y utiliza alguna metáfora. La minuciosidad particulariza cada uno de los tres paisajes, se especifica detalladamente la individualidad de cada objeto y se toma en consideración el entorno geográfico, geológico y botánico.

Pero la misma minuciosidad en la descripción no nos permite apreciar el conjunto ni los vínculos de unión que los elementos (la tierra, el cielo, el mar) mantienen entre ellos. Más allá de los valores literarios de estas descripciones, ninguna de ellas permite reunir en una unidad de sentido, en una sola imagen, lo que ha ido sucediendo y transformándose delante de nuestras narices en el tiempo que ha tardado nuestra lectura. Tampoco nos permite reconocer los paisajes reales del Montseny o de Montjuïc. Es posible que de esta carencia sea responsable la misma disciplina literaria que, como un arte del tiempo, no puede fijar el instante como lo hace la pintura, que es un arte del espacio.

La cuestión de la relación entre la literatura y el paisaje ha sido planteada por muchos filósofos, clásicos y modernos. De hecho, la cuestión afecta directamente al lenguaje y, a su vez, el problema filosófico en torno al lenguaje es tan antiguo como el de la esencia y el origen del ser. Denis Diderot utiliza con elocuencia una fábula para mostrar la magnitud del problema. Dice así:

lancha colgada en los barcos del puerto de estas tierras; y las que en Barcelona rodean parecen pequeños retoños al lado del roble, pequeñas raíces de nuestras cordilleras, que se pierden en la mar». [N. del E.].

Un español, deseoso de poseer el retrato de su amada, que no podía mostrar a ningún pintor, resolvió que lo único que podía hacer era dar su descripción más detallada y exacta por escrito. Primero determinó la proporción justa de la cabeza, después describió las dimensiones de la frente, de los ojos, de la nariz, de la boca y del cuello. Una vez descritos, volvió sobre cada una de las partes y procuró que su espíritu grabase en el pintor la verdadera imagen de su amada; no olvidó ni los colores, ni las formas, ni nada referente al carácter, y cuanto más comparaba su escrito con el rostro de su amada, más parecido le encontraba. Pensó que cuanto más llenaba la descripción de pequeños detalles, menos libertad daba al pintor y no olvidó ninguno de los detalles que pueden cautivar un pincel. Cuando le pareció que tenía acabada la descripción, realizó cien copias, que envió a cien pintores, y les pidió que ejecutasen sobre el lienzo la descripción exacta que había hecho de su amada. Los pintores comenzaron a trabajar y, pasado un tiempo, el amante recibió cien retratos: todos reproducían rigurosamente su descripción, pero ninguno se parecía a otro ni tampoco a su amada (Diderot, 1875, vol. IX, pág. 444).

El problema que señala Diderot es el que nos ocupa en este capítulo. No importa si lo que hay que pintar es un rostro o un paisaje, si se trata de deducirlos, interpretarlos y construirlos desde la palabra escrita. De la misma manera que al amante español no le estaba permitido representar objetiva y universalmente los rasgos más característicos del rostro de su amada, el escritor tampoco puede describir de una forma objetiva y universal el paisaje de la naturaleza. La pintura muestra la cosa en sí misma y la poesía la describe, sin llegar a mostrarla. Hay muchas cosas en la naturaleza que la pintura no puede representar; pero al menos muestra todas aquellas que representa. Y, al contrario, la literatura puede designar todas las cosas, pero no puede mostrar ninguna.

El lector visualiza. La letra impresa construye imágenes mientras leemos, pero las imágenes surgen de la experiencia, de la imaginación, de la memoria del lector y de la indeterminación de las palabras con sus infinitos matices, lo que impide construir una imagen precisa, ceñida, delimitada, como lo es la imagen de la pintura. Por otra parte, ningún lector puede tampoco componer la misma imagen, ya que está construida desde las determinaciones de su subjetividad. El pintor y el escritor realizan sus descripciones de manera diferente: el pintor no sólo ha ideado y compuesto el cuadro, sino que también lo ha hecho perceptible. El escritor ha escrito el texto, pero es la imaginación del lector quien ha dado forma sensible a la escritura.

La parábola utilizada por Denis Diderot pone en evidencia la falsedad de la teoría mimética según la cual los nombres revelan la *ousía*³ de las cosas mediante la imitación: «El nombre es la imitación de la esencia mediante letras y sílabas», dice Platón en diálogo con Crátilo (1952 [388-385 a.C.]). El lenguaje sería, entonces, como un arte imitativa más y, así como el pintor imita la forma y el color con diferentes pigmentos, el ‘nombrador’, el que nombra, haría una imitación con letras y sílabas. Platón, en *Crátilo*, critica esta teoría naturalista y, sobre todo, su base mimética. La posición socrático-platónica es que el lenguaje es un camino inseguro y engañoso para acceder al conocimiento de la realidad. Hay que ir a los seres en sí, hay que dirigirse a lo que es la cosa en sí y, posteriormente, servirse de la teoría del lenguaje más adecuada para reflejarla.

³ La definición de *ousía* es «esencia, sustancia, ser; propiedad; naturaleza; realidad, existencia, vida; fortuna; hacienda, bienes, riqueza» (Pabón, 2006, pág. 440). [N. del E.].

Para Platón es posible conocer las cosas principalmente a través de los nombres, pero también por ellas mismas. O sea, que podemos conocer la realidad por la vía de los nombres o directamente por las cosas mismas. Pregunta Sócrates a Crátilo: «¿Cuál será el más bello y claro conocimiento: conocer a partir de la imagen si ella misma tiene un cierto parecido con la realidad de la que sería imagen o, partiendo de la realidad, conocer la realidad misma si su imagen está convenientemente lograda?». Y dice Crátilo: «Me parece forzoso que a partir de la realidad». Sócrates contesta: «En verdad, puede que sea superior a mis fuerzas y a las tuyas dilucidar de qué forma hay que conocer o descubrir los seres. Y habrá que contentarse con llegar a este acuerdo: que no es a partir de los nombres, sino que hay que conocer y buscar los seres en sí mismos más que a partir de los nombres» (Platón, 1952 [388-385 a.C.], págs. 119-120).

Crátilo acaba con un dilema: o conocemos por los nombres o vamos directamente a la cosa en sí, a los seres en sí; o conocemos el modelo por la copia, o sea, por los nombres, o vamos directamente al modelo. Estos seres en sí son estables. Serían la condición de posibilidad del lenguaje significativo en la medida en que son un criterio de verdad, es decir, ofrecen garantías de conocimiento. Pero tenemos, también, la alternativa de la imagen o de la copia, porque los nombres, para Platón, siempre fueron imagen, siempre fueron copia. La cuestión radica en saber cuál es el camino que tenemos que seguir primero. Ante esta tesitura, los nombres son ontológicamente deficientes. Lo lógico sería ir primero al modelo y luego, una vez consolidado el modelo, donde tenemos los seres en sí, ver cuál es la alternativa más adecuada para ir a la copia.

El lenguaje no nos sirve para acceder a la realidad. De hecho, el lenguaje nos separa de la realidad, ya que tomamos por reales sólo las apariencias de las cosas, que son los nombres que las cosas tienen. De ahí que la realidad del pai-

saje se descomponga entre las palabras que hemos utilizado para hacerlo presente. Creíamos que detrás de las palabras existían las cosas, como hacía creer Jorge Luis Borges en el poema «El golem»:

Si (como el griego afirma en el Crátilo)
 El nombre es el arquetipo de la cosa,
 En las letras de *rosa* está la rosa
 Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

(Borges, 2002, pág. 110)⁴

Creíamos que detrás de las palabras se hallaban las cosas y nos hemos dado cuenta, definitivamente, de que, detrás de las palabras, no hay nada. Que no solamente es mentira que detrás de la palabra hay la cosa, sino que la presencia de la palabra nos impediría ver la cosa, si la cosa estuviera presente. De ahí que la palabra y la escritura no permitan reconocer los objetos representados y descritos mediante las palabras, ya que la imagen que resulta se descompone entre los fragmentos aislados, que son las palabras, sin posibilidad de dar una unidad de sentido que las recoja para darnos una idea básica de la cosa representada. Por todo ello, la literatura nunca podrá representar ni hacer reconocer el paisaje descrito a través de los términos y de las palabras.

Esta limitación de la palabra escrita para representar la realidad ya fue reconocida por Jacques Rousseau en el *Emilio* (1977 [1762]), cuando afirmaba: «Yo he pasado mi vida leyendo relaciones de viajes y jamás he encontrado en ellos dos que me hayan dado la misma idea de determinado pueblo. Comparando lo poco que yo podía observar con lo que

⁴ La cursiva es del autor del capítulo. [N. del E.].

había leído, acabé por dejar en su lugar a los viajeros y lamentar el tiempo que había concedido para instruirme con su lectura, convencido de que, para hacer observaciones de toda clase, no es necesario leer: se precisa ver» (Rousseau, 1977 [1762], pág. 509).

Hay que distanciarse de las copias y de las representaciones de la naturaleza, ya sean plásticas, literarias o científicas. Para Rousseau es necesaria la mayor proximidad posible con el espectáculo de la naturaleza. No es necesario leer, es necesario ver. Rousseau sigue diciendo en el *Emilio*: «Queréis enseñar la geografía a este niño y vais a buscar globos, esferas, mapas: ¡cuánto aparato! ¿Por qué todas estas representaciones? ¡Comenzad por enseñarle el objeto mismo, a fin de que él sepa al menos de qué le habláis!» (Rousseau, 1977 [1762], pág. 179).

Sigamos leyéndolo:

Un bello anochecer se va a pasear a un lugar favorable, donde el horizonte despejado deja ver de lleno el sol poniente y se observan los objetos que hacen reconocible el lugar de su puesta. Al día siguiente, para respirar el aire fresco, se vuelve al mismo lugar antes de que salga el sol. Se le ve anunciarse de lejos por los dardos de fuego que lanza delante de él [...]. Un punto brillante parte como un relámpago y cubre al momento todo el espacio; el velo de las tinieblas se disipa y cae. El hombre reconoce su lugar y lo encuentra embellecido; el verdor ha tomado durante la noche un vigor nuevo; el día naciente que lo ilumina, los primeros rayos que lo doran, lo muestran cubierto de una brillante capa de rocío que refleja al ojo la luz y los colores [...] Los pájaros en coro se reúnen y saludan de concierto al padre de la vida; en este momento ninguno se calla; su gorjeo, débil todavía, es más lento y más dulce que en el resto de la jornada, y se percibe la languidez de un pacífico despertar. El concurso de todos estos

objetos lleva a los sentidos una impresión de frescura que parece penetrar hasta el alma. [...].

Rebosante del entusiasmo que experimenta, el maestro quiere comunicárselo al niño: él cree conmovérle haciéndole atento a las sensaciones con las que él mismo está emocionado. ¡Pura tontería! Pues está en el corazón del hombre lo que constituye la vida del espectáculo de la naturaleza: para verlo, es preciso sentirlo. Él percibe los objetos, pero no puede percibir las oraciones que los enlazan, no puede entender la dulce armonía de su concierto (Rousseau, 1977 [1762], págs. 179-180).

En este texto, Rousseau no describe la naturaleza, ni quiere representar mediante la escritura sus formas, ni pretende reproducir el paisaje tal y como se ofrece a sus ojos. El filósofo, contemplando los movimientos de la naturaleza, los ha reconocido como propios, se ha identificado porque ha dado a la naturaleza unas cualidades que ella no tiene, ya que son del individuo que las contempla. Las cualidades que Rousseau reconoce a la naturaleza son sus cualidades; mejor dicho, son cualidades morales, son símbolos de las cualidades morales que el filósofo reencuentra en él mismo y que proyecta sobre el paisaje. Friedrich Schiller lo expone con claridad en el ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*:

Hay en nuestra vida momentos en que dedicamos cierto amor y conmovido respeto a la naturaleza en las plantas, minerales, animales, paisajes, así como a la naturaleza humana de los niños, en las costumbres de la gente campesina [...] porque no es producida directamente por la contemplación, sino por intermedio de una idea. Tampoco se rige de ninguna manera por la belleza de las formas... ¿Qué es lo que podría hacerlos hasta dignos de nuestro amor? No son esos objetos mismos, es una idea representada por los objetos lo que amamos en ellos.

Amamos en ellos la serena vida creadora, el silencioso obrar por sí solo, la existencia según leyes propias, la necesidad interior, la unidad eterna consigo mismo.

Son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos volver a ser. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza. Al mismo tiempo son, pues, representaciones de nuestra infancia perdida [...] Son, a la vez, representaciones de nuestra suprema perfección en el mundo ideal; por eso nos conmueven de sublime manera (Schiller, 1995 [1795], págs. 1-2).

Las cualidades y las virtudes que uno reconoce en la naturaleza son las que la contemplación ha descubierto y reconocido en él. No son atributos de la naturaleza, sino del sujeto contemplador. Georg Simmel lo dice muy claramente: «¿En qué medida el sentimiento del paisaje está fundamentado en él mismo, objetivamente? Es un estado anímico y, por eso, sólo puede habitar en el reflejo del sentimiento del espectador, pero no en las cosas externas que carecen de conciencia» (Simmel, 1986 [1903], pág. 183).

Baudelaire, en *Salon de 1859*, afirma: «Si ese conjunto de árboles, de montañas, de aguas y de casas, que llamamos un paisaje, es bello, no es por sí mismo, sino por mí, por mi gracia propia, por la idea o el sentimiento que le dedico. Es decir bastante, pienso, que todo paisajista que no sabe traducir un sentimiento mediante un conjunto de materia vegetal o mineral no es un artista» (Baudelaire, 1996 [1859], pág. 273).

Si el paisaje existe es por todo aquello que el escritor proyecta sobre él: sentimientos, imágenes, recuerdos, vivencias. Y no es una representación del paisaje, sino el medio a través del cual el escritor expresa y muestra su propia presencia imaginativa y formalizadora. Es lo que nos muestra el *Werther* de Goethe:

Es algo extraordinario. Cuando vine a este lugar por primera vez y contemplé desde la colina este valle maravilloso, todo lo que había en torno mío ejerció en mí una poderosa atracción. Allí estaba el pequeño bosque. ¡Si pudieras descansar bajo su sombra! Allí se encontraba la cumbre del monte más cercano. ¡Si pudieras contemplar desde la cima la inmensa llanura! Observaba toda la serie encadenada de montículos y de valles apacibles. ¡Cuánto me gustaría perderme en ellos! [...]. Con la distancia ocurre lo mismo que con el futuro. Un amplio paisaje se nos presenta a la luz del atardecer de nuestro espíritu. Tanto nuestros ojos como nuestros sentimientos se hundan en esta visión. Sentimos ansias de entregar todo nuestro ser. De llenarnos del goce poderoso que produce una sensación única, grande y maravillosa. Sin embargo, cuando nos apresuramos a acercarnos, cuando el allí se ha convertido ya en aquí, todo prosigue igual como antes: nos encontramos con la misma pobreza y la misma limitación. Nuestro espíritu continúa estando sediento de un alivio que se nos escapa (Goethe, 1980 [1774], pág. 73).

Aquí no vemos el paisaje, sino los efectos que ha suscitado en el joven protagonista y que el autor nos muestra bajo la forma acabada de la literatura. Y aunque el paisaje no sea representable ni reconocible, nunca deja de estar presente, manifestándose en infinidad de matices que transmiten todas las maneras posibles de reconocer un paisaje en el suceder del pensamiento: como símbolo de las pasiones, emblema del tiempo, personificación de las decisiones, premonición de lo venidero, alegoría del mundo y del alma, interviniendo en el destino de los personajes, enfatizando los acontecimientos, provocando la fortuna o la desventura. A través del paisaje accedemos al conocimiento de sí y del otro en este bosque de símbolos que la naturaleza lanza a nuestros ojos embelesados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles (1996), *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor [ed. original, 1859].
- BENET, Juan (1981), *Volverás a Región*, Madrid, Destino.
- BORGES, Jorge Luis (2002), *Obra poética, 2 (1960-1972)*, Madrid, Alianza Editorial.
- DIDEROT, Denis (1875), *Oeuvres Complètes*, vol. IX, París, Asesta-Tourneux.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1980), *La pasión del joven Werther = Gotees de Berlinchingen*, Barcelona, Carroggio [título original, *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774].
- PABÓN, José Manuel (2006), *Diccionario manual griego*, Madrid, Biblograf.
- PLA, Josep (1992), *Les tres guies*, Barcelona, Destino.
- PLATÓN (1952), *Diàlegs IV: Cràtil, Menexen*, Barcelona, Fundació Bernat Metge [ed. original escrita entre 388 y 385 a.C.].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1977), *Emilio o de la educación*, Madrid, EDAF [título original, *Émile ou de l'éducation*, 1762].
- SCHILLER, Friedrich (1995), *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Editorial Verbum [título original, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795].
- SIMMEL, Georg (1986), *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península [título original, *Das Individuum und die Freiheit*, 1903].
- VERDAGUER, Jacint (1974), *Obres completes*, Barcelona, Selecta.

3

EL PAISAJE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: DE LA REPRESENTACIÓN A LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE

Àlex Nogué

El pintor trata el paisaje como trata los otros temas: como una invención¹. Tan sólo necesita referencias literarias, narraciones verbales, imaginaciones o experiencias directas para recrear en el estudio construcciones paisajísticas para los fondos de los temas bíblicos, mitológicos o históricos. Conviene subrayar esta dimensión recurrente de invención y recreación de la realidad en la evolución de la pintura de paisajes, porque a ésta, una vez aceptada como género —debido, seguramente, al considerable éxito que tuvo como forma de representación de lo inmediato, lo visible y reconocible—, se le ha adjudicado el atributo de pintura realista, e incluso naturalista. Paradójicamente, la pintura de paisajes, más que cualquier otra, permite entender hasta qué punto miramos

¹ E. H. Gombrich (1984, págs. 217-248), cuando define el nacimiento del paisaje en la Italia renacentista, plantea la misma cuestión aplicada al paisaje: no es el deseo de descubrir la naturaleza el motivo subyacente al desarrollo del paisaje, sino que son los paisajes pintados los que nos descubren la naturaleza.

la realidad a través de la invención. Evocando su paisaje natal, Constable declara ver un Gainsborough, mientras Monet exclama frente al océano: «¡Esto es un Monet!» y Van Gogh explica por carta a Theo que el paisaje que ve desde la ventana del hospital «es misterioso como un Ruysdael»². La pura presencia del mundo no tiene sentido sin la “re-presencia” que ofrecen las imágenes» (Salabert, 1986, págs. 17-21). La invención de la realidad se impondrá nuevamente, como veremos al final de este capítulo, como una respuesta del arte en relación con el paisaje contemporáneo.

Sorprende el grado de invención que produce el pincel de un autor tan observador como Leonardo da Vinci, para quien ningún fenómeno de la naturaleza escapa a su ojo analítico. Basta contemplar los fondos de sus pinturas para darnos cuenta de que las descripciones botánicas de los primeros términos de la *Anunciación* se tornan irreales a medida que se avanza en profundidad de campo, y cómo esta secuencia se repite también cronológicamente con unas configuraciones geológicas realmente ilógicas en las dos versiones de *La Virgen de las rocas*, para terminar con un paisaje más lunático que terrestre en *Santa Ana, la Virgen y el niño*.

Los pintores románticos diferenciaban aún entre un esbozo hecho al natural y un cuadro hecho en el estudio. «El esbozo de un cuadro es como mirarlo de lejos. Es sólo un estado de ánimo: no servirá nunca para mirarlo otra vez», leemos en la correspondencia de Constable (citado en Honour, 1981 [1979], pág. 93). En los tratados de dibujo de Gilpin (2004 [1792]) y Cozens (1977 [1785]) son frecuentes las descripciones de métodos de aprendizaje que parten de una invención, a veces incluso utilizando procesos completamente abstractos, para llegar a una representación verídica. La ficción

² Citas extraídas de mi tesis doctoral (Nogué, 1985).

de la ventana romántica que encuadra un exterior, que presupone una imagen no envolvente elaborada desde un lugar privilegiado (*El viajero frente a un mar de nubes*, 1818, de Caspar David Friedrich), que narra un fragmento de territorio inexistente e inexplorado, es esencialmente la misma ventana de la cuadrícula para dibujar, de la cámara de fotografiar, de la pantalla de cine, del coche y del televisor; una ventana que representa, separa, limita e inventa. La invención del paisaje requiere del mundo imaginario, del viaje mental que fluye dentro de las paredes físicas del estudio, en el preciso momento en que el territorio es pisado por los viajeros (Alí-Bei [Doménec Badia] o Hach Mohamed [José de Murga]), por los autores de las primeras guías turísticas (Laborde, Parcerisa) y, especialmente, por los topógrafos militares (Langlois, Locker, Taylor, Laurens, entre otros).

Será el pintor realista el que concederá una gran importancia a la observación directa, el que se interesará por las ciencias de la naturaleza, el que plantará el caballete *au plain air* y explorará cualquier rincón vulgar y cotidiano, cualquier esquina de la ciudad con la misma dignidad con la que exploraría la fisonomía humana para resolver un retrato. Un grupo de estos realistas (Rousseau, Dupré, Díaz de la Peña, Millet, Daubigny), conocidos por el nombre del pueblo que los acogió, Barbizon, al lado de Fontainebleau, consiguen en 1861, por primera vez en la historia, una legislación para la protección de un territorio. Pero en Barbizon, a pesar de defender y trabajar directamente en el espacio real, se pinta un paisaje convencionalizado, que el mismo Rousseau denominará 'mecanizado', donde la luz no vibra y las sombras son oscuras, donde parece que el tiempo no transcurre, como si se utilizara el espacio exterior solamente como un estudio sin paredes, donde la elaboración de la obra sigue rigiéndose por los imperativos del trabajo en el interior del estudio, persiguiendo, aún, un modelo estético que se halla más en el mundo imaginario que en el real.

De la actitud 'plenairista', no obstante, derivará el impresionismo, que debería ser entendido como la revolución en la forma de mirar más innovadora desde el Renacimiento. En el último cuarto del siglo XIX, un reducido grupo de pintores, rechazados de los salones oficiales y con una actividad expositiva relativamente corta, transforman totalmente la forma de mirar el paisaje. En 1844, el grupo inicial (Boudin, Cézanne, Degas, Guillaumin, Lépire, Morisot, Pissarro) expone en casa del fotógrafo Nadar. Desde entonces ya no será posible mirar el agua de un estanque, la terraza de un café o un prado de amapolas sin la invención impresionista. El impresionista ya no puede pintar en el estudio. La impresión sólo puede producirse como un efecto directo de una realidad que es, además, huidiza. Es necesario estar allí cuando se produzca el efecto.

El pintor impresionista no busca el paisaje, sino que se encuentra con él continuamente: en la calle, en la estación de tren, en el bulevar, en la cocina, en la fiesta nocturna, en los camerinos del teatro, en el estanque de nenúfares, en el puente, en el campo, en la playa, frente a la catedral... Todo está sujeto a la misma ley: el cambio. Unos segundos después, todo será diferente. Serán, en todo caso, los posimpresionistas quienes vayan en busca del paisaje. Su actitud neorromántica, la huida, la búsqueda de lo insólito y las mayores facilidades para el transporte a larga distancia lo promueven (Van Gogh a Arles, Gauguin a Tahití y Cézanne, ¿por qué no?, viajando al mismo paisaje primigenio).

Las etiquetas de las sucesivas desfiguraciones (puntillismo, divisionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, suprematismo, neoplasticismo...) fueron modificando su enfoque deconstructivo a lo largo de algunas décadas con mutaciones tecnológicas muy rápidas (hay un paralelismo con el actual reciclaje posmoderno), y con crisis agudas en el dominio de la forma, del uso social (público-privado, iglesia-estado, burguesía-proletariado) y del sentido filosófico y existencial de la práctica del arte.

Finalmente, el artista ha desfigurado la figura, ha cerrado el círculo de los desplazamientos retinianos, ha superado los condicionantes de la representación y se encuentra en medio del paisaje. ¿Para hacer qué? En primer lugar, para habitarlo. Habitar un lugar desde la inactividad es una actuación puramente dadaísta. La simple presencia es ya un posicionamiento, un acto de reivindicación. El paisaje reivindicado por excelencia desde el dadaísmo es el paisaje urbano y, en él, los lugares banales, anodinos, amorfos, vacíos de interés histórico, simbólico o estético; una forma de acercarse a la desacralización del arte como un paso previo para llegar a la simbiosis entre el arte y la vida. París será la primera ciudad que se ofrecerá a las ‘visitas’ dadaístas. La primera de ellas, una lluviosa tarde del 14 de abril de 1921, convocada con los mecanismos habituales de las vanguardias, a veces tan definitivos como los mismos contenidos. La convocatoria tenía por objeto realizar una visita a Saint-Julien-le Pauvre, un descampado en los alrededores de la ciudad, medio destruido, medio en construcción. Allí se distribuyeron unas octavillas a los transeúntes en las que se podía leer:

Los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de los guías y de los presuntos *ciceroni*, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares elegidos, en especial a aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco, en el interés histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia... (Careri, 2004, pág. 75).

Allí acuden, entre otros, Crotti, Esparves, Breton, Éluard, Tzara, Aragon... para no hacer nada, para no mirar nada en concreto; un ‘no hacer nada’ que ataca de lleno las florecientes industrias del turismo, usurpadoras precisamente del tiempo libre que tantas luchas sindicales estaba costando

obtener. Visitas, las de los dadaístas, que cincuenta años más tarde Fluxus recuperará en los *Free Flux-Tours* para visitar los túneles del tren, los urinarios y los lugares despreciables del Soho. Saint-Julien-le Pauvre actúa, además, como un *readymade* paisajístico, un concepto que los actuales planificadores de los espacios protegidos y los parques naturales deberían considerar seriamente. La actuación en el territorio era dominio exclusivo de los urbanistas y arquitectos, reservando a los artistas una función decorativa. Dada, aún sin dejar huellas de sus actuaciones, abre la puerta al arte público y, al preguntarse sobre lo que debe ser visto, convierte la exploración en un hecho estético en sí mismo.

La deambulación surrealista es una forma de exploración del territorio basada en una relación empática que permite establecer enlaces entre el inconsciente y las circunstancias del territorio capaces de soportar significaciones ocultas a la razón. No es el caminar peripatético que agiliza los pensamientos, sino una forma de desorientación y abandono que disminuye la experiencia razonada y hace emerger las relaciones inconscientes, un territorio 'blando' y maleable que permite el intercambio. Tampoco es la búsqueda de un lugar concreto, aunque sea un lugar banal, no pictórico, no histórico, de las visitas dadaístas, sino el encuentro con espacios inconcretos, desconocidos, amplios, capaces de actuar de espejo de las propias imágenes mentales. El paisaje surrealista está oculto bajo múltiples estratos superpuestos. Si, a primera vista, la visita dadaísta tiene algo de nihilista, la deambulación surrealista nace con la voluntad de aportar un conocimiento, basado en las teorías del incipiente psicoanálisis, sobre un entorno que, de entrada, muestra sólo una parte de lo que es³. La primera deambulación surrealista se reali-

³ Una interpretación del uso dadaísta y surrealista del territorio puede encontrarse en Descarga y Nogué (2005).

za en el año 1924 en los alrededores de Blois, una ciudad escogida al azar, desde la que Aragon, Breton, Morise y Vitrac inician una escritura automática aplicada directamente sobre el territorio y a partir de la cual experimentan sobre los mecanismos de funcionamiento de la mente. El territorio se convierte en algo interpretable desde el inconsciente, como pueden ser los sueños, los *lapsus* y los olvidos. Para que ello sea posible, debe minimizarse lo cotidiano, repetitivo, sabido y poder interpretar sin limitaciones un territorio no preconcebido. Poco después, Breton (1995 [1924]) escribe la introducción de *Poisson soluble*, base para el primer manifiesto surrealista, y Aragon (1979 [1926]) publica *Le Paysan de Paris*, donde sitúa nuevamente al personaje frente a un territorio que, al serle ajeno, emite con mayor potencia señales oníricas y primitivas.

Los situacionistas de los años 50 propusieron el término 'deriva' para expresar la vivencia del paisaje urbano bajo el concepto de psicogeografía, una forma alternativa de entender los efectos del medio geográfico sobre el comportamiento afectivo de los individuos. La psicogeografía explora el reconocimiento de las unidades ambientales, de sus componentes, de su localización espacial y, en definitiva, la identificación del individuo con su ciudad. Las distancias entre dos lugares separados en una misma ciudad no guardan relación con la distancia proporcional de un plano hecho a escala geométrica, sino con la distancia entre dos polos emotivos. Así pues, los mapas situacionistas, ajenos a las fronteras administrativas que homogeneizan el espacio, describen la dimensión emocional del mismo. Las relaciones entre los lugares son aleatorias y emocionales. La base revolucionaria de los situacionistas y la voluntad de incidir directamente y objetivamente sobre la vida cotidiana hacen que la deambulación surrealista y el viaje hacia el inconsciente sean vistos como una huida de la realidad y, en consecuencia, como una forma reaccionaria. El 'estar al servicio de la revolución' de los

surrealistas es sustituido por ‘el hacer la revolución’. La deriva es una operación que acepta el azar, pero está sometida a algunas leyes. Chombart de Lauwe (1952) señaló en su estudio *París y la aglomeración parisina* que «un barrio urbano no está determinado únicamente por los factores geográficos y económicos, sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él» (López, 2005, pág. 258). La ciudad es el resultado de una percepción psicogeográfica, donde los espacios son percibidos en función de la empatía, el magnetismo o la pasión. Una forma ni lineal ni continua, sino fragmentada, de entender la ciudad, como islas que se desplazan a la deriva en un mar de corrientes formadas por leyes propias, dirigidas por vectores de atracción o rechazo y guiadas por la irreductibilidad de la experiencia estética, del momento irrepetible que supone la ‘situación realizada’.

Hay, en los situacionistas, una visión lúdica del paisaje que promueve la necesidad urgente de apropiarse del tiempo no productivo, que, de no conseguirse, sería conducido por el sistema hacia necesidades intuidas. Era necesario recuperar el deseo que había usurpado la cultura dominante: «Una aventura de amor y de muerte en el prestigioso marco del Iles» leemos en los carteles anunciadores de la Internacional Letrista de 1955 (Careri, 2004, pág. 93). Habían encontrado en la deriva psicogeográfica una manera de redescubrir la ciudad y apropiarse lúdicamente de sus espacios. La ciudad era el lugar ideal para la experimentación, el juego, el lugar idóneo donde podía hacerse realidad el eslogan «habitar es estar en casa en cualquier lugar».

Es en Robert Smithson, considerado como el iniciador del *land art* —movimiento de amplio espectro que entiende el paisaje como soporte de la actuación artística—, donde encontramos un hilo conductor a las propuestas dadaístas, surrealistas y situacionistas, que ocupaban el paisaje, pero no actuaban en él; lo narraban, pero no lo objetualizaban. *The Monuments of the Passaic* (2006 [1967]), publicado en el

número 4 de *Artforum*, se convierte en un referente teórico para las nuevas prácticas artísticas. En él, Robert Smithson, recuperando la narrativa viajera romántica, describe un viaje cotidiano por la zona industrial de su ciudad natal y, con ello, revisa los conceptos de escultura, monumento e industria y redefine el concepto de belleza del paisaje al preguntarse sobre las agresiones provocadas al medio ambiente por la acción humana y confiriendo al acto artístico la posibilidad de contribuir a una hipotética restitución de la naturaleza. El *land art* expresa la necesidad de que el arte se diluya en el paisaje y, lo más interesante, es que lo hace como una prolongación extrema de la tradición plástica a la que no renuncia en absoluto. Se intenta renunciar, eso sí, al marco establecido de la galería y el museo como espacio único y aun privilegiado para la recepción de la obra. Si hasta aquel momento la escultura se asociaba a la contemplación desde el contexto sacralizante de los estamentos del arte, con los *earthworks* se concita la vivencia del paisaje y la apropiación física del territorio. No obstante, los *earthworks* no tienen al paisaje como el objeto esencial de su propuesta, aunque éste sea el soporte físico y el eje conceptual sobre el que se articula el discurso, sino que es más bien el mito de la naturaleza el que sustenta sus formulaciones.

Ciertamente, hay diferencias entre las obras de los creadores americanos y los europeos. Los primeros tenían una dimensión espectacular, a veces gigantesca, una sobredimensión de la escala y una desmesura en el uso de los materiales. *Spirall Jetty* (1970), de Robert Smithson, o *Double Negative* (1969-1970), de Michael Heizer, son claros ejemplos de trabajos que, si bien se realizan en el paisaje, piden ser vistos en vez de ser transitados; exigen un punto de vista preferente, con frecuencia elevado, e incluso aéreo y, como en *El viajero frente a un mar de nubes*, no están exentos de una espectacularidad neorromántica en su interés por los escenarios descontrolados, por la reducida escala que ocupa la presencia humana en ellos y por la búsqueda de lugares exóti-

cos. En Europa, en cambio, dominó una mayor conciencia ecológica, una escala más accesible, un reconocimiento antropológico del territorio de actuación y una reparación fácil de la intervención. Richard Long, Hamish Fulton o Wolfgang Laib son, sin duda, referentes paradigmáticos de una voluntad de reconciliación. Bien es verdad que hay algunas excepciones a lo dicho, como, por ejemplo, la utilización de la naturaleza en la obra sutil y emblemática de Walter de Maria *Lighting Field* (1974/1977) o, en el ámbito europeo, la desproporcionalidad de un símbolo de autoafirmación como son los *Skywriting* (1967) de Marinus Boezem.

El paisaje puede ser un lugar de encuentros, la coexistencia de dos órdenes, con derechos compartidos, con reivindicaciones pendientes, sin lugares preferentes ni paisajes vistos por un espectador externo. *I like America and America likes me* es, quizás, la máxima expresión de la simbiosis que defiende el nuevo *land art*. Durante tres días y tres noches, del 21 al 25 de mayo de 1974, Joseph Beuys convive con un coyote en la galería René Block de Nueva York. Había llegado desde Alemania, incontaminado, sin ni siquiera pisar el suelo. Beuys va del aeropuerto a la galería en una ambulancia y durante tres días practica un intercambio de signos y funciones entre él y el coyote, que finaliza cuando el coyote duerme sobre la manta de fieltro y él sobre el lecho de paja.

Paul Virilio (1997) se pregunta si el *land art* fue el último avatar de un arte inscrito en un lugar concreto, antes de la total deslocalización del arte en una realidad virtual. Hay algo de receptáculo en la función del paisaje por parte del *land art*, una cierta mitificación de la naturaleza y, más concretamente, de la ‘madre naturaleza’, como si el paisaje pudiera soportarlo todo, desde las agresivas actuaciones de algunos artistas hasta la función de espacio expositivo alternativo; como si el paisaje pudiera acoger tantas huidas contraculturales; como si el paisaje pudiera dar respuesta a tantas formulaciones psicoanalíticas. La evidencia de la realidad conlleva una

cierta decepción y durante un tiempo (década de 1980, para situarnos) el paisaje real no será un atractivo para las nuevas propuestas artísticas. El círculo se estaba cerrando.

Desde aquellos paisajes renacentistas que, aunque inventados totalmente en un interior, incitan, no obstante, al descubrimiento de la realidad, hemos llegado a la actuación en el propio paisaje, para recurrir nuevamente al mundo auto-suficiente del estudio, lejos de los paisajes precocinados de los medios de comunicación, de espaldas a unos territorios protegidos como justificación de la desprotección global. Fue el retorno a la 'pintura-pintura', propiciado tanto por la necesidad de redescubrir epistemas olvidados con excesiva premura y reinventar nuevas mitologías, como, al menos en nuestro país, por la más perentoria necesidad de construir objetos patrimoniales simplemente aptos para ubicar dinero ilegal.

*Motllura*⁴ es una impresionante obra de Perejaume (2003) en Sierra Nevada en la que tres restauradores moldean con hojas de oro la piedra de una loma al lado mismo de un precipicio y con las nieves de fondo. Se trata de una pieza que desprende voluntad de restitución, de devolver a la naturaleza el brillo de una culta —y perdida— mirada. Un acto simbólico como los que inútilmente, tardíamente y desesperadamente intentan poner en práctica las políticas de recuperación de paisajes.

La transformación del paisaje contemporáneo y de los mecanismos para percibirlo es de tan altísima intensidad que, en realidad, nos ha proyectado hacia un paisaje nuevo (Rozenblat, 2000). Un paisaje de tan aceleradas transformaciones que nuestro sistema perceptivo es incapaz de asumir

⁴ «Subimos el día 12 de mayo, cargados de brillos como unos copistas de congestas, como si copiásemos himalayas desde Granada, como si moldeáramos —con aquellos panes de nieve madura— mundo y distancias» (Perejaume, 2003, pág.182).

y mucho menos de predecir. Frente a él ya no son válidas las propuestas artísticas localizadas, como pudiera ser la del *land art*. Un paisaje que mira en vez de ser mirado, a través de todos los múltiples y profusos sistemas visuales de vigilancia terrestre y espacial, donde difícilmente son imaginables métodos de creación tan ingenuos como la visita, la deambulación y la deriva. Un paisaje de no lugares, de tipologías espaciales completamente nuevas caracterizadas por la indefinición, por ‘los espacios entre’, por los ‘subteritorios’ que reclaman el derecho a abandonar el limbo. Un paisaje de paisajes construido en base a superposiciones sincrónicas de redes de comunicación telemática diversa y simultánea, de desplazamientos cruzados, de omnipresencia real del sujeto. Un paisaje de imágenes cuya simulación virtual no es más que un sistema de representación. ¿Cuál es, entonces, la respuesta del arte contemporáneo? Hay respuestas críticas, algunas de dudosa credibilidad cuando la comercialización usurpa sus propios signos con tanta facilidad. Existe un ‘activismo’ cuyos éxitos locales inmediatos no son nada despreciables. Se detecta una necesidad casi biológica de recuperar el ‘aquí’ y el ‘ahora’ como respuesta a la disolución y desubicación. Y seguimos inventando el paisaje, una invención que actualmente, como a lo largo de toda la historia del arte, no se puede obtener exclusivamente de las artes, ni sólo con las artes, y que requiere de la intervención del arte en los mismos procesos de investigación y de transformación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGON, Louis (1926), *Le paysan de Paris*, París, Gallimard [trad. cast., *El campesino de París*, Barcelona, Bruquera, 1979)].
- BRETON, André (1924), *Manifeste du surréalisme: poisson soluble*, París, Sagittaire [trad. cast., *Manifestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995].
- CARERI, Francesco (2004), *Walkscapes, el andar como práctica estética = Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CHOMBART DE LA LAUWE, Paul Henry (1952), *París y la aglomeración parisina*, París, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de Sociologie Contemporaine.
- COZENS, Alexander (1977), *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original*, Londres, Paddington [ed. original, 1785].
- DESCARGA, Joan y NOGUÉ, Àlex (2005), *Límites del dibujo. Trece ejercicios de dibujo*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- GILPIN, William (2004), *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada [título original, *Three Essays on Picturesque*, 1792].
- GOMBRICH, Ernst Hans (1984), *La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo*, Madrid, Alianza editorial.
- HONOUR, Hugh (1981), *El romanticismo*, Madrid, Alianza Forma [título original, *Romanticism*, 1979].
- LÓPEZ, Silvia (2005), *Orientación y desorientación en la ciudad: la teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.
- NOGUÉ, Àlex, (1985) *El paisatge, percepció i representació*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- PERE Jaume (2003), *Retrotabula*, Granada, Diputación de Granada.
- ROZENBLAT, Celine (2000), «Stadistiques», *Mutations*, Barcelona, Actar.

- SALABERT, Pere (1986), *Imatges, Inimatge*, Barcelona, Llibres de Glauco, Laertes.
- SMITHSON, Robert (1967), «The Monuments of the Passaic», *Artforum*, vol. VI, núm. 4, págs. 48-51 [trad. cast., *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, Barcelona, Gustavo Gili, 2006].
- VIRILIO, Paul y DAVID, Catherine (1997), «Alles Fertig: se acabó (una conversación)», *Acción Paralela*, núm. 3, págs. 17-32.
- WAGSTAFF, Samuel (1966), «Talking with Tony Smith», *Artforum*, vol. V, núm. 4, 1997, págs. 14-19.

4

CALIGRAFÍAS EN EL PAISAJE. DIVAGACIONES ESTÉTICAS EN TORNO A ALGUNAS PRÁCTICAS DEL *LAND ART*

Xavier Antich

Estamos en el desierto de Quemado, en Nuevo México, donde se ha delimitado una superficie, aproximadamente de un kilómetro cuadrado, que recuerda los cuadrantes métricos con los que, cartográficamente, se acostumbra a dividir la superficie del planeta. Walter de Maria ha instalado, clavándolos en el suelo, cuatrocientos postes de acero de unos cinco centímetros de diámetro y de una longitud variable en torno a los seis metros, de forma que, salvando las irregularidades del terreno, todos quedan a la misma altura del suelo y todos están entre sí a una distancia calculada al detalle. Con ellos, De Maria ha creado una zona de atracción energética que permitirá, cuando aparezcan las nubes, que se produzca un campo de descarga eléctrica de truenos y relámpagos ante los eventuales espectadores de su intervención. Estamos, es preciso recordarlo, *en plena naturaleza*, ante una obra de arte (*Campo de relámpagos*) que consiste precisamente en una intervención artística *en la misma naturaleza*, convirtiendo el paisaje en obra. Es el mes de agosto de 1974 y la fotografía del relámpago se convertirá, con el tiempo, en uno de los documen-

tos más célebres del *land art*, una imagen casi mítica de la modernidad reciente (De Maria, 1970).

La intervención de Walter de Maria, así como la de los artistas que, en cierto modo, vincularon su trabajo a eso que se denominó, más bien descriptivamente, *land art*, al menos en su primera época, recuerda, aunque sea remotamente —o quizás menos remotamente de lo que parece a primera vista—, la fascinación por el paisaje de los pintores románticos, más quizás que la orientación *pleinairista* de los realistas e impresionistas del siglo XIX con los que a menudo se les ha relacionado. No es extraño que, como ha hecho Jean-François Lyotard (1991), se haya asociado con frecuencia el *land art* con la problemática estética de lo sublime. Sobre todo, si se entiende por ‘sublime’ no sólo un concepto que puede ser expresado lingüísticamente, sino una experiencia que debe ser vivida subjetivamente. Javier Arnaldo (1990), refiriéndose a Caspar David Friedrich, lo ha señalado en unos términos especialmente pertinentes para la cuestión que intentamos abordar: «No se apela a la satisfacción del conocimiento sensible, más bien se magnetiza la percepción óptica para liberar una experiencia anímica. Y para ello se presenta la obra de arte como medio específico, creador primario de realidad, pero —repetimos—, no para comprometer a la satisfacción sensible, sino operando con un distanciamiento efectivo de cualidades materiales complacientes de la naturaleza. Esto dota al medio artístico de una disposición autooperante completa, al tiempo que permite la disolución de la representación en la experiencia estética en beneficio de la vivencia expresa del ánimo moral del espectador» (Arnaldo, 1990, pág. 87). En este contexto y en el siglo XIX cobra una importancia primordial el concepto mismo del ‘viaje’ (y del ‘viajero’: el *Wanderer* será, en el Romanticismo, una imagen paradigmática para conceptualizar la errancia constitutiva de lo humano; sólo hace falta recordar su presencia musical en obras de Schubert o Wagner), de acuerdo con la cual el pintor se convertirá en un auténtico explorador de lugares, sobre todo los

más difícilmente accesibles, con el objetivo de experimentar el sentimiento de lo sublime sin el cual la pintura —se piensa— estará privada de alma. No es extraño, por ello, que el joven Hegel, cuando realice en 1796, con sus compañeros de estudios, un viaje a los Alpes suizos, movido, como toda su generación, por todas las crónicas de artistas, poetas y viajeros, sienta, ante aquello sobre lo que tanto ha leído y que entonces puede contemplar por primera vez directamente, una profunda decepción (Hegel, 1997 [1796]).

Ensayaremos brevemente un ejercicio de conexión entre las estrategias artísticas del *land art* y la formulación romántica en torno al arte y la naturaleza tal como aparece planteada en Schelling (1989 [1807]), conscientes de abrir, entre estos dos espacios cruzados, un territorio especulativo y artístico que está en la base de una de las relaciones fundamentales del arte y la estética de la modernidad, y, de forma más específica, en la base de una cierta configuración del paisaje en eso que podemos denominar modernidad crítica. El *land art*, como es sabido, es el término inglés, escogido precisamente por De Maria, para describir sus primeras intervenciones en el paisaje durante la década de los años 60 del siglo xx. No es, propiamente hablando, un movimiento artístico, ni tampoco, obviamente, un estilo, sino una actividad artística —digamos— circunstancial, carente, en un principio, de programa estético. De hecho, bajo esta denominación se acostumbra a agrupar un cierto número de prácticas artísticas vinculadas al paisaje o, más precisamente, a las relaciones entre arte y naturaleza (Kastner y Wallis, 1998). Si, como parece claro después de Hegel, la obra de arte debe contener, como un momento de su lógica inmanente, una reflexión acerca del sentido mismo del arte, es evidente que los ejemplos del *land art* son, en este sentido, paradigmáticos: en ellos está planteada una determinada posición ante la relación (que remite, a nuestro juicio, al Romanticismo) entre arte y naturaleza, así como una reflexión acerca de la realidad de la imagen y la representa-

ción y, con ella, acerca del sentido mismo de la mimesis. En cualquier caso, estas prácticas artísticas se realizan, como hemos recordado, *en* el propio paisaje. Los artistas del *land art* establecen, así, una relación entre la obra y su entorno (que problematizará, en un principio, el museo como lugar hegemónico de exhibición artística), entendiendo por ello el lugar natural en el que la obra se realiza: ahí se establece, físicamente, una relación entre arte y naturaleza que no se deja tematizar con los términos que habían vinculado la reflexión estética a partir del paradigma mimético. Así, con ello, convierten en explícita una relación que el arte siempre ha mantenido de forma explícita: la relación entre arte y naturaleza. Ahora bien, mientras que, tradicionalmente, esta relación ha sido pensada en términos de apropiación (de acuerdo con los cuales el arte se hace suya la naturaleza en la medida en que la *imita*, en el sentido que Aristóteles caracteriza la «imitación» en su *Poética*), los artistas del *land art*, siguiendo aquí a los románticos, consideran que el arte es *como* naturaleza, puesto que realiza, con sus medios propios, aquello mismo que la naturaleza hace por su cuenta: de ahí el sentido, sobre el que hablará incluso Schelling (1989 [1807]), de la rivalidad del arte frente a la naturaleza como un cometido para el arte de los «nuevos tiempos»: «Esperamos, por tanto, al considerar el arte figurativo en su relación al verdadero modelo y fuente primordial, que es la naturaleza, poder aportar algo nuevo a su teoría, dar algunas prescripciones más precisas o más fieles esclarecimientos de los conceptos, pero sobre todo hacer aparecer la coherencia de la construcción total del arte a la luz de una más alta necesidad. Mas, entonces [...] ¿no han partido todas las modernas teorías del principio mismo que hace del arte el imitador de la naturaleza? Así es, en efecto, pero ¿qué utilidad podía tener para el artista semejante principio tan general, que profesa un concepto tan ambiguo de la naturaleza, de la que hay casi tantas representaciones como variedades individuales humanas? [...] Aquel principio ten-

dría una alta significación si se enseñase al arte a rivalizar con esta fuerza creadora» (Schelling, 1989 [1807], pág. 29).

Una imagen extraordinariamente célebre, y prácticamente contemporánea, además, del nacimiento del *land art* permite explorar, en cierto modo, el contexto de sentido en el que estas intervenciones se inscriben. Nos referimos a la huella de Neil Armstrong en 1969 sobre el suelo lunar, la fotografía de la primera pisada humana fuera de la Tierra, divulgada a través de todos los periódicos del mundo y que fue sentida como un acto heroico, desde la inexpresada conciencia de que *pisar es poseer*, como *dejar la huella* es, en cierto sentido, *conquistar*, llenar un espacio que antes estaba vacío (Raquejo, 1998). La huella de Armstrong es un acto trascendente por su simbolismo y que, en cierto modo, puede servir como analogía de las prácticas artísticas del *land art*, para las cuales la relación entre arte y naturaleza pasa a convertirse también en una huella que, realizada *en plena* naturaleza, acaba por transformarla. Antes de la desubicación, en la que nos encontramos, del arte en el espacio virtual, el *land art* ha sido, tal vez, la última gran figura, por su significación, inscrita como una escritura en el territorio del mundo: en el paisaje.

En muchos sentidos, ya lo hemos avanzado, la aspiración del *land art* es una aspiración romántica que remite, más precisamente, a la *Filosofía del arte* de Schelling (1999 [1803]). Según sostuvo en reiteradas ocasiones, Schelling consideraba la Belleza como la plasmación de lo infinito en lo finito, de acuerdo con lo cual se accede a una transparencia de lo absoluto gracias a una forma (la artística) que lo individualiza y concreta, pero sin disolverlo. En esta aspiración, que es, por otra parte, la del paisajismo romántico, sobre todo centroeuropeo, se manifiesta el anhelo de absoluto y de infinito que caracteriza el espíritu de ese momento histórico y conceptual. En su discurso de 1807, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Schelling ofreció una versión

canónica de este principio: «La plástica, en el sentido más riguroso de la palabra, desdeña dar exteriormente el espacio a su objeto: lo lleva en sí mismo. Pero precisamente por estarle vedadas las grandes expansiones, se ve obligada a mostrar la belleza del universo casi en un punto» (Schelling, 1989 [1807], pág. 47). Esto es: a mostrar lo infinito en lo finito, lo absoluto en lo concreto. Con ello, Schelling replantea un viejo problema, el de la relación entre arte y naturaleza, sobre bases nuevas, ante las cuales desfallece el planteamiento mimético tradicional. No es extraño, por ello, que sea preciso hablar, a propósito de la pintura romántica, de *paisajes interiores*, como de forma brillante dejó adivinar Kersting cuando pintó a Friedrich en una habitación, trabajando en uno de sus paisajes, de espaldas a la ventana abierta a la naturaleza.

Y es que, ante el paisaje, los artistas románticos experimentan un profundo sentimiento de desposesión, causado por la conciencia de la pérdida de centralidad por parte del ser humano y de la escisión respecto a una naturaleza ante la que se sienten profundamente extraños (Argullol, 1983). Ahí radica, si atendemos al análisis de Arnaldo, que compartimos, la raíz de buena parte de las modificaciones que se están operando: «Este esquema dualista de arte y naturaleza discrepa, ciertamente, de la antigua noción de mimesis, para la que existe no sólo una valoración estrictamente distinta de la técnica artística, sino también una identidad entre ser y naturaleza, sostenida por la tradición metafísica, que ajusta el sentido de la técnica y determina la obra artística como imitación de la naturaleza, y que aquí, sin embargo, no se halla dada» (Arnaldo, 1990, pág. 129). Frente a la escisión, sólo la obra de arte podrá restaurar, aunque deberá hacerlo de otro modo a como ya se daba antes, aquella unidad perdida, y ello sólo puede suceder si el arte atiende al momento de plenitud de la naturaleza, cuyo instante de fulgor debe servir, no de término imitativo, sino de

modelo de intensidad para la creación artística. La reflexión de Schelling (1989 [1807]), en este sentido, puede ser considerada un manifiesto de la época: «Según la observación de un gran conocedor, tiene cada brote de la naturaleza tan sólo un instante de plena y verdadera belleza; nosotros podemos añadir también que sólo hay un instante de plena existencia. En este instante, es lo que es en toda la eternidad: fuera de él sólo le adviene un devenir y un perecer. El arte, en cuanto representa la esencia de aquel instante, lo rescata del tiempo; hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir» (Schelling, 1989 [1807], pág. 40).

El texto puede ser leído, también, como una paráfrasis, *avant la lettre*, para la instalación de Walter de Maria (1970) a la que nos hemos referido, de forma especial a ese instante de plenitud y de fulgor en el que, por condensación de energía, se produce una descarga eléctrica, de un extraordinario efecto plástico, que pasa a ser convertida en obra de arte puesto que es la obra quien la convoca y, en cierto modo, la contiene. Es, ciertamente, la naturaleza convertida en obra de arte pero, al mismo tiempo, la obra de arte como tal la que aparece como naturaleza. *Campo de relámpagos* concentra en un instante la esencia de la naturaleza en cuanto energía que, al revelarse, se manifiesta como misterio: no es su rostro habitual, como aquello que regularmente y de forma continua se manifiesta en el devenir natural, sino un instante de condensación de fuerzas que explotan de golpe y que desaparecen completamente un momento después de aparecer. Es ese instante, y no otro, el que produce el acontecimiento, poniendo ante la mirada aquello que, de otro modo, no podría darse. Como señala Schelling (1989 [1807]), «el arte tiene ante todo la ventaja de que está dado de modo visible y su ejecución se opone a las dudas que pudiesen aparecer frente a la afirmación de una perfección que exceda de la medida común, en cuanto pone ante los ojos en forma corporal lo que quizá en la idea no podría concebirse» (Schelling, 1989 [1807], pág. 28).

Los románticos, en su fascinación por Grecia, reconocían un estado armónico entre lo humano y la naturaleza que sentían como irremisiblemente perdido. Haber descubierto en la naturaleza la presencia activa y viviente de una fuerza que no se deja reducir al univocismo de la cantidad con el que la ciencia moderna la piensa es, a los ojos de Schelling, una de las razones fundamentales de la nostalgia de Grecia, que abre el camino al arte para restablecer una relación con la naturaleza diferente de la científico-tecnológica: «el inteligente pueblo de los helenos, que en todas partes sentía la huella de una fuerza activa y viviente, veía nacer de la naturaleza verdaderos dioses» (Schelling, 1989 [1807], pág. 30). Hay, en esta fascinación romántica por el sentido griego ante la naturaleza un impulso que, en cierto modo, resuena todavía, como un eco, en algunas de las obras del *land art*, sobre todo en esta aproximación a *lo invisible* de la naturaleza a lo que la obra de arte debe dar forma.

Sólo hace falta pensar en las intervenciones de algunos de los artistas más emblemáticos, como Robert Smithson (*Muelle en espiral*, Utah, 1970), Dennis Oppenheim (*Anillos anuales*, Maine-Claine, 1968), Michael Heizer, Richard Long o, con todos los matices que sea preciso incorporar en relación con el *land art*, Dan Graham y Perejaume. Analizar el sentido de sus intervenciones debiera permitir no sólo rastrear el sentido de la contemporaneidad en las relaciones del arte con la naturaleza (atendiendo además a la singularidad de cada una de las propuestas y del contexto cultural en el que fueron formuladas), sino, además, pensar, en cada caso, acerca de su distancia o su proximidad respecto de esa ‘nueva sensibilidad’ que, a partir del Romanticismo, plantea en términos nuevos aquella relación.

Ya hemos recordado que, para Schelling, la Belleza consistía en la plasmación de lo infinito en lo finito, de forma semejante a como Hegel la pensaba como el resplandor sensible de la Idea. El arte, de acuerdo con esta noción, tenía,

para Schelling, el cometido de revelar, en la concreción de su manifestación, la presencia de lo Absoluto. Sólo la presencia de lo infinito en las obras, las auténticas obras de arte, justificaba, de acuerdo con su criterio, la posibilidad, para cada obra, de una exégesis infinita, como si contuviera en su seno —y de hecho la obra era pensada así— una infinitud de sentido. En el *Sistema del idealismo trascendental*, Schelling había señalado que aquello que denominamos ‘naturaleza’ es un poema inscrito en una maravillosa escritura cifrada; sin embargo, el enigma podría desvelarse si se reconociera la odisea del espíritu que, buscándose a sí mismo, huye de sí mismo, puesto que, a través del mundo sensible, se percibe el sentido sólo como a través de las palabras; sólo como a través de la niebla semitransparente se ve el país de la fantasía en la que habitan nuestros deseos. Por este motivo, toda pintura bella, piensa Schelling (1989 [1807]), nace, por decirlo así, cuando se descubre el velo invisible que separa el mundo real y el mundo ideal, de forma que, con ello, aparece la obertura por la cual entran las figuras y las regiones del mundo imaginario, que no brillan sino imperfectamente a través del mundo real.

Tanto Schelling como después Hegel reconocerán, de forma explícita, una superioridad del arte respecto de la naturaleza, fundamentalmente porque aquello que en la naturaleza brilla sólo de forma accidental y esporádicamente, en el arte aparece sistemáticamente y de forma consciente. En el fondo, porque ambos estaban convencidos de que el objetivo del arte era la manifestación, en el mundo fenoménico (finito —Schelling— y sensible —Hegel—), del universo ideal, un universo que, de hecho, la naturaleza, en realidad, ya ha incorporado, aunque, sin embargo, al mismo tiempo, lo ha ocultado o velado. El arte, pues, trasfigura en ideal aquello real en lo que lo ideal se encuentra velado.

Ya hemos comentado que Schelling pronuncia, en el año 1807, una importante conferencia con el título *La relación*

de las artes figurativas con la naturaleza, a la que a partir de ahora vamos a referirnos, con la intención de explorar la relación planteada y porque constituye, a nuestro juicio, una buena introducción a la filosofía del arte de Schelling, desarrollada de forma sistemática en el libro en el que recogió las lecciones pronunciadas en la Universidad de Jena durante el semestre de invierno de 1802-1803 (Schelling, 1999 [1803]). En la conferencia de 1807, Schelling empieza por retomar la ya clásica caracterización del arte figurativo como *poesía muda*: «El arte figurativo, según una antigua expresión, debe ser una poesía muda. El autor de esta definición quiso decir con ella, sin duda, que, del mismo modo que la poesía, debe aquel arte expresar pensamientos del espíritu, conceptos cuyo origen es el alma, pero no por el lenguaje, sino, como la silenciosa naturaleza, por medio de configuraciones, por medio de formas, por obras sensibles, independientes del lenguaje» (Schelling, 1989 [1803], pág. 28). De ello deduce que el arte está situado en un espacio intermedio, como un vínculo entre el alma y la naturaleza.

Esta naturaleza intermedia, según Schelling, caracteriza a todas las artes, pero a las figurativas de forma especial. Éstas deberían alcanzar una manifestación cuyo desarrollo fuera análogo al de la naturaleza. Análogo, no meramente imitativo, puesto que no *imita* la naturaleza, sino que aprende de ella ese raro momento de condensación en el que la esencia concentra toda su plenitud, hasta el punto de que, sin esa plenitud manifiesta, la naturaleza puede no decir nada y aparecer como vacía y —casi— abstracta. ¿Qué es, sin embargo, este momento de plenitud de cada cosa? Schelling no lo duda: la presencia de la vida creadora en ella, una vida que, en sentido literal, la anima. De hecho, cuando consideramos las formas naturales más bellas, ¿qué queda de ellas cuando las privamos del principio que las anima? Sólo cualidades inesenciales, como la extensión y la relación espacial (algo que también poseen las sombras y los cadáveres); pero esto no es en

sí mismo nada (Aristóteles diría que son accidentes de las cosas), como no sea por la fuerza que las hace aptas para manifestar la idea, la unidad esencial de la belleza.

Para Schelling, si bien la forma es principio activo y espiritual, la materia, por el contrario, es ciega, aunque tiende a una configuración regular de formas que pertenece, propiamente, al reino de los conceptos: por ello puede hablarse, con toda propiedad, de presencia de la espiritualidad en la materia, como la que puede descubrirse —los ejemplos son del propio Schelling— en la aritmética y en la geometría inmanente a los movimientos estelares y que se manifiesta en sus movimientos, o en los comportamientos animales, que alcanzan, de forma ciega e irracional, acciones que los sobrepasan (como el canto de los pájaros o los animales-arquitectos). A cada cosa, piensa Schelling, incluso a las más nimias, les corresponde un concepto eterno que se hace realidad y cuerpo por acción de la capacidad creativa de la cosa. El arte, de acuerdo con este modelo, se define por una compenetración similar entre la actividad consciente y una fuerza inconsciente (ya reconocida en el arte desde hace tiempo): si faltase el sello del inconsciente, la obra de arte quedaría carente de vida, mientras que, si faltase la conciencia, la obra sería oscura para el entendimiento y, por tanto, según sostiene Schelling, ininteligible.

Ya hemos dicho que los románticos sentían su relación con la naturaleza como una escisión. En el fondo, filosóficamente, al menos según la célebre caracterización de Hegel, se trataba de una fractura entre aquella herencia de Grecia (la Naturaleza) y la del cristianismo (el Espíritu): en la formulación de Schelling, la fractura se produce entre el reino de lo inconsciente y de la necesidad y el reino de la conciencia y de la libertad. El tema será recurrente en todo el Romanticismo, como ha analizado, explorando el contexto cultural de Hegel, Daniel Innerarity, cuyo análisis del denominado *Systemprogram*, el manifiesto fundacional del idealismo ale-

mán, ofrece, por su énfasis en la dimensión práctica de la acción, una dimensión atendible para el problema que estamos planteando: «La primacía de la razón práctica está pensada desde una autoconciencia espiritualista que se define por oposición a la naturaleza. El hombre moderno ha sufrido la experiencia del desarraigo del espíritu. “Un signo somos, sin significado, [...] y casi hemos perdido el lenguaje en tierra extranjera” [Schiller]. El hombre es ahora un ser sin *topos*. Ya no se puede reconocer en una naturaleza que la física moderna ha reducido a mero mecanismo. “A menudo, cuando oía voces humanas, era para mí como si me exhortaran a huir de un país al que no pertenecía, y me encontraba como un espíritu que se ha entretenido más allá de la medianoche y escucha el canto del gallo” [Schiller]. Por eso Hölderlin habla del curso de la naturaleza eternamente hostil al hombre y del universo carcelario que le rodea [...]. Otro ejemplo de esta situación es la metáfora del enterrado vivo, con la que se caracteriza la situación del hombre desgarrado en su aspiración a la finitud y la indigencia de su propia condición. [...] El hombre es espíritu, algo divino, y la experiencia propia del espíritu es la experiencia de la infinitud. No hemos sido creados para algo particular, por lo que no pertenecemos propiamente a este mundo. Su infinitud constitutiva prohíbe al hombre abandonarse en la exterioridad, encontrarse a gusto en lo finito, entregarse a una tarea limitada» (Innerarity, 1993, págs. 52-53).

En este contexto de escisión, sentida radicalmente por los idealistas, Schelling está convencido —como lo estaba Schiller y como lo estarán buena parte de sus contemporáneos— de que sólo el arte podía llevar a término la reunificación, haciendo, con ello, del arte, el momento culminante, más pleno, de la existencia humana. El autor desconocido de *El más anti-guo programa del idealismo alemán*, lo había formulado de manera explícita y ambiciosa: «Estoy convencido de que el acto supremo de la razón, en el que ésta abarca todas las ideas,

es un acto estético, y que *sólo en la belleza se hermanan la verdad y el bien*. El filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos de la letra. La filosofía del espíritu es una filosofía estética» (Schiller, 1981 [1795], págs. 175-177). En cierto modo, se espera del arte (y éste es precisamente el cometido que le atribuye Schelling) aquello que Kant atribuía al genio: la anulación de la oposición entre sujeto y objeto, entre forma y materia, entre espíritu y naturaleza. De hecho, tal como Schelling y Hegel entenderán el arte, será posible esta proyección de la idea sobre el material hasta impregnarlo de subjetividad.

Recurrimos de nuevo a Innerarity (1993): «Para el naciente idealismo alemán —en plena consonancia con el prerromanticismo— la estética aparece como la tabla de salvación para el hombre en un mundo desencantado, privado de fines e inhóspito, que resulta de la estrategia dominadora del entendimiento moderno. Más aún, la estética como tal surge al desaparecer la imagen teleológica del mundo bajo la presión del conocimiento científico-analítico. [...] La infinitud del espacio newtoniano es cualquier cosa menos un hogar. [...] Las utopías de la exactitud, de la organización *more geometrico* del espacio, han conseguido que se pierda la experiencia de aquellos ámbitos de sentido que no comparecen ante el entendimiento simplificador. Para la visión prosaica de la naturaleza, el yo es una hipótesis sobre la que hacer descansar el origen del hacer y el destinatario del padecer; las olas del mar, el resultado de un azaroso equilibrio entre los elementos enfurecidos; la caída de una hoja de otoño se descompone en una multitud de momentos inmóviles; los colores son reducidos a pálidas longitudes de honda... En definitiva: la realidad es una suma de nada. [...] Se trata de procurar la visión de una naturaleza que pueda convertirse de nuevo en patria del hombre y que conduzca a la reunificación de la humanidad. Y la belleza es el elemento que per-

mite pensar la naturaleza en analogía con el espíritu humano, la presencia de lo eterno en lo finito» (Innerarity, 1993, págs. 60-61). Que sea el acto estético, precisamente, y no otro momento de las actividades humanas, el que sea reconocido como el acto supremo de la razón, como hace el *Systemprogram*, significa, sobre todo, que es en los dominios de lo estético donde cabe encontrar un ejercicio de libertad que no haya que pagar con un desgarramiento interior: a través del arte, pues, y de la reflexión estética, espíritu y naturaleza se reencuentran y el arte, después de haber partido de la naturaleza, retorna a ella en toda su perfección.

Todo ello, en la terminología de Schelling, podría formularse como sigue. La producción artística acaba por conjuntar aquello escindido: el fenómeno de la libertad y el de la necesidad; el de la conciencia y el de lo inconsciente. Sin embargo, ¿cómo pueden conjugarse estos aspectos sin anularse entre sí? Si la obra del artista es un fruto de su libertad, del cual es absolutamente consciente, que haya controlado y dominado completamente en el proceso de producción de la obra, lo que surgirá será un producto mecánico de la creatividad, fruto tan sólo de un proyecto de su habilidad técnica; sin embargo, no habrá obra de arte porque no habrá reconciliación de lo consciente y lo inconsciente, sino sólo fruto de la conciencia. Si, por el contrario, el artista se deja llevar por su inconsciente (por la presencia de la naturaleza —y su necesidad— en él), entonces la libertad consciente cede su lugar escondiéndose y desvinculándose de la producción: no habrá obra de arte, sino obra de la naturaleza. Para Schelling, el artista debe poner la libertad y la conciencia en la determinación de lo que quiere que la obra sea, pero la obra no puede reducirse sólo a una producción a partir del yo del artista, puesto que necesita de los materiales con los que hace la obra; es precisamente el producto que el artista maneja, moldeándolo e informándolo hasta convertirlo en obra, lo que aporta a la obra la dimensión de la carencia de propósito cons-

ciente que lo hace imprevisible y que complementa, en última instancia, aquello que había sido empezado con propósito y conciencia. De ahí que lo *genial*, es decir, lo esencialmente artístico según Kant, sea lo incomprensible que se añade a la conciencia sin la intervención de la libertad. La modernidad del planteamiento de Schelling, sobre todo a la luz de las aportaciones del psicoanálisis, es reveladora.

Quizás en este contexto sea más comprensible la tesis nuclear de Schelling, según la cual el arte, para llegar a serlo, debe alejarse primeramente de la naturaleza para volver a ella en la última perfección. En todos los seres de la naturaleza, de hecho, la vida es activa de forma ciega e inconsciente: si el artista hiciera lo mismo, la obra de arte no se distinguiría de la naturaleza. Por el contrario, si el artista se sometiera a la realidad natural de forma absoluta, reproduciría de forma servil lo que tiene ante los ojos y, por tanto, no sería obra de arte, sino la apariencia de lo natural. El artista, según Schelling, debe alejarse del producto de la naturaleza para elevarse hasta la fuerza que lo crea y apoderarse, espiritualmente, de esta fuerza: así el artista se lanza a la región de los conceptos puros (esos conceptos que no son los del entendimiento, sino las *ideas estéticas*, tal como quedan definidas en la caracterización kantiana) y sólo entonces devuelve a la naturaleza el producto de su actividad. Así, el artista rivaliza con el espíritu de la naturaleza, puesto que ha accedido a lo que está más allá de las formas de las cosas: su esencia, lo universal. Es esto lo que expresa, como algo absoluto e infinito, en la obra de arte, siempre con nuevas formas.

Es cierto que la obra de arte puede parecer inferior a la naturaleza por lo que hace a la vida (Platón ya había señalado en el *Fedro* que las estatuas parecen hablar, *pero no hablan*), pero esto no hace sino manifestar la superficialidad de la apariencia de las cosas, su accidentalidad. Sin embargo, la obra de arte no está privada de la vida de la naturaleza, sino que manifiesta, más claramente que la naturaleza,

que la vida está en otro lugar, que lo esencial no es la forma aparente y fenoménica. Por otra parte, la obra de arte consigue eliminar lo que es inesencial, lo más inesencial de todo, a juicio de Schelling: el tiempo, el devenir. Cada brote de la naturaleza sólo tiene un instante de plena y verdadera belleza, es decir, de plena y verdadera existencia; todo el resto es mero devenir y avance inexorable hacia la destrucción. El arte, por su parte, presenta, en la obra, la esencia de este instante, rescatándolo, así, del fluir del tiempo y haciendo que aparezca en lo que para los idealistas es su puro ser: eterno. El artista reconoce la esencia de la idea en los particulares determinados y es capaz, además, de hacerla surgir y mostrarla: entonces, de algo individual y determinado, hace todo un mundo.

Por este motivo, Schelling (1989 [1807]), frente al menosprecio de la configuración del cuerpo como una limitación impuesta, reconoce que ningún ser particular se afirma por sus límites, sino por la fuerza que le es inmanente y que le hace ser como un todo genuino: así, «sería muerto y de una rudeza insoportable el arte que quisiera representar el vacío caparazón o los límites de lo individual. Sin duda que no es el individuo lo que deseamos ver, sino algo más: el viviente concepto del mismo. Pero si el artista reconoce la mirada y la esencia de la idea que allí está, creadora, y la hace surgir, entonces hace del individuo un mundo en sí, una especie, un arquetipo eterno» (Schelling, 1989 [1807], págs. 41-42).

Algo se anuncia aquí, como sugiere explícitamente Schelling (1989 [1807]): «Winckelmann comparó la belleza con el agua que, sacada de la fuente, cuanto más insípida es, más saludable se considera. Es verdad que la más alta belleza no tiene carácter, pero lo es en el mismo sentido que decimos del universo que no tiene una medida determinada, ni longitud, ni anchura, ni profundidad, puesto que contiene todas las dimensiones en la misma ilimitación; o que el arte de la naturaleza creadora es informe porque él mismo no está

sometido a ninguna forma. En éste, y no en otro sentido, podemos decir que el arte helénico, en sus más altas creaciones, se ha elevado a la ausencia de caracteres. Pero no se elevó hasta ella inmediatamente; sólo después de haberse liberado de los lazos de la naturaleza llegó a la divina libertad» (Schelling, 1989 [1807], pág. 44).

Y, sin embargo, las prácticas artísticas de los orígenes del *land art*, que participan de esta sintonía con algunos de los principios románticos del idealismo trascendental, se verán sobrepasadas, con el tiempo, por una cierta conciencia de imposibilidad de esa reconciliación que, tanto los románticos como los pioneros de la intervención artística en el paisaje, anhelaron. En este sentido, es en otra línea donde debe rastrearse la herencia propiamente contemporánea de todo este legado. Una línea, precisamente, que se define por la quiebra de esa ambición de reunificación con lo absoluto y por la asunción consciente de que la cartografía con la que nos las tenemos está definida por otras coordenadas: la pérdida, la provisionalidad, lo fragmentario y la huella. Nociones, todas ellas, que acaban por delimitar otro ámbito de intervención artística *en* el paisaje y *con* el paisaje más acorde con todo eso que, en el ámbito teórico, podríamos denominar modernidad crítica. Valgan a este respecto sólo dos referencias que nos parecen especialmente pertinentes.

La primera, algunos de los trabajos fotográficos de María Bleda y José María Rosa, en especial «Campos de batalla» (1995-1996) (Bleda y Rosa, 2005): imágenes relacionadas con la geografía histórica peninsular que muestran en su mudez paisajes actuales en los que, en tiempos pasados, se desarrollaron asedios y guerras como los de Numancia, Calatañazor, Villalar de los Comuneros o Navas de Tolosa. Este trabajo sugiere, en primer lugar, la dificultad de acceder a la realidad histórica del paisaje a partir de la visibilidad del presente, porque lo que se ve es siempre una mutación de lo que hubo y porque la cuestión de lo visible remite,

por fuerza, al olvido —parece que inevitable— de lo que ya desapareció. En segundo lugar, las imágenes sugieren la realidad fantasmal de toda traza: aquello que se fue deja siempre en el espacio que ocupó, de forma irremisible, heridas y cicatrices, escrituras apenas legibles de una vida que ocupa el imaginario de los lugares transformando aquello que el presente da a ver, por una extraña densidad del tiempo ya borrado, en un depósito estratificado de memoria visual que, a pesar de todo, se resiste a desaparecer de forma completa. Bleda y Rosa han perseguido, a lo largo de sus campos de batalla, algunos de esos paisajes, cargados de fantasmas. Espacios que ya no son lo que fueron, pero que, en su vacío y abandono, casi siempre desolado, conservan la extraña memoria de lo que allí pasó. Y, también, de lo que por allí pasó. Así, en sus fotografías, se congela un presente que preserva la traza fugaz de algo ya desaparecido. Pero, ante la dolorosa pérdida de lo que se fue, queda —y la imagen lo retiene— una huella que, en su precariedad, habla con elocuencia del poder devastador de la memoria y, sin embargo, también, de la poderosa escritura del tiempo, que no deja de inscribir sus huellas allí donde lo humano ha habitado espacios de esperanza o conflicto.

El trabajo de Bleda y Rosa tiene algo de arqueología fantasmal, en el sentido griego y medieval de lo fantasmagórico, pero también en su sentido más derridiano. Pues lo fantasmal es esa realidad, de naturaleza exclusivamente visible, que orienta la percepción que tenemos de las cosas: no está ahí, pero, por esa extraña naturaleza de lo visible, condiciona lo que vemos. Cuando la historia se desvanece y pierde su carácter monumental deja, tras el borrado de sus pasos, los signos de una ausencia que, por estar ya desprovistos de vida, se asemejan a un jeroglífico espectral. Como los restos del naufragio que vagan, reocupando los espacios y haciendo de ellos el enigmático y multiforme cuerpo tatuado por una línea de sombra que otorga, a lo que se fue, un nuevo

sentido y, a lo que queda, una nueva dimensión: la ruina (Antich, 2003).

La segunda referencia se refiere a uno de los pioneros históricos del *land art* que, con el tiempo, muy en el sentido de lo que estamos apuntando aquí, se desmarcó abiertamente de los postulados más románticos de las iniciales prácticas artísticas en el paisaje: nos referimos a Hamish Fulton, que ha acabado por denominar de forma muy precisa sus intervenciones artísticas en el paisaje con el nombre de *walking art*, nombre con el que él mismo define sus ‘paseos’ a través del paisaje que viene realizando desde 1969. En su caso, la figura moderna del ‘paseante’ o del *flâneur*, de ascendente baudelaireano, asume, para el paisaje, la misma precariedad que la teoría contemporánea atribuye al espacio urbano, invirtiendo aquella tendencia, que hemos rastreado en Schelling y en los orígenes del *land art*, de configurar el paisaje y la naturaleza como un espacio al margen de los conflictos que atraviesan el espacio de la ciudad y los conflictos de lo urbano. Hamish Fulton pertenece a esta estirpe de antiguo linaje que son los paseantes por el espacio físico de la naturaleza a través de itinerarios a pie: peripatéticos, toponomistas, plenairistas, especímenes de una rara relación con el espacio que, sin embargo, ya no pretenden, como los físicos o los pintores, contener la inmensidad del espacio para poseerlo, con todos sus enigmas, en la página de un libro o en el lienzo enmarcado. Y, así, Hamish Fulton ha ido caminando, peripatético también él, por la costas y las sierras, a la sombra de picos y rastreando por las laderas, poniendo en movimiento las ideas, para escuchar, también él, el rumor de las olas y del viento, para mirar las formas de la arena en la playa y de la tierra en el bosque, para reconocer, entre prados y desfiladeros, el nombre de cada cosa, su toponimia enigmática, donde cada lugar tiene voz que lo nombra. Perseguiendo nombres, pues, para dar con las cosas y, una vez ahí, descubrir el sonido y las formas de las cosas, más allá, o más acá incluso, de sus nombres.

Y de este su caminar, Hamish Fulton deja, como testimonio, unas cuantas fotografías que no son la obra, pues la 'obra' es el caminar, de él, que se reconoce como *walking artist*. Fotografías que son indicios del caminar, y de lo oído y visto en el caminar, a través de caminos y pistas, entre alturas y llanos, en busca del rumor que el nombre del lugar sólo anuncia, como la imagen sólo acierta a apuntar. Fotografías-indicio, puro rastro de una traza que indica un transitar, donde el habitar, para quedarse, está descartado, pues todo es lugar de paso, espacio para la itinerancia, nomadismo de paseante-excursionista, que sale de sí para oír y mirar lo otro. Eso otro de lo que la fotografía es eco y sombra. Y así, en ese caminar por el paisaje, en virtud de esa escucha que es mirada y de ese ver que es también oír, Hamish Fulton contradice la esencia de la práctica artística cuanto menos desde los griegos. Una práctica que, sabíamos, consistía en un 'hacer' y en un 'producir' (*poiesis*), pero que Fulton desmaterializa hasta convertirla en pura acción: caminar. Y caminar, además, por lo ya nombrado que, en cuanto tal, es también lo ya visto, lo ya experimentado antes. Lo dice el propio Fulton (2007): «Una caminata puede existir como un objeto invisible en un mundo complejo» (Fulton, 2007, pág. [8]). Caminar como obra: «*walking*» is an artform in its own right. Pero ¿qué 'hacer' hay en el caminar?, ¿qué 'producir' en el andar? Marcel Proust confiaba en *À la recherche du temps perdu* en que «algunos, amantes de los misterios, se halagan pensando que en las cosas permanece algo de las miradas que una vez se posaron en ellas» (Proust, 1927, pág. 33). Y es que la mirada del paseante, al caminar, deja en los lugares por los que camina la inscripción de sus pasos en forma de nuevo sendero sobre los caminos y de nueva mirada sobre el paisaje: senderos transitados y paisajes vistos en los que permanecen, como huellas, tal vez invisibles, o acaso no tanto, nuevos sentidos que hacen de ellos, siempre, algo nuevo. Huellas quizás inmatrimales como una sombra, pero marcadas, pues de

eso se trata, con el peso de la inscripción de una experiencia: *I “built” an experience. Each walk marks the flow of time between birth and death*. Caminar que es tránsito, huella de lo que pasó caminando por ahí, y que a veces insinúa un porvenir posible, el regreso (Antich, 2007, págs. [46-51]).

Bleda y Rosa y Hamish Fulton, cada uno a su manera, ilustran sobre la quiebra de aquel proyecto romántico, inspirado por el idealismo trascendental, que orientó los primeros pasos del *land art* y ofrecen pistas, de alto valor especulativo, para esas caligrafías en el paisaje que algunas prácticas artísticas de nuestro tiempo se han esforzado por rastrear, conscientes ya de la irreversibilidad de una pérdida en nuestra relación con el paisaje con la que, inevitablemente, debemos convivir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTICH, Xavier (2003), «Reise durch die ausgelöschte Erinnerung», en Bleda y Rosa, Kiel, Kunsthalle zu Kiel/Christian-Albrechts-Universität, págs. 6-12.
- (2007), «Se hace camino al andar. Hamish Fulton: *Walking as Art Form*», en Hamish Fulton, *Sonido de las olas*, Santander, Gobierno de Cantabria, págs. 46-51.
- ARGULLOL, Rafael (1983), *La atracción del abismo*, Barcelona, Destino.
- ARNALDO, Javier (1990), *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor.
- BLEDA, María y ROSA, José María (2005), «Campos de batalla», en Iñaki Ábalos (dir.), *Campos de batalla*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pág. 11-21.
- DE MARIA, Walter (1970), «The Lightning Field», *Artforum*, abril 1970, págs. 51-79.
- FULTON, Hamish (2007), *Sonido de las olas*, Santander, Gobierno de Cantabria.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1997), *Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises*, Grenoble, Jérôme Million [ed. original, 1796].
- INNERARITY, Daniel (1993), *Hegel y el Romanticismo*, Madrid, Tecnos, .
- KASTNER, Jeffrey y WALLIS, Brian (eds.) (1998), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon.
- LYOTARD, Jean François (1991), *Leçons sur l'Analytique du sublime*, París, Galilée.
- PROUST, Marcel (1927), *À la recherche du temps perdu: le temps retrouvé II*, París, Gallimard.
- RAQUEJO, Tonia (1998), *Land art*, Madrid, Nerea.
- SCHELLING, Friedrich (1989), *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, 5.^a ed., Buenos Aires, Aguilar [título original, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807].
- (1999), *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos [título original, *Philosophie der Kunst*, 1803].
- SCHILLER, Friedrich (1981), *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Aguilar [título original, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795].

III. PAISAJE, CULTURA Y TERRITORIO EN EL TRÁNSITO A LA POSMODERNIDAD

1

PAISAJES NÓMADAS

Manuel Asensi

Quizá sea aconsejable tomar la precaución de reconocer que el término 'posmodernidad' es ambiguo y utilizable como un todo terreno ideológico y que el rechazo y el elogio de la posmodernidad se realizan tanto desde posiciones reaccionarias como desde posiciones progresistas (Ripalda, 1996, págs. 58-59). Pero ello corre el riesgo de no reconocer lo que esa maleabilidad del término encubre, es decir, el hecho de que, tras el fracaso de los modelos universalistas, surgió una situación cuyo común denominador fue el estar regida por lo que Derrida denominó un 'principio del desorden taxonómico'. Este desorden alude a la existencia de una pluralidad de discursos sin dominancia. Derrida argumenta que, más que teoría o teorías, hay *jetties* teóricos, es decir, muelles en los que atracan diferentes discursos que mantienen entre sí una relación de conflicto y de competición (Derrida, 1992, pág. 65).

Cuando se leen las teorías sobre la posmodernidad que Fredric Jameson ha ido elaborando entre los años 1984 y 1991, uno no puede sino sentir una cierta desazón por compartir tan pocos puntos de vista con un teórico cuya capacidad analítica está fuera de toda duda. Decir, por ejemplo, que una

de las características más propias del posmodernismo es el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez o superficialidad, y englobar dentro de ello los *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol, la telebasura, la equiparación de la obra estética a la mercancía, el postestructuralismo, la deconstrucción, la esquizofrenia (en el sentido lacaniano de ‘ruptura de la cadena significante’), la temática de la muerte del sujeto y el *pastiche*, entre otras cosas, es no sólo reductor, simplista y poco perspicaz a la hora de describir una situación, sino también una manera de no hacer justicia a la potencialidad política de las posiciones posmodernas. Equiparar, por ejemplo, el devenir mercancía del arte con la intertextualidad, esgrimiendo el argumento de que ambas obedecen a la superficialidad propia de la lógica del capitalismo tardío (Jameson, 1984, página 29), es una retórica demagógica cuya causa no puede residir sino en una ceguera epistemológica.

Y es extraño que Jameson escribiera, por ejemplo, que «la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies (lo que suele llamarse intertextualidad ya no tiene, en este sentido, nada que ver con la profundidad)» (Jameson, 1984, pág. 34), sobre todo porque unos años antes había mostrado un buen conocimiento de la tradición telquelista (Jameson, 1972), en la que esa intertextualidad se había teorizado y practicado con fuerza. De hecho, Jameson está diciendo lo opuesto de lo que Sollers y Kristeva (dos de los telquelistas más representativos) consideran como propio de la intertextualidad. Según el argumento de Sollers (1968) y Kristeva (1981), una narración (un fenotexto) que analiza las condiciones de su surgimiento (el genotexto) está en la posición privilegiada de llevar a la superficie lo que las formaciones sociales capitalistas tratan de ocultar a toda costa.

Y a la pregunta ¿qué es una actitud revolucionaria?, responden: el acto por el cual no nos dejamos llevar por la apariencia del signo (por su superficie textual) y somos capaces de reconocer el trabajo de la significancia (es decir, de mirar

hacia las condiciones del surgimiento lingüístico del discurso) fuera de la subjetividad, o al menos fuera de una determinada manera de entender la subjetividad. Kristeva afirma que el «relato rojo» (otra denominación de la intertextualidad) «consiste en aprender la materia de la lengua más allá de lo que puede presentarse en la sucesión lineal, para someter sus leyes a lo que ella no puede representar: el engendramiento y la transformación de la significancia» (Kristeva, 1981, págs. 189-190, traducción ligeramente modificada). Se trata de subrayar lo que el discurso programado parece desconocer, es decir, la ruptura con el trabajo que lo produce; en obstinarse, continúa diciendo Kristeva (1981), en formular las leyes de lo que queda fuera de la fórmula superficial.

Ese reconocimiento es el gesto materialista por excelencia, en tanto que su falta está protegida por un gesto idealista. Tocamos aquí una de las cuestiones más intensas e interesantes del discurso telquelista respecto a la ‘profundidad’ que Jameson no ve: su concepción del materialismo, que está lejos de resultar simple. Digamos que ese materialismo está vinculado a un acto de desenmascaramiento o desmantelamiento (deconstrucción, en un cierto sentido), mediante el cual se recupera la génesis hiper-auto-reflexiva (eco claro de la genealogía nietzscheana) borrada por un discurso programado. Es en el contexto de la aparición del «relato rojo» en *Nombres* cuando Sollers (1968) lo expone con suficiente claridad:

4.40. [...] Sin embargo, aquí continúa el relato y es como una columna vacía, una sucesión de marcos vacíos concebidos para ayudar en profundidad al enemigo, para alcanzaros con un golpe más secreto, más envenenado, destinado a retiraros el uso de vuestros productos, el dominio de vuestro discurso encargado de enmascarar todo, de arreglar todo en fórmulas firmadas y reguladas... [...] El relato rojo: eso que, a través de las letras y los cuerpos, se superpone a sí mismo, no cesa de armarse, de apremiar-

se, de sobrepasarse, y es verticalmente como hay que verlo luchar y transformarse (Sollers, 1968, pág. 67).

Lo esencial es que no se trata de un relato cerrado sobre sí mismo, como en un primer momento da a entender la autorreflexividad. Desde *Drame*, y atravesando todo *Nombres*, hemos visto el combate entre el cuerpo y el lenguaje, el desmembramiento que éste ocasiona en aquél. Las alusiones, las referencias a ello son numerosísimas en los dos ‘textos’. En este mismo párrafo citado, unas líneas más abajo, tenemos otra muestra más de ello: «que se desliza en cruz en vuestros ojos, vuestros tímpanos, vuestras lenguas, vuestros dientes...» (Sollers, 1968, pág. 67). La perforación de la superficie fenotextual en dirección hacia el geno-texto supone una desestructuración del cuerpo del escritor y del lector (*un coup plus secret, plus empoisonné...*). Como dirán más tarde Deleuze y Guattari (2000), apropiándose de un término lacaniano, asistimos a una reterritorialización de la geografía corporal.

Pero ¿desestructuración y reterritorialización con vistas a qué? A romper con un sistema programado y enmascarador de uso y dominio sociales (*formules soignées et réglées...*), ruptura que afecta por igual al lenguaje y al cuerpo, ruptura que demuestra la equivalencia de ambos en el plano inmanente de la acción del poder. Esta inscripción del cuerpo en ‘textos’ como *Drame* (Sollers, 1965) y *Nombres* (Sollers, 1968), esta tematización mediante la que se deja bien claro cómo el lenguaje no es el cuerpo, sino que lo enmascara, haciéndole creer que funciona de una manera que no se corresponde con la realidad, viene a demostrar que la ‘teoría’ de Sollers ya se había apartado de los planteamientos estructuralistas, o de las versiones de la muerte del sujeto habituales durante aquellos años en pensadores como Althusser y Derrida. Es más: viene a demostrar que Sollers, en sus textos, estaba adelantándose y dando pie a lo que Foucault empezaría a elaborar durante los años 70 con el nombre de biopolítica.

Fijémonos hasta qué punto el juicio de Jameson sobre el carácter superficial de la intertextualidad resulta erróneo y desenfocado. Donde él aprecia una complicidad con el capitalismo tardío (en la literatura ‘posmoderna’ de, por ejemplo, Sollers, a quien cita expresamente junto con Cage, Ashbery, Warhol o Beckett), los teóricos telquelistas de la intertextualidad ven una vía fundamental de la crítica materialista al capitalismo. Extraña disonancia, que se debe, probablemente, a que el estudio de Jameson —en este sentido representante de una cadena de interpretaciones del mismo fenómeno— no ha percibido lo que constituye una de las principales características del paisaje posmodernista, esto es, el nomadismo. De hecho, da la impresión de que, bien se conciba el posmodernismo como un cierto número de aportaciones en las artes y la cultura de la segunda mitad del siglo xx, bien se aluda con él a la emergencia de nuevas formas de organización social y económica surgidas *grosso modo* a partir de los años 50, bien se pretenda designar un tipo particular de reflexión teórica, ser posmoderno es ser nómada o propugnar el nomadismo. Mi pretensión en este capítulo es demostrar este argumento revisando diferentes posiciones posmodernistas situadas en los tres ámbitos que acabo de mencionar. Naturalmente, esta revisión pretende, asimismo, poner de relieve la inestabilidad que rodea dicho término, algo así como, permítanme el juego de palabras, el nomadismo del nomadismo. Donde ello se refleja muy especialmente es en la diferente manera de interpretar el cariz político del ser nómada. Como se verá a continuación, de mi análisis se desprende que tomo la expresión ‘paisajes posmodernos’ tanto en un sentido metafórico como literal. Centraré mi análisis en la escritura textual que Philippe Sollers realizó entre 1965 y 1968 (especialmente en sus novelas *Drame* y *Nombres*), en la deconstrucción derridiana (como una manera de homenajear al ya fallecido Jacques Derrida), en el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari (2000), en algunas de las face-

tas de la teoría feminista y *queer* y en los planteamientos marxistas de Michael Hardt y Antonio Negri (2002) en contraste con ciertas interpretaciones de Luc Boltanski y Eve Chia-pello (2002).

El posmodernismo se caracteriza por poner en cuestión un elemento fundamental de todo paisaje: el límite. A este respecto, conviene tener presente el fuerte vínculo que existe entre el paisaje y la delimitación, tal y como revela la etimología de la palabra *paisaje*, proveniente del término latino *pagus* (distrito agrícola), de donde el francés *pays*, territorio rural, y toda la cadena semántica a él asociado, desde la comarca hasta el país propiamente dicho. Por decirlo de una manera sucinta, la condición de posibilidad del territorio, de la comarca o del país, reside en el establecimiento de unos límites. Y he aquí que el nomadismo, que etimológicamente significa (*nomás*, *-ádos*, gr.; *nomas*, *-adis*, lat.) «el que se traslada habitualmente en razón de los pastos» (Corominas, 1974, pág. 519), presupone la posibilidad de ir más allá de los límites, de transgredir las fronteras, de, como dirán Deleuze y Guattari, territorializar para desterritorializar. No resulta en absoluto gratuito a este respecto el íntimo vínculo existente entre el *nómada*, «el que se traslada», y la *metáfora*, que, tanto en el griego del que proviene como en las lenguas romances, significa propiamente «traslado, transporte». En ambos casos, el movimiento puede suponer un cruce de fronteras. Por esa razón, si aceptamos el ser *nómada* del posmodernismo, entonces deberíamos reconocer que una expresión como «paisajes posmodernistas» sería un tanto oximorónica, contradictoria y aporética.

La propia palabra ‘posmoderno’ es *nómada* o aspira a serlo. En su clásico estudio sobre las características del posmodernismo, Ihab Hassan señalaba cómo dicha palabra está afectada de una cierta inestabilidad e indeterminación semántica (Hassan, 1982, pág. 263) en la medida en que ni existe consenso entre los especialistas en relación a su significado

(lo cual ha resultado rigurosamente cierto), ni es un término positivo como otros conceptos de la historia del arte y del pensamiento (como ‘romanticismo’, ‘clasicismo’, ‘barroco’, incluso ‘rococó’).

La propia estructura del término (pos-modernismo) crea una distancia entre el prefijo y el término lexemático al que se añade con el fin de poner de relieve la pretensión de ir más allá, de superar las fronteras del modernismo. Lo que esa distancia subraya es, en definitiva, la aspiración a trasladarse más allá de los límites marcados por los proyectos modernos, como podía ser, por ejemplo, el estructuralismo. Se equivocaban Ihab Hassan (1982) y otros analistas cuando apuntaban que el ‘pos-’ de posmodernismo denotaba una temporalidad lineal. Atendiendo a algunas de las propuestas posmodernistas, queda claro que el trasladarse más allá de las fronteras de lo moderno no quiere decir necesariamente trasladarse hacia delante, porque puede muy bien suceder que se pretenda trasladar también hacia atrás, y lo más probable es que se trate de una diáspora, de una pluralidad de recorridos a la que no sería ajena una concepción heideggeriana de la temporalidad. Lo deja entrever el mismo Hassan cuando asegura que la historia es un palimpsesto y que la cultura es permeable al tiempo pasado, al presente y al futuro (Hassan, 1982, pág. 264). Se podría contraargumentar que, entonces, cualquier palabra construida con el prefijo ‘pos-’ implicaría automáticamente un devenir nómada. La respuesta sería que, por supuesto, no se trata de nominalismo, porque, por mucho que estructuralmente una palabra tenga una composición ‘nomádica’, si nouviéramos en cuenta el referente que designa, ello ocasionaría una vaciedad que está muy lejos de mis pretensiones.

¿Qué es una literatura nómada? Si tomamos a Sollers como punto de referencia, advertimos que ser nómada consiste en que las posiciones enunciativas del texto no están fijadas. Si en el relato mimético clásico en primera persona el

‘yo’ es el autor de dos acciones diferentes y separadas en el tiempo, una que consiste en vivir (amar, sufrir, tener aventuras) y otra que consiste en escribir (narrar, recordar, describir), si ello se traduce en la existencia de dos ‘actantes’ claramente delimitados, uno que actúa, otro que habla, en textos como *Drame* (Sollers, 1965) y *Nombres* (Sollers, 1968), el actor y el narrador se unen en una instancia enunciativa equívoca donde los pronombres ‘yo’ y ‘él’ se intercambian de una manera arbitraria, del mismo modo que el blanco sigue al negro y el negro al blanco en el tablero de ajedrez. Contrariamente a la narración clásica en la que un autor (un yo) decide hablar de sí mismo o de otro, en tales textos es la instancia impersonal la que lanza como una flecha un yo que no esconde detrás ninguna psicología, que no tiene otra individualidad más que la mano física que escribe.

Una ‘novela’ como *Drame* comienza con la descripción de alguien que se pone a la tarea de escribir: «En principio (primer estado, líneas, grabado —el juego comienza—) es quizá el elemento más estable el que se concentra detrás de los ojos y la frente» (Sollers, 1965, pág. 13). Ese alguien tiene dificultades para contar una historia, experimenta dos fracasos señalados en la narración con la expresión «Manqué», hasta que, por fin (secuencia altamente significativa), tiene un sueño del que partir, un sueño que significativamente comienza con la entrada, a través de un muro, a través de un libro, en una biblioteca. De repente, en el relato de ese sueño aparece el primer desdoblamiento: «[...] al mismo tiempo está tendido, muerto, en el lugar que acabo de indicar...» (Sollers, 1965, pág. 15). El resultado es que nos encontramos ante un ‘yo’ que escribe en tercera persona sobre un ‘él’ que escribe, y un ‘yo’ que escribe en primera persona sobre el hecho de que intenta escribir sobre determinadas cosas. Como consecuencia de ello, y llevando las cosas al límite, el lector, desposicionado él mismo, sin orientación, trasladado, sin sitio, ignora si el discurso del narrador en tercera persona enmarca el

discurso del narrador en primera persona, o si el discurso del narrador en primera persona enmarca el discurso del narrador en tercera persona. Es a esto a lo que podemos llamar un nomadismo enunciativo, nomadismo que se prolonga en tres planos más: 1) en un juego mediante el que esos textos oscilan continuamente entre lo enunciativo y la reflexión sobre los orígenes y la fundación de la enunciación; 2) en una remisión intertextual, paragramática, sin fin a toda una cadena de textos científicos, literarios, políticos, históricos; y 3) en un trabajo sobre el significante, dividiéndolo hasta el infinito, convirtiendo la enunciación lingüística en un proceso interminable. El nomadismo de un texto como *Drame* o como *Nombres* lo define muy agudamente Derrida cuando, en su lectura de este último texto, afirma que una de las razones por las que despierta resistencias de lectura se debe a que el lector no encuentra una posición, viéndose obligado a trasladarse continuamente, a cambiar de lugar.

Al nombrar a Derrida y a Sollers entramos en otro de los discursos característicamente nómadas: la deconstrucción. No deja de ser llamativo que ésta puede llegar a definirse como una reflexión en torno al problema de la posición, o de la tesis. Uno de los libros de entrevistas más famosos del Derrida de principios de los años 70 se titula *Positions* (Derrida, 1977) y en él, con una claridad poco habitual, el autor define la deconstrucción como una estrategia sin finalidad que hace saltar los límites y las (o)posiciones de los sistemas binarios y jerárquicos. Dos cosas llaman la atención en este planteamiento básico de la deconstrucción. En primer lugar, que sea una estrategia sin finalidad, es decir, un movimiento por el movimiento que no se dirige hacia un objetivo concreto (que no sea el de echarle la zancadilla al pensamiento metafísico), que su peculiaridad más propia sea la errancia, la desorientación, el caminar sin norte, el no venir de ningún lugar y el no ir hacia ningún lugar. Cuando en Baltimore, allá por los años 60, Jean Hyppolite le escuchó a Derrida su conferencia

sobre «el signo, el juego y la estructura en el discurso de las ciencias humanas», le manifestó en el turno de las intervenciones que no entendía hacia dónde iba todo aquello, que no acababa de comprender el sentido de su propuesta. Derrida le respondió que si supiera a dónde iba, que si conociera el final, entonces no habría escrito ni una sola línea. Uno se mueve, parece decir Derrida, no para ir a ningún lugar en concreto, sino por el puro acto de moverse: he ahí el movimiento por el movimiento, muy propio de ese planteamiento deconstructivo.

¿No son todos los rasgos que estoy describiendo los propios de un hipernómada? ¿Puede haber algo más nomádico que insistir una y otra vez en la indecidibilidad que gobierna las infraestructuras que las lecturas deconstructivas van dejando a su paso, el *pharmakon* en Platón, el *suplemento* en Rousseau, la *diferencia* o *diferancia* en Saussure, el *implexo* en Valéry, la *diseminación* en Sollers, el *espectro* en Marx y un largo etcétera? Las metáforas hablan por sí mismas (hay que interrogarlas, dice Derrida): la deconstrucción no es un método, pero sí implica una cierta andadura. He aquí de nuevo al nómada, el que anda y se mueve de un lugar a otro. Otra cosa será decidir si verdaderamente la deconstrucción ha llegado a ser una andadura y no un método, si ha podido darse una cierta sedentarización, aunque al nómada no le molesta ocupar por momentos un lugar sedentario. En la tradición de las acusaciones contra la deconstrucción, ha habido quien, como Meyer Abrams, la ha acusado de parasitaria y Hillis Millar responde deconstruyendo la oposición entre el invitado parásito y el anfitrión. El nómada deconstructor llega a un sitio, se queda allí durante un tiempo, exprime los recursos, procura no agotarlos y se va. Es pragmático, usa los conceptos funcionalmente, porque le interesan, como el *bricoleur* del que hablaba Lévi-Strauss. No le interesa para nada que sean verdad o no, simplemente valen aquí en este contexto o no valen. Se ha discutido mucho acer-

ca de si la deconstrucción derridiana es realmente posmoderna o moderna. Lo curioso del caso es que Lyotard señaló la condición paradójica de que, para ser moderno, era necesario haber sido antes posmoderno: «El posmodernismo así entendido no es el modernismo en sus postrimerías, sino en estado naciente», nos dice en *La condition posmoderne* (Lyotard, 1979, pág. 79). En cualquier caso, resulta claro el carácter de mixtura del posmodernismo en relación con la vanguardia y, en este sentido, el discurso derridiano es el resultado de absorber ciertas formas de la vanguardia en contextos filosóficos o teórico-literarios para los que ella no estaba preparada. La deconstrucción en arquitectura ha demostrado hasta qué punto ese discurso puede resultar efectivamente político o micropolítico, puesto que a una política de derrumbe y especulación opone una actitud de remodelación de los edificios y cascos antiguos que, además, practica un tipo de construcción en la que el centro y la manera de ocupar el espacio representan la expresión de un nomadismo en reposo (pensemos, por ejemplo, en la casa de Frank Gehry en Santa Mónica). La deconstrucción en política revela lo que puede ser una pospolítica que, aunque huye de los grandes partidos institucionales y se inclina por toda forma de resistencia, piensa en la efectividad que puede suponer el estar infiltrado en esos grandes partidos, participando de ellos sin pertenecer a los mismos y llevando a cabo una labor de vaciamiento desde el interior.

Presentar a la pareja Deleuze-Guattari (2000) como exponentes de una filosofía política nómada es, a estas alturas, una redundancia. Son los teóricos por excelencia del nomadismo: todo su lenguaje, toda su retórica, están impregnados de espacios cerrados que forman líneas de segmentariedad dura o molar y cuya función es la territorialización, la delimitación, la creación de paisajes fijos, pero también de espacios escindidos que se dividen al infinito y que forman líneas de segmentación flexible o molecular, en la que los segmentos son como

cuantos de desterritorialización que viajan a una velocidad que supera los umbrales ordinarios de la percepción; y, por supuesto, líneas de fuga que ya no admiten segmentos, que son más bien la explosión de las dos series fragmentarias anteriores y que, observemos los términos empleados, «ha(n) traspasado la pared, ha(n) alcanzado una especie de desterritorialización absoluta» (Deleuze y Guattari, 2000, pág. 201). El capítulo 12 de *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (2000) es, como expone su título, todo un tratado de nomadología, en el que se hace una alabanza (siempre matizada por la sospecha paranoica, claro está) de las manadas, de las bandas, los grupos rizomáticos que animan una indisciplina fundamental y ponen en tela de juicio las jerarquías; en el que se exponen los principios de una ciencia excéntrica o nómada, de un arte nómada, del pensador privado (Artaud, Kleist). Esta frase condensa muy bien su propuesta: «Si el nómada puede ser denominado el Desterritorializado por excelencia es precisamente porque la reterritorialización no se hace *después*, como en el migrante, ni en *otra cosa*, como en el sedentario (en efecto, la relación del sedentario con la tierra está mediada por otra cosa, régimen de propiedad, aparato de Estado...). Para el nómada, por el contrario, la desterritorialización constituye su relación con la tierra y por eso se reterritorializa en la propia desterritorialización» (Deleuze y Guattari, 2000, pág. 386).

Cuando en 1993 Judith Butler publica el libro *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, da lugar a una teoría y a una práctica del sexo nómada. No porque lo nombre de una manera explícita como tal, sino porque su argumento de que el sexo y/o el género surgen en la reiteración performativa de una norma o un conjunto de normas, como consecuencia de una «apelación disimulada a las citas» (Butler, 2005, pág. 35), abre la posibilidad de una apropiación y subversión mediante la producción de espacios ocasionales en los que pueden parodiarse, reelaborarse y resig-

nificarse las normas aniquiladoras, los ideales mortíferos de género y de raza (Butler, 2005, pág. 184). Se trata de una teoría que no sabe o no explicita lo que debe a las teorías de Artaud y de los telquelistas de principios de los años 70 en lo que se refiere a la posibilidad de reconstrucción de un cuerpo, a la posibilidad de aniquilarlo para hacerlo renacer dentro de una nueva configuración en la que los puntos erógenos corporales se desplazan, se mueven, se refundan siguiendo leyes de oposición y de analogía. El libro de Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual* (2001), con el que no comparo su idea de «contrato» (quizá demasiado rousseauiano), es, por otra parte, muy ilustrativo en cuanto a la propuesta de una reterritorialización del cuerpo. Las instrucciones contrasexuales que allí se exponen son una clara indicación del valor político que se concede al nomadismo corporal. Masturbar un brazo, erotizar o parodiar la erotización del ano, entre otras prácticas, son una manera de errar por el cuerpo y de arrancarle sus centros de reposo sedentario. En este plano la acusación es muy explícita: el sedentarismo corporal, solidario de una heterosexualidad centralista, es cómplice de situaciones de violencia sexista y fascista, a lo que sólo cabe oponer un nomadismo que no sea reapropiado por ninguna otra forma de molaridad paranoica.

¿Será gratuito que Antonio Negri publicara en 1989 junto con Felix Guattari un texto titulado *Le verità nomadi. Per nuovi spazi di libertà?* En este texto se redefine el comunismo frente al socialismo real como una forma mediante la cual la sociedad podrá reorganizarse tras la destrucción del sistema capitalista, como una vía de liberación de las singularidades individuales y colectivas, como un conjunto de prácticas sociales de transformación de las conciencias y de las realidades en el ámbito de lo político y lo social, de lo histórico y lo cotidiano, de lo colectivo y lo individual, de lo consciente y lo inconsciente, como un camino gracias al cual las comunidades, las razas, los grupos sociales, las minorías de

cualquier tipo logren conquistar una expresión autónoma (Negri-Guattari, 1996, págs. 16-33).

Negri desarrolla un concepto, desde mi punto de vista, algo problemático: el de 'multitud'. En mi opinión se trata de una noción que sólo alcanzará un efectivo poder político cuando se reconozca y se potencie su carácter fundamentalmente indecidible. Negri reconoce que si la multitud es una de las fuerzas esenciales de la revolución comunista, ha de llevar a cabo de manera consciente una serie de acciones (Hardt y Negri, 2002). Acciones que, de todos modos, ya están ahí, reprimidas por el imperio, presentadas como problemáticas, intolerables, desgraciadas, acciones descontroladas, masivas, sin solución aparente. Esa acción tiene que ver con el nomadismo. Dice Negri: «La constitución de la multitud se manifiesta en primer lugar como un movimiento espacial que distribuye a la multitud en un lugar ilimitado» (Hardt y Negri, 2002, pág. 360). Ya David Harvey (1990) había notado en su libro de 1989, *The Condition of Postmodernity*, que la posmodernidad se caracterizaba por haber producido un cambio en la comprensión del espacio y del tiempo debida a la aceleración en los viajes y en las telecomunicaciones. Aunque se trata de niveles distintos, hay una coincidencia de planteamientos en cuanto a que la posmodernidad implica la aparición de una nueva velocidad. Para Negri, esta velocidad es la que la multitud adquiere para apropiarse del espacio y constituirse en sujeto activo. El teórico y activista italiano nos está hablando de un nuevo espacio, de un nuevo paisaje antipaisaje, donde las topologías son inusuales, los rizomas subterráneos e incontestables y las mitologías geográficas crean «nuevas sendas del destino» (Hardt y Negri, 2002, pág. 360). Todo en el discurso de Negri se establece en términos geográficos, como cuando, por ejemplo, recupera, para invertirla, reconstruirla y transformarla, la diferencia agustiniana entre la ciudad terrenal y la ciudad de Dios. Es cierto que Negri no se considera para nada un posmoder-

no, que tiene una comprensión cercana a la de Jameson al considerar el posmodernismo como cómplice del capitalismo tardío, pero tengo la impresión de que hablamos un lenguaje distinto, de que ni Jameson ni Negri han sabido ver la línea de unión que aquí he tratado de esbozar. La idea aquí defendida de que la expresión ‘paisaje posmoderno’ es oximorónica, contradictoria y aporética no pretende tanto ser una provocación como una manera de pensar de una manera diferente la potencialidad política de cierto posmodernismo a partir de ese no concepto que es el nomadismo.

He tratado, en definitiva, de esbozar el concepto de nomadismo a través de un común denominador presente en la literatura, en las artes, en la deconstrucción, en el feminismo-teoría *queer* y en la teoría política comunista de Negri. No hay que olvidar, para terminar, la advertencia que ya puso en su día de manifiesto el libro de Luc Boltanski y Eve Chiapello (2002): el capitalismo siempre intentará apropiarse del nomadismo. Como dice la literatura empresarial, si eres nómada, para qué quieres un puesto de trabajo seguro, para qué un sueldo fijo, no te extrañe que la inseguridad reine en tu vida, eso no es algo negativo, sino un valor y, para eso, para que seas un buen nómada, te despido y te conmino a que te acojas a otro contrato basura. Que las formaciones represivas pueden aprovecharse del nomadismo es un hecho. Tratan sin duda de reapropiárselo y ésa es la razón por la que el discurso deconstructivo nos sirve en este punto, al reconocer el valor meramente contextual y pragmático de los valores que ponemos en circulación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Éve (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal.
- BUTLER, Judith (2005), *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós.

- COROMINAS, Joan (1974), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Felix (2000), *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (1977), *Posiciones, entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta*, Valencia, Pre-Textos.
- (1992), *El otro cabo, la democracia para otro día*, Barcelona, Serbal.
- HABERMAS, Jürgen (1989), *Discurso filosófico de la modernidad, doce lecciones*, Madrid, Taurus,.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2002), *Imperio*, Barcelona, Paidós.
- HARVEY, David (1990), *La condición de la posmodernidad, investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores [título original, *The Condition of Posmodernity*, 1989].
- HASSAN, Ihab (1982), *The simemberment of Orpheus, Toward a Postmodern Literature*, Londres, University of Wisconsin Press.
- JAMESON, Fredric (1972), *The Prison-House of Language*, Princeton, Princeton University Press.
- (1984), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.
- LYOTARD, Jean François (1979), *La condición postmoderna informe sobre el poder*, Madrid, Cátedra.
- NEGRI, Antonio y GUATTARI, Félix (1996), *Las verdades nómadas. Por nuevos espacios de libertad*, Donostia, Tercera Prensa.
- PRECIADO, Beatriz (2001), *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Ópera Prima.
- RIPALDA, José María (1996), *De Angelis: filosofía, mercado y posmodernidad*, Madrid, Trotta.
- SOLLERS, Philippe (1965), *Drame, roman*, París, Éditions du Seuil.
- (1968), *Nombres, roman*, París, Éditions du Seuil.

2

EL SUJETO, EL PAISAJE Y EL JUEGO POSMODERNO

Claudio Minca

El paisaje es, quizá, el único concepto moderno capaz de referirse a algo y, a la vez, a la descripción de ese mismo algo. El término remite tanto a una porción del territorio como a su imagen, a su representación artística y, también, ‘científica’. Esto lo convierte en un concepto escurridizo, pero fascinante. Lo abre a la libertad de las sensaciones y de los sentimientos que suscita, pero también es verdad que lo expone, a veces, al arbitrio de quien quiere encadenar esos sentimientos y sensaciones a la propia lógica y al propio sistema de valores. Es precisamente desde esta doble naturaleza del paisaje desde la que voy a reflexionar sobre lo que hoy entendemos por posmoderno. Lo que Farinelli (1992) denomina «la argucia del paisaje» tiende, de hecho, a chocar con interpretaciones, por así decirlo, ‘extremas’, que lo entienden o bien como una ventana científica abierta al mundo, o bien como una lectura meramente estética del espacio, como una especie de estremecimiento poético.

Asumida esta doble naturaleza del paisaje, voy a centrar mi reflexión en torno a tres coordenadas: en primer lugar, la importancia extraordinaria del paisaje en la definición del sujeto moderno; en segundo lugar, la necesidad imperiosa de

reflexionar sobre su estatus ontológico y, por tanto, político; finalmente, la gestión y la legitimación de los procedimientos que traducen el paisaje de un conjunto de prácticas territoriales e incluso emocionales a un proceso comunicativo. A través de estas tres coordenadas intentaré explorar no sólo algunos paisajes de la *historia de las maneras de mirar* (y, por tanto, de conocer) modernas, sino también las razones profundas por las que, cuando se pregunta a alguien —en ocasiones incluso a un profesional del paisaje— qué diferencia hay en realidad entre paisaje y territorio (entendiendo aquí por territorio el espacio humanizado, como hacen los geógrafos franceses e italianos), la respuesta produce a veces en el interlocutor un cierto embarazo, una curiosa vacilación. Incluso quien responde con aparente firmeza y serenidad, en el fondo, se da cuenta de que está penetrando en un terreno inestable, en el que es fácil entrar en contradicciones evidentes, a menos que no se entregue al dogma de la ciega disciplinar.

Interrogarse sobre el paisaje significa, todavía hoy, interrogarse sobre el significado del mundo. Interrogarse sobre el paisaje significa preguntarse de dónde vienen los conceptos de orden y armonía que implícita o explícitamente florecen siempre durante nuestros viajes. Significa, en definitiva, plantearse el problema de la relación entre estética y ciencia, entre poesía y razón cartográfica. Significa, sobre todo, intentar descubrir cómo el paisaje, de modo de sentir y percibir nuestra relación con la Tierra ha podido transformarse en cosa, en objeto, en dispositivo cognitivo que prevé, por así decirlo, la muerte aparente del sujeto.

Hoy se habla mucho del paisaje. Muchas disciplinas se ocupan de él, algunas incluso con la pretensión de tratarlo científicamente o de tener una perspectiva privilegiada sobre el bagaje de significados morales y operativos que éste lleva en sí. Este inusitado interés es ya, de por sí, un buen motivo para interrogarse sobre el significado contemporáneo de un tér-

mino que no sólo ha asumido en los últimos decenios una extraordinaria variedad de interpretaciones, sino que afecta a una dimensión pública de gran relevancia para nuestra concepción de las relaciones entre la sociedad y el territorio. Después de haber explicado brevemente cómo pretendo interpretar la referencia a lo posmoderno que encontramos en el título de este capítulo, dedicaré algunas líneas a analizar cuál ha sido la trayectoria del concepto de paisaje que lo ha llevado, en un determinado momento de la historia, a transformarse de puro concepto estético y artístico a verdadero instrumento y objeto de interés científico.

Entender las modalidades de la entrada del paisaje en las ciencias sociales, y en la geografía en particular, es fundamental, a mi juicio, para entender en qué términos puede ser afrontada hoy la cuestión de los llamados «paisajes de la posmodernidad» (Guarrasi, 2002). El análisis de este paisaje crucial saca a la luz, al menos, dos cosas: la primera es que el paisaje, en la concepción de muchos autores, se ha transformado de ‘punto de vista’ en ‘cosa’, es decir en objeto, en material reproducible, vendible, consumible; en otras palabras, los paisajes, en la presunta posmodernidad, han empezado a ‘viajar’. El segundo descubrimiento al que aspira este análisis afecta al papel del sujeto del paisaje, un sujeto aparentemente inmóvil e invisible en la construcción teórica de muchos paisajes. Se trata de una figura retórica hegemónica —a pesar de las paradojas que ello implica— hasta que la reflexión posmoderna, al liberar conceptualmente el objeto del paisaje de su sujeto, no ha sacado a relucir su prisión epistemológica con todo el aparato ideológico y la estructura ontológica sobre la que se asienta.

Se sabe que lo posmoderno y los términos que a ello se asocian (posmodernismo, posmodernidad) están sujetos a distintas interpretaciones, a menudo como reflejo de la posición de quien interviene en el debate cultural de una determinada comunidad interpretativa (véanse, entre otros, Minca, 2001; Dear,

2000; Best y Kellner, 1995; Benko y Strohmaier, 1997). Y bien, dado que, a menudo, estas interpretaciones están enfrentadas entre sí, me veo obligado a explicitar la específica visión de lo posmoderno que pretendo adoptar: lo posmoderno no es una época, no es un nuevo paradigma, no es la locura reproductora de las imágenes separadas del referente, como pretenden Baudrillard (1998) y un sector relevante de la sociología francesa del pasado decenio. Prefiero pensar en lo posmoderno como una revelación, una especie de despertar de la dimensión crítica de lo moderno y, sobre todo, una *vuelta al centro* de la dimensión ontológica que lo moderno, durante mucho tiempo, ha querido olvidar, incluso en su producción académica. En otras palabras, considero que la contribución más importante de lo posmoderno ha sido el permitirnos volver a formular las coordenadas y el funcionamiento del *episteme* moderno, y, sobre todo, sus relaciones implícitas con el poder y la política. La crisis de la representación, el colapso de la cadena del significante, la locura de imágenes que revolotean, aparentemente libres, en las geografías reticulares de la información global y mediática, son algunos de los síntomas de esta reformulación. Como todas las reformulaciones, también ésta puede provocar múltiples propuestas críticas que no trataremos aquí por falta de espacio. Basta decir que, con esta interpretación concisa en la mente, intentaré analizar cómo la nueva conciencia y la condición cognitiva producidas por la reflexión posmoderna en el arte y en las ciencias sociales pueden ayudarnos a comprender —y probablemente a recuperar en su dimensión más poderosa y democrática— el concepto de paisaje, un concepto en muchos casos perdido en los meandros geométricos de una hipermodernidad mediática a menudo aberrante e indigesta en el plano intelectual.

La vitalidad contemporánea del paisaje, en efecto, es algo sospechosa, porque parece una extraña supervivencia de lo moderno, en el que ahora pocos creen ya, al menos en la inter-

pretación banal que la cultura popular y mediática todavía parecer dar del mismo. Esta última consideración impone, a mi juicio, algunas preguntas ineludibles. En primer lugar, si es verdad que el paisaje es un concepto genuinamente moderno que nace como fruto de las epistemologías que han colonizado el Renacimiento (Cosgrove, 1984) y que se consolida como concepto popular gracias a su entrada en la nueva geografía de los saberes académicos de la modernidad ilustrada del siglo XIX (Farinelli, 2003) y si, además, es igualmente cierto que lo posmoderno ha desbancado las coordenadas sobre las que lo moderno —como proyecto político e intelectual— se ha apoyado, entonces, ¿cómo es posible que todavía hoy se hable tanto del paisaje y el concepto sea tan utilizado por políticos, académicos, planificadores y periodistas? ¿Quizá ha cambiado su naturaleza y contenido y no nos hemos dado cuenta? Si verdaderamente faltan las condiciones epistemológicas para leer el paisaje en clave moderna, entonces ¿sobre qué paisaje estamos aquí discutiendo?

La segunda pregunta trasciende la primera. Es sabido que el paisaje se funda en una determinada construcción de un sujeto moderno específico, un sujeto que, aprendiendo a posicionarse de manera estratégica y en perspectiva, lee el territorio, el espacio que tiene delante, asignando la primacía absoluta a la visualización y a la verdad de sus revelaciones, y, precisamente, gracias a las lentes ofrecidas por el paisaje produce significado, orden, reconocimiento y valor (Cosgrove, 1984; Daniels, 1989; Duncan y Duncan, 1988; Olwig, 2002). Paralizado por el paisaje, este sujeto se imagina inmóvil sin saberlo, habla de un mundo que le es ajeno, ve la mutabilidad y el movimiento de lo que está delante e, incluso, sigue representándolo y pensándolo como un cuadro, una fotografía, una rígida reja espacio-temporal. ¿Cuál es hoy, por lo tanto, la posición de este sujeto, relacionado con la multiplicación informática de imágenes y la reproductibilidad de los paisajes ofrecida por las nuevas tecnologías? (Guarrasi, 2002). Si

el paisaje ha contribuido a crear sujetos modernos que, con su visión y consecuente acción, han transformado la concepción y la experiencia del espacio vivido, entonces, razonar sobre el paisaje significa, sobre todo, razonar, como dice Franco Farinelli, sobre la historia de la relación entre las imágenes de las que el paisaje está compuesto y el sujeto que las describe (Farinelli, 1992).

LA ENTRADA DEL PAISAJE EN LAS CIENCIAS SOCIALES

Que lo moderno ha sido caracterizado por la dictadura de la visión es algo ya aceptado por todos. El dominio de la perspectiva y la verdad del ojo, recuerdan varios autores (Cosgrove, 1984, 2003), son parte de la nueva teoría del espacio que se combina con el progresivo dismantelar, entre los siglos XVIII y XIX, del Antiguo Régimen y de sus epistemologías, para sustituirlo por una visión científica y neutral de la naturaleza y del mundo (Livingstone, 1992). Todos sabemos que cada nueva teoría espacial comporta la introducción de un nuevo orden social y político (Farinelli, 1992; Dematteis, 1985). El paisaje, por tanto, en un determinado momento de su historia se convierte en expresión de una lógica que intenta hacer coincidir la dimensión estética y la científica o, dicho en otras palabras, la moral y la política. Es difícil entender qué es hoy el paisaje sin entender lo que ocurrió en la geografía alemana de mediados del siglo XIX (Farinelli, 1992).

La llamada *geografía pura*, elaborada con pretensiones científicas y de neutralidad a lo largo del siglo XVIII, choca durante el siglo siguiente y de manera cada vez más dramática con la llamada *geografía de estado*, fundada sobre una teoría espacial explícitamente política y basada en objetivos del estado aristocrático (Dematteis, 1985). Se trata de «una guerra civil», sobre todo en Francia y en Alemania, «que durará más de un siglo y que reflejará de manera clara la formidable ten-

sión entre moral y política que atraviesa el pensamiento europeo» (Farinelli, 1992, págs. 117-118) durante todo el siglo XVIII y buena parte del siguiente.

Con la llegada al poder de la burguesía en dos de los países más potentes del mundo, esta tensión se resuelve en un compromiso entre poder y saber que implica toda la ambigüedad y las contradicciones que caracterizan la epistemología moderna que ha atravesado los decenios siguientes y todo el siglo XX, y contra la que estamos, en buena medida, luchando todavía hoy. El paisaje es uno de los resultados de este formidable y perjudicial compromiso entre razón científica y razón de estado, entre la nueva estructura de la cultura burguesa y las exigencias paralelas de legitimación de su toma del poder, un compromiso que se traducirá en la más extraordinaria invención geográfica de la modernidad: el estado nación. Un compromiso cuyas exigencias pesan todavía sobre nuestro modo de razonar acerca del territorio y de sus valores (Minca, 2007a).

A principios del siglo XIX el paisaje era aún considerado, en esencia, un determinado estado de ánimo, un sentimiento, incluso una relación entre distintas impresiones sentimentales: «la pintura era su mensajero, la vivida experiencia de la comunión con la tierra era su objetivo y su significado. Su ámbito era el reino de la apariencia estética, su referente era la opinión pública, ya entendida en aquel momento como órgano de reflexión común y pública de los fundamentos del orden social» (Farinelli, 1992, pág. 202).

Será uno de los padres de la geografía, Alexander von Humboldt, sostiene siempre Franco Farinelli, «el que arranque el sujeto de tal reflexión de la propia conducta contemplativa para dotarlo de un saber capaz de garantizar la cultura y la manipulación del planeta. Gracias a Humboldt, el concepto de paisaje muta, por primera vez, de concepto estético a concepto científico. Pasa del saber pictórico y poético —el único concedido por los aristócratas a los burgueses— a la descrip-

ción del mundo. Se carga de un significado del todo inédito desde el punto de vista de la historia y de la historia de la cultura» (Farinelli, 1992, pág. 203); de un significado del que todavía hoy, aquí, estamos discutiendo. «Precisamente, el carácter estético de la cultura burguesa impone», insiste Farinelli, «que el saber artístico se transforme en ciencia de la naturaleza, de mediación de la visión: por esto Humboldt elige el concepto de paisaje y lo utiliza como vehículo más propicio para asegurar el tránsito de los protagonistas de la dimensión pública literaria hacia el dominio de la cultura científica» (Farinelli, 1992, pág. 203).

Es éste un tema clave para entender la penetración del concepto de paisaje en aquellas disciplinas que se afirmarán en el futuro, como las ciencias sociales. Es aquí donde reposa la constitución inevitablemente ambigua de la idea de paisaje contra la que combatimos todavía hoy y a la que, a menudo, no respondemos o continuamos dando respuestas torpes. Porque es necesario recordar, al hablar del paisaje posmoderno, que: «para Humboldt, el concepto de paisaje se funda en el doble sentido, en el empleo múltiple del mismo material, sobre el doble carácter del término, que en Alemania, en la específica forma del *landschaft*, al menos a partir de la época moderna, vale al mismo tiempo como barrio o parte del pueblo o como artística representación figurativa del barrio mismo» (Farinelli, 1992, pág. 205). «La estrategia de Humboldt», sostiene con convicción Farinelli, «consiste en utilizar políticamente un doble sentido, donde una misma palabra expresa dos significados distintos y uno de ellos —el más común y frecuente (el de la naturaleza estética y literaria)— prevalece, mientras el segundo (con una acepción objetiva, material y concreta, incluso científica) queda en el fondo» (Farinelli, 1992, pág. 205).

Si lo que nos cuenta Farinelli es verdad, ¿cómo es posible que, todavía hoy, y durante gran parte del siglo xx, esta segunda dimensión se haya seguido confundiendo arbitraria-

mente con la primera, sin que semejante embrollo se haya resuelto? ¿Cómo, todavía hoy, hay quien habla de paisaje como un objeto, o incluso lo confunde con el territorio, sin darse cuenta de que, haciendo esto, cae justo en la trampa mortal de un concepto que remite, por definición, a dos cosas a la vez y puede sobrevivir sólo en esta doble y ambigua dimensión? Pues bien, recuerda Farinelli, «bruscamente, y de manera inmediata, en 1919, el paisaje se convierte en un simple conjunto de objetos bajo los fundamentos geográficos del *landschaftkunde* elaborados por Siegfried Passarge, otro geógrafo alemán. La dimensión poética, invisible, el estado de ánimo presente en cualquier concepción moderna de paisaje, de repente desaparecen, se convierten en geografía y en otras ciencias sociales, en “cosa”, en objeto, en cartografía, única puerta de acceso a lo visible y a lo existente. La Gran Guerra y los nacionalismos son la ocasión o el motivo de dicho viraje ontológico imprevisto. La fotografía no es el medio, es decir la imagen que reduce a dato instantánea y objetivamente producido —aquello que antes era el resultado de un proceso cognoscitivo subjetivamente fundado y conscientemente determinado por el punto de vista— y la conciencia tanto de la naturaleza procesal como social de la conciencia desaparecen de la vista y por tanto cesan de existir» (Farinelli, 1992, págs. 207-208).

Las consecuencias son, como mínimo, desastrosas. El sujeto-que-mira queda inmovilizado para siempre frente a un paisaje pensado científicamente como una fotografía, como un cuadro espacio-temporal, sin reconocer el aparato ideológico y cognitivo que justifica su reconocimiento, su valor como instrumento comunicativo y productivo de saber estratégico y ético. Paradójicamente, esta transformación ocurre justo en el momento en el que se inicia la crisis, hoy conocida por todos, de la estrecha relación, que hasta aquel momento constituía el saber legítimo, entre visibilidad y funcionamiento del mundo mismo (Farinelli, 1992, pág. 208; 2003;

Mondada, Panese, Soderstrom y 1992). Y esta última consideración nos proyecta directamente al corazón de la reflexión sobre las relaciones entre el paisaje y lo posmoderno.

¿En qué se ha convertido, por tanto, el paisaje transformado en objeto? ¿De qué paisaje estamos hablando hoy? ¿Del ambiguo y estratégico concepto marcado por su duplicidad conatural o de un contenedor lleno de objetos y, por tanto, tratado como algo ‘objetivo’, existente, que se corresponde con un trozo de territorio caracterizado por una serie de significados implícitos? ¿Cómo ponemos de acuerdo el paisaje entendido como ‘punto de vista’, como sentimiento, como narrativa de nuestro pasado, presente y futuro con una idea científica de paisaje que, en cambio, lo objetiviza? ¿Cómo podemos conciliar el bagaje de sentimientos que generan los paisajes y la reproducibilidad virtual e incluso material de algunos paisajes caracterizados por una particular densidad de símbolos y de valores que pertenecen a nuestras geografías morales y políticas?

EL SUJETO DEL PAISAJE

Hay algo inquietante en la congelación del sujeto impuesta por la perspectiva del paisaje. Es como si un concepto introducido en las ciencias sociales con el objetivo de conjugar ciencia y poesía, razón cartográfica y experiencia de lo vivido, se hubiese transformado en un oscuro objeto del deseo, válido para todas las ocasiones y circunstancias; abandonado —en el uso que de él se hace y en la interpretación que de él se da— a un arbitrio que resulta absolutamente contradictorio, por otra parte, con la concepción ‘popular’ que todavía hoy prevalece y que lo presenta como una cosa o, mejor aún, como un conjunto ordenado de elementos del territorio (Dematteis, 1989, págs. 445-457). Es inquietante porque buena parte de la reflexión contemporánea sobre el paisaje parece olvidar su compleja relación con la dialéctica entre saber y

poder. Si lo moderno impone una idea geométrica como medida única del mundo, entonces está bien recordar que el paisaje contribuye a proponer un modelo para la composición ordenada y llena de sentido de este mundo; una composición de la que el proyecto clave de la modernidad del siglo XIX, el del estado-nación, ha tenido y parece tener todavía hoy una necesidad desesperada. De hecho, parece que el paisaje se presta gustoso a representar y legitimar la coincidencia imposible entre sentimiento y geometría. La ambigüedad necesaria del paisaje, propuesta por Humboldt como parte de su proyecto político de conciliación entre saber y poder, se transforma, por tanto, después de 1920, en una perjudicial máquina que produce imágenes hipostasiadas y las hace pasar por paisajes.

En realidad, el estado-nación, que aprende a celebrar y hacerse celebrar a través de una específica geografía de los paisajes de la memoria y de la identidad, no puede permitirse abandonar la dimensión sentimental y emotiva —y ni siquiera la estética— del paisaje (Daniels, 1989). Todavía hoy nos encontramos con un uso del paisaje, a menudo dramatizado por su reproductibilidad, que lo trata en efecto como una cosa, como una colección de imágenes reproducibles hasta el infinito y válidas para todas las ocasiones, pero que invierte grandes energías en intentar investir a esas mismas imágenes de significados que sean capaces de suscitar emociones, sentimientos y sentido de pertenencia. El sujeto, escondido y siempre congelado, vuelve a aparecer, por tanto, como ciudadano, como turista, como consumidor, como el que goza, de manera pasiva, de paisajes. La contradicción evidente que esta espuria dimensión presenta no le impide, sin embargo, funcionar o aparecer como obvia, o ser legitimada por la narrativa oficial del estado, o incluso por la lógica de mercado que intenta vincular significados, productos y experiencias a unos determinados paisajes, ahora ya transformados en iconos, en simples fetiches.

Si lo posmoderno consiste en la denuncia de esta condición cognitiva —y, por tanto, de esta producción de sentido que pasa a través del uso contemporáneo del paisaje—, nuestro primer deber será restituir al paisaje su dimensión originaria, no por nostalgia de las viejas lógicas decimonónicas, sino porque sólo al entender cómo nace este compromiso y esta clamorosa equivocación se puede desvelar la dimensión genuinamente intelectual y política de la relación entre modernidad y paisaje. Sólo al entender que la penetración en nuestra cotidianidad de una cierta idea del paisaje es hija de una formidable operación de política cultural asociada a la constitución de grandes estados nacionales europeos, estaremos en condiciones de dar una respuesta posmoderna —es decir, eminentemente política— al problema contemporáneo del paisaje en las sociedades occidentales.

Piénsese, por poner sólo un ejemplo, en la concepción de viaje pintoresco que se afirma en el mismo período, apropiándose de las mismas coordenadas culturales sobre las que hemos discurrido hasta ahora y confirmando, como recuerda Farinelli (1992, págs. 90-92), la naturaleza profundamente política del viaje a partir de la constitución del estado-nación moderno y burgués (Withers y Livingstone, 1990). En el siglo XIX, de hecho, recuerda Renzo Dubbini (1994, página 109), el paisaje se impone como problema de dominio total del espacio sensible y el viaje se convierte rápidamente en una especie de ejercicio burgués para la confirmación visual y existencial de la naturaleza de dicho dominio. El viaje pintoresco es, de hecho, el resultado de una relación necesaria entre la verdad del lugar y la modalidad de un método de observación cuidadosamente establecido *a priori*.

El paisaje, desde esta perspectiva, se convierte en composición armónica —tanto en el territorio como en la tela— que pone orden al patrimonio nacional; se convierte en el instrumento para la búsqueda de la esencia, del carácter profundo de los rasgos geográficos de la nación. El contacto direc-

to con el monumento, todavía popular en nuestras excursiones turísticas por el mundo, se convierte, así, en la condición para un nuevo discurso sobre la antigüedad, observada en los lugares, en el contexto de los paisajes originarios. Los paisajes, en la concepción popular, son, incluso, iconos del estado y es necesario asegurar su estabilidad y certeza en el significado, exactamente al contrario de las características por las que Von Humboldt los había movilizadado en su proyecto cultural.

Con la llegada de la velocidad de los trenes, de los automóviles, de los aviones, y, sobre todo, de las redes invisibles de comunicación informática y vía satélite, la visibilidad del territorio asume una serie de significados completamente distintos (Farinelli, 1992; Mondada, Panese y Soderstrom, 1992). Entonces, ¿por qué sigue todavía vigente un concepto fundado en el conocimiento ofrecido por lo visible?

¿PAISAJE POSMODERNO?

He incidido hasta ahora en el hecho de que la reflexión posestructuralista en las ciencias sociales —en el caso del paisaje guiada, sobre todo, por los geógrafos ingleses que fundaron la *new cultural geography* en los años 80, con Denis Cosgrove, Stephen Daniels y Peter Jackson a la cabeza— ha demostrado que el paisaje es, en realidad, una construcción ideológica, caracterizada por precisas coordenadas culturales y objetivos políticos, y esto explica que el paisaje, cuando se convierte en objeto de investigación científica, no deja, a pesar de las pretensiones de objetividad que enuncia, de paralizar algunos sujetos, de celebrar otros, de olvidar y de hacer desaparecer otros muchos. Se trata de una reflexión muy importante para que avancen los estudios del paisaje, de la que hoy no se puede evidentemente prescindir. Pero se trata también de una reflexión que, al disgregar la estructura epis-

temológica sobre la que ha reposado durante toda la modernidad la idea y el uso del concepto de paisaje, evita alcanzar las raíces del problema fundamental que hemos planteado aquí: el problema de la relación entre el tipo de cultura difundida por un concepto tan extraordinariamente ambiguo como el paisaje y aquello que Heidegger llama «la certeza del representar» (Farinelli, 1992, pág. 55).

Intentemos, por tanto, ver cómo funciona y cómo viaja el paisaje en una época dominada por la reconstrucción pos-estructuralista y en la cultura popular por la hegemonía de lo banal y por la reproducción obsesiva de imágenes y, por tanto, también por una verdadera inflación de paisajes. Empecemos por el tiempo y el movimiento. El tiempo, en cualquier paisaje y en cualquier experiencia del paisaje, está sometido a las modalidades de la lectura, del ritmo de quien lo mira y lo 'vive'. Pero el paisaje tiene un tiempo narrativo propio, autónomo, recalcado por sus variaciones temporales: cambia incluso cuando el lector queda virtualmente inmóvil. Nos encontramos, pues, frente a dos movimientos: el del punto de vista del que mira y se desplaza al atravesar un paisaje y el determinado por los cambios inducidos por el tiempo atmosférico y la luz, en el medio y largo período de la transformación material, incesante, del territorio (Socco, 1998, 2000).

Lo que vemos en una foto de un paisaje, un segundo después de haberla tomado, es ya distinto, irreversiblemente distinto; nunca más las condiciones que han hecho posible aquella imagen se repetirán de manera absolutamente idéntica. En esto consiste la locura del paisaje-objeto, o quizá debería decir su engaño. Piénsese también en la constitución de los paisajes móviles del automovilista y en cómo ésta disgrega definitivamente una determinada concepción hipostasada del paisaje. Por otra parte, el paisaje siempre está sujeto a la valoración de una dimensión estética que, sólo en momentos puntuales, la ciencia ha intentado eliminar, sin éxito,

confirmando así que los conceptos tienen su propia resistencia, una capacidad de supervivencia autónoma que en ocasiones se tiende a infravalorar (Minca, 2007b).

Por ejemplo, políticamente y bajo el perfil de nuestras estrategias cognitivas, ¿implica eso tomar en consideración y exaltar una serie de paisajes banales, que son menos interesantes al estar privados de aquellas connotaciones extremas que estamos acostumbrados a considerar como los ‘signos’ simbólicos de un determinado paisaje, que reconocemos normalmente durante nuestras exploraciones? Los rasgos explicitados por el paisaje, según sostiene Carlo Socco (1998), son ya, de por sí, metáfora de sentimientos; el paisaje suscita emociones, goce y dolor. El paisaje es, incluso, algo más que la suma de las partes que lo componen. La dimensión estética no es, por tanto, un accesorio dejado en manos de los poetas y de los enamorados, o parte de una visión romántica del territorio, sino un elemento necesario en la construcción del concepto de paisaje, un concepto interno de la cultura que lo reconoce y contribuye de distintas maneras a construirlo.

El paisaje, tanto en su representación como en su constitución, se rige por una determinada estructura espacio-temporal; una estructura sobre la que convergen, por ejemplo, las ideas de orden y desorden expresadas por un determinado grupo social en un determinado momento histórico, pero también el bagaje de valores asignados a ese orden y desorden (Turri, 1998). Recordando una metáfora a menudo utilizada, el orden expresa una presunta e hipotética armonía del mundo; el desorden expresa el miedo, pero también el deseo, la transgresión sensual de aquel mismo orden. Y el paisaje, en la forma que nosotros lo conocemos, no puede prescindir de estos dos terrenos de la política, de la moral y de la ética. Sólo así se explica, por un lado, la dificultad —y añadiría incluso el riesgo— de denominar en términos meramente científicos qué es exactamente el paisaje, porque cualquier

definición unívoca choca irremediabilmente con nuestra experiencia cotidiana y produce, a algunos estudiosos de esta tesis, verdaderas crisis de autorrepresentación y, sobre todo, de legitimidad; por otro lado, se comprende el habitual intento por resolver esta tensión a través de la imaginación del paisaje como un reflejo del orden deseable de la Tierra, como expresión de una feliz combinación entre utilidad (transformación económica del territorio) y dulzura (concepción estética del mismo y, en particular, de la obra del ser humano); entre utilidad y naturaleza, como expresión del orden natural de las cosas (Vecchio, 2002).

Aún hoy es frecuente el recurso a imágenes que parecen querer demostrar que ‘ser humano’ y naturaleza construyen inconscientemente obras de arte. De aquí a interpretar el paisaje como expresión de un orden divino o natural y ‘justo’, el paso es relativamente breve. La retórica de la pérdida, la nostalgia de un orden imaginario que ya no volverá son parte de esta fascinación casi mística por el paisaje y por sus sensuales y dramáticas geometrías. A ella se acompaña a menudo la búsqueda de una serie de modelos que encarnan en el paisaje expectativas capaces de proveer una especie de mágico, por cuanto esperado y preconstruido, estupor frente a lo sublime, a lo terrorífico, al sentido de aventura y de lo infinito, al misticismo que la visión de un determinado espectáculo del territorio sabe procurar. Esta marea de sensaciones, expectativas, modelos preconstituidos, imágenes masti-cadas y mal digeridas, explica en parte el ansia de fotografiar que a muchos de nosotros nos invade ante un paisaje estu-pendo, como si tuviésemos la necesidad instintiva de parali-zarlo, fijarlo, congelarnos ante esta visión, en un momento y en un lugar ideales (Crang, 1997, 1999). Y, sin embargo, basta comparar dos imágenes del mismo paisaje-objeto en dos momentos distintos, o incluso con distancias distintas, para inutilizar inmediatamente este intento de congelar, para enten-der la inconsistencia de nuestra posición teórica cuando pre-

tendemos enfoques y vistas perfectas. Cuando intentamos reproducir, en la realidad, el modelo. Al contrario, el paisaje, en la experiencia de lo vivido, es siempre y sólo una secuencia de imágenes, el fruto de nuestro cambio a través de una serie de espacios en continua transformación tanto en términos de perspectiva como en términos de atmósfera, luz, presencia, ausencia y estructura narrativa.

El paisaje, por tanto, no se puede reducir a texto y no se puede reducir a imagen (Socco, 1998). Y esto, evidentemente, implica una serie de problemas difíciles de afrontar en el caso de que, para comunicar sentimientos, significados o valores, la experiencia del paisaje tenga que ser, en alguna medida, textualizada. ¿Qué es, pues, la imagen de un paisaje? ¿En qué se convierte? ¿Podemos continuar llamándola paisaje y tratarla como un paisaje sin plantearnos el problema de la metafísica de la representación de la que no es más que un efecto especial? La cuestión puede incluso ser banalmente planteada en estos términos: ¿Qué se pierde o se gana en la traducción/reducción textual del paisaje? O, incluso, ¿cómo podemos gestionar cognitivamente un concepto creado para describir tanto una serie de conexiones territoriales como las representaciones de las mismas? ¿No es éste un problema genuinamente posmoderno?

CONCLUSIONES

Tras aclarar estas consideraciones, ¿qué significa, hoy, hablar de paisajes posmodernos? El sujeto mediático, transformado en consumidor de paisajes-objeto, está herido de muerte aparente mientras, gracias a su firmeza epistemológica, las imágenes de los paisajes navegan libremente y producen nuevo sentido y nuevas relaciones entre nosotros y el espacio geográfico. El paisaje mediático se convierte en objeto del que se habla como si fuese todavía su progenitor, refi-

riéndose, precisamente, a esa serie de valores estéticos y morales que, paradójicamente, pueden persistir sólo a condición de que esto no se transforme en objeto. Sólo la separación virtual entre observador y observado, entre sujeto y objeto; sólo su ficticia congelación puede explicar por qué hoy hay quien habla del paisaje como si fuese una cosa que se reproduce e incluso se consume como un producto, como si su textualización fuese un hecho indiscutible e incontrovertible (Cresswell, 2003).

¿Qué queda entonces de nuestro estupor, del sentimiento posterior a la conversión del paisaje en un icono reproducible y consumible? Y lo posmoderno, ¿cómo entra en este juego? ¿No será quizá que nos contentamos con la textualización porque no queremos (o no somos capaces) de afrontar y gestionar la complejidad, la ambigüedad y la libertad del paisaje? Y el paisaje traducido en icono mediático, ¿no amplifica de manera dramática los efectos de esta condición paralizante?

Quizá esto explica por qué hoy el paisaje deja el sujeto en su lugar y empieza a moverse, a navegar, a fluctuar a través de las reconstrucciones hipostasiadas, a través de las redes de información más o menos globales e impregna incluso las simulaciones del lenguaje de los sistemas de información geográfica (Guarrasi, 2002). Este movimiento enloquecido, dicen algunos autores, podría, de hecho, conducir a la muerte definitiva del paisaje. Y, si bien no diría que esta dimensión arbitraria y especulativa del paisaje es una característica de la posmodernidad, como de buenas a primeras algunos estudiosos podrían pensar de antemano, sí se trata de una dimensión concreta de la historia moderna del paisaje que, en cambio, un espíritu posmoderno puede ayudar a desvelar y a restituir su significado originario.

Creo que, en efecto, hay una respuesta a este problema, una respuesta que concilia con el más precioso de los conceptos regalados por la geografía moderna: la única salida, la única respuesta posible a esta paradoja disfrazada, es aque-

lla que rechaza con fuerza esta interpretación por momentos arbitraria y por momentos pseudocientífica del paisaje y le devuelve toda su carga de ambigüedad; una ambigüedad que consiste no sólo en mantener la información que la congelación cartográfica de las imágenes del mundo a menudo borra y hace olvidar, sino sobre todo en volver a amarlo en su dimensión estética y en los valores que expresa, como espejo necesariamente ambivalente de nuestra relación con el espacio, la naturaleza y el mundo, como parte de nuestra imaginación geográfica a propósito de aquello que no sólo ha sido y es, sino que podría ser y quizá será.

En realidad, en el fondo el paisaje posee desde sus orígenes las características que habitualmente atribuimos a algunos conceptos típicamente posmodernos, entre los que se hallan la ambivalencia de los significados y una cierta indistinción entre significantes, significado y referente, características intrínsecas precisamente a su capacidad para referirse al mismo tiempo a la cosa y a la descripción de la cosa (Farinelli, 1992). Esto explica, a mi juicio, por qué el paisaje sigue siendo tan importante, pero no tal como normalmente, reflexionando acerca de él en términos modernos, se entiende. El paisaje, sostienen muchos autores (Turco, 2002; Guarrasi, 2002), representa un extraordinario capital comunicativo y está impregnado de emblemas del orden social que lo recorren, lo influyen, que hacen las veces de alegorías de la ley y del orden. Pero no es y no puede ser sólo esto, porque, si no, utilizaríamos otro término. El paisaje, sugiere Angelo Turco, se puede imaginar como espacio liminal, o incluso como heterotopía, según Guarrasi; como espacio de la posibilidad, del confín entre lo que existe, ha existido y podría existir. De ahí la urgencia de una teoría política del paisaje, de la que he intentado delinear algunos trazos. La batalla del paisaje es y será una batalla del control político e ideológico de los significados que asignamos a nuestra relación con el espacio y por eso, en ocasiones, se arriesga en convertirse

en un instrumento perjudicial para paralizar algunos sujetos (y no otros) en una especie de congelación mortal, una congelación que nos deja libres sólo para consumir ese espacio y ser literalmente subyugados por los modelos sociales que a través del paisaje son transmitidos e impuestos.

Para concluir quisiera, por tanto, volver a la reflexión de Farinelli sobre la argucia del paisaje: «el paisaje ha mutado de modelo estético-literario a modelo científico» —es necesario recordarlo— «no para describir lo existente, sino para hacer posible lo subsistente» (Farinelli, 1992, pág. 209). De la misma manera, sostiene el geógrafo de Bolonia, la informatización del espacio amenaza hoy su existencia, no tanto porque comporte la crisis de la visibilidad, sino porque la difusión de los ordenadores tiende a reducir el mundo entero en el inmenso campo de lo predecible, mientras el nacimiento del concepto de paisaje obedece exactamente al intento contrario, a la necesidad de arneses ideales que puedan promover lo inesperado, permitir el cambio, la revolución:

Precisamente en virtud de su connatural y calculada ambigüedad, el paisaje es la única imagen del mundo capaz de restituírnos algo de la estructural opacidad de lo real —por tanto, lo más humano y fiel, aunque lo menos científico de los conceptos—. Por esto no puede haber una crisis (y mucho menos muerte) del paisaje: porque éste ya ha sido pensado para describir la crisis, la vacilación, el temblor del mundo (Farinelli, 1992, pág. 210).

El punto de partida es el paisaje, una palabra capaz de demostrar, en función del contexto, una cara u otra y, haciendo esto, «aprehender mejor que otros la innata duplicidad del mundo, su ambigua e inexorable dualidad» (Farinelli, 1992, págs. 209-210). Quiere decir una palabra que exprese al mismo tiempo el significado y el significante, de manera que no se puedan distinguir uno de otro. Y ¿no es, hoy, la difi-

cultad, sino la imposibilidad, de dicha distinción el signo más evidente de nuestra crisis, de la crisis de nuestra capacidad de conocimiento? ¿No es éste el verdadero problema de la posmodernidad?

Traducción de Carmen Domínguez

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BAUDRILLARD, Jean (1998), «Simulacra and simulations», en Mark Poster (coord.), *Selected Writings*, Stanford University Press, págs. 166-184.
- BENKO, Georges y STROHMAIER, Ulf (coords.) (1997), *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*, Oxford, Blackwell.
- BEST, Steven y KELLNER, Douglas (1995), *Postmodern Theory*, New Cork, The Guilford Press.
- COSGROVE, Denis (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, Londres, Croom Helm.
- (2003), «Landscape and the European sense of sight — Eyeing Nature», en Kay Anderson, Mona Domosh, Nigel Thrift y Steve Pile (eds.), *The Handbook of Cultural Geography*, Londres, Sage, págs. 249-268.
- CRANG, Mike (1997), «Picturing practices: research through the tourist gaze», *Progress in Human Geography*, núm. 21, págs. 359-373.
- (1999), «Knowing, tourism and practices of vision», en David Crouch (coord.), *Leisure / Tourism Geographies*, Londres, Routledge, págs. 238-256.
- CRESSWELL, Tim (2003), «Landscape ant the obliteration of practice», en Kay Anderson, Mona Domosh, Nigel Thrift y Steve Pile (ed.), *The Handbook of Cultural Geography*, Londres, Sage, págs. 269-282.
- DANIELS, Stephen (1989), «Marxism, culture and the duplicity of

- landscape», en Richard Peet y Nigel Thrift, *New Models in Geography*, Londres, Unwin Hyman, págs. 196-220.
- DEAR, Michael (2000), *The Condition of Postmodern Urbanism*, Oxford, Blackwell.
- DEMATTEIS, Giuseppe (1985), *Le metafore della terra*, Milán, Feltrinelli.
- (1989), «I piani paesistici. Uno stimolo a ripensare il paesaggio geografico», *Rivista Geografica Italiana*, núm. 96, págs. 445-457.
- DUBBINI, Renzo (1994), *Geografia dello sguardo, visione e paesaggio in età moderna*, Turín, Einaudi.
- DUNCAN, James y DUNCAN, Nancy (1988), «(Re)reading the landscape», *Environment and Planning D: Society and Space*, núm. 6, págs. 117-126.
- FARINELLI, Franco (1992), *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Florencia, La Nuova Italia.
- (2003), *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Turín, Einaudi.
- GUARRASI, Vincenzo (2002), «Una geografia virtuale come il paesaggio», en G. De Spuches y Vincenzo Guarrasi (coords.), *Paesaggi virtuali*, Palermo, Università degli Studi di Palermo, Laboratorio Geografico.
- LIVINGSTONE, David N. (1992), *The Geographical Tradition*, Oxford, Blackwell.
- MINCA, Claudio (coord.) (2001), *Postmodern Geography, Theory and Praxis*, Oxford, Blackwell.
- (2007a), «Humboldt's compromise; or the forgotten geographies of landscape», *Progress in Human Geography*, 31 (2), páginas 179-193.
- (2007b), «The Tourist Landscape Paradox», *Social and Cultural Geography*, 8 (3), págs. 433-453.
- MONDADA, Lorenza (1992); PANESE, Francesco y SODERSTROM, Ola (coords.), *Paysage et crise de la lisibilité*, Losanna, Institute de Géographie.
- OLWIG, Kenneth R. (2002), *Landscape, Nature and the Body Politics*, Madison, University of Wisconsin.

- PASSARGE, Siegfried (1933), *Einführung in die landschaftskunde*, Leipzig, Teubner.
- SOCCO, Carlo (1998), *Il paesaggio imperfecto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Turín, Tirrenia Stampatori.
- (2000), «La polisemia del paesaggio», en Paolo Castelnovi (coord.), *Il senso del paesaggio*, Turín, IRES Piemonte, págs. 150-151.
- TURCO, Angelo (2002), *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*, Regio Emilia, Diabasis.
- TURRI, Eugenio (1998), *Il paesaggio come teatro: dal territorio visto al territorio rappresentato*, Venecia, Marsilio.
- VECCHIO, Bruno (2002), «Il paesaggio della geografia italiana», en G. De Spuches y Vincenzo Guarrasi (coords.), *Paesaggi virtuali*, Palermo, Università degli Studi di Palermo, Laboratorio Geográfico, págs. 9-25.
- WITHERS, Charles W. J. y LIVINGSTONE, David N. (coords.) (1990), *Geography and Enlightenment*, Chicago, The University of Chicago Press.

3

RECICLAJE DE PAISAJES: CONDICIÓN POSMODERNA Y SISTEMAS MORFOLÓGICOS

Josep M. Montaner

El arquitecto y filósofo francés Paul Virilio escribió: «Hay que reinventar una dramaturgia del paisaje» (Virilio, 1997, pág. 108). Ciertamente, en nuestra época vivimos un desfase entre imágenes que consideramos representativas de nuestros países y la complejidad de su realidad. Es necesaria, entonces, una puesta al día crítica de las imágenes emblemáticas de cada lugar. Hay que repensar y descubrir cuáles son los referentes colectivos contemporáneos, proponiendo nuevos paisajes con los que la sociedad se identifique.

Más allá de los anacrónicos paisajes míticos y de los lugares que aún señalamos con su nombre, lo que domina cada vez más en nuestros territorios son las manifestaciones de fenómenos globales y genéricos, lo que podríamos denominar, por ejemplo, *suburbio explosión*, *trasteros urbanos*, *planeta automóvil*, *nación asfalto*, *islas*, entre otras denominaciones.

Nuestro presente se sitúa en el paso de la sociedad industrial, basada en el desarrollismo, el consumo de territorio y la sustitución continua, a la sociedad posindustrial y a la condición posmoderna. Una nueva etapa que debería estar basa-

da en una total transformación atenta a las cautelas ecológicas y al reciclaje urbano.

Para afrontar este cambio de mentalidad hemos heredado una dificultad conceptual de la modernidad: la incapacidad de relacionar las nuevas intervenciones arquitectónicas con los estratos existentes. Sin embargo, a lo largo de la historia, desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo y el eclecticismo, había existido una relación natural entre las nuevas intervenciones y el respeto por las preexistencias. Por ello, en la actualidad, el reciclaje de las infraestructuras obsoletas tiene un doble sentido: el sentido funcional del reuso y el sentido simbólico de la revalorización de la memoria colectiva. Para llevarlo adelante ha sido necesario crear una nueva cultura de la intervención en los paisajes existentes.

La gran característica del tema del paisaje es su interdisciplinariedad, ya que constituye una actividad interpretativa y creativa que no está sujeta a un campo homogéneo, sino que su condición esencial es, precisamente, la transversalidad. Se puede demostrar que aflora una nueva concepción del paisajismo, relacionada con el respeto por las preexistencias, la búsqueda de nuevos equilibrios ambientales y la voluntad de recreación de la memoria; una nueva concepción que tiene en cuenta las arquitecturas industriales, ejes fluviales, líneas infraestructurales de transporte, puertos, canteras y otras preexistencias de la sociedad industrial en desuso que aún sobreviven.

En este capítulo y a partir de la recurrencia a ejemplos emblemáticos, vamos a conceptualizar la diversidad de intervenciones en paisajes degradados y en transformación, siguiendo criterios morfológicos que nos van a mostrar distintas posiciones para pensar y proyectar sistemas de objetos. Vamos a constatar hechos tan destacables como la toma de conciencia sistemática de nuestra naturaleza artificial y el entendimiento de que el referente esencial de toda acción han de ser los sistemas ecológicos, rompiendo con las nociones antagónicas entre naturaleza y arteificio.

ECOTOPOS

Hay proyectos que, por su escala y objetivos, intervienen recuperando y haciendo visibles las estructuras ecológicas de una nueva manera, es decir, las formas de los ecosistemas, la estructura de los ecotopos o biotopos, el sistema espacial delimitable, relativamente trabado y coherente en el que se desenvuelve la vida de los organismos, de la biocenosis. Fue lo que inició el paisajista brasileño Roberto Burle Marx en sus parques inspirados de manera pictórica en la estructura ecológica, en forma de dedos, del Amazonas. Una morfología de dedos procedente de los ecotopos que aparece también en los *patterns* de Christopher Alexander.

Encontramos ejemplos contemporáneos en la reestructuración de anillos verdes en las regiones metropolitanas de ciudades como Roma, Vitoria o Barcelona, en los que cada ciudad intenta recomponer ecosistemas a base de revitalizar parques naturales, rehacer fragmentos de bosques, entrelazar parques y potenciar corredores ecológicos. La idea de los anillos verdes procede de la propuesta del Green Belt en el plan para el Gran Londres de Leslie Patrick Abercrombie (1945), inspirado en el sistema de coronas propuesto por Ebenezer Howard (1965 [1902]), en su idea de ciudad jardín y en la propuesta de ciudad viva de Patrick Geddes (1960 [1904]). Este urbanismo de los ecotopos se manifestó también en el Plan para Copenhague (1947), que adopta la forma de cinco dedos gigantes para definir la estructura de crecimiento controlado y de descentralización que respete el entorno paisajístico.

Tener en cuenta los ecosistemas naturales y los paisajes transformados históricamente por el ser humano es uno de los principios del nuevo paisajismo de principios del siglo XXI. Es lo que se ha tenido en mente en la mínima intervención en el acceso y en los recorridos para revalorizar los antiguos

campos de cultivos en una geografía de volcanes, *La Pedra Tosca* en Les Preses, cerca de Olot (1998-2004), de Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramon Vilalta; un lugar en el que confluyen las morfologías de los ecotopos y de las tramas agrícolas.

PAISAJE RURAL: TRAMAS AGRÍCOLAS

Además de las formas de los ecotopos, existen otros referentes próximos al mundo natural: el orden cuadrículado que hace siglos el ser humano introdujo con fines productivos sobre el paisaje llano creando tramas agrícolas y el orden escalonado con el que ha transformado el paisaje inclinado en terrazas para volverlas fértiles a través de la agricultura. Son las formas que proceden del esquema ortogonal inventado para crear los campos de cultivo, basado en el ángulo recto y en su facilidad para calcular y distribuir las áreas. Si el referente son las tramas agrícolas, se trataría de intervenciones que intentan recuperar antiguos sistemas agrarios, es decir, la cuadrícula de los campos de cultivo. De hecho, la *Broadcare City* (1932-1958), de Frank Lloyd Wright, fue una propuesta de ciudad basada en la estructura agraria.

En países como Francia, Alemania, Portugal e Italia se ha asumido la conciencia de que la raíz del paisaje europeo está en la pervivencia de las tramas agrícolas, que es vital proteger y revitalizar, desde los planes territoriales hasta los proyectos concretos. En el proyecto de Claire y Michel Corajoud, situado en los campos y los muros de melocotoneros en Montreuil (1998-2001), se conservan las trazas medievales de los muros para proponer unas áreas urbanizables estructuradas por la pervivencia de una buena parte de dichos campos. Es decir, el proyecto se basa en interpretar las morfologías medievales y renacentistas de los campos de cultivo (huertos, herbolarios, campos frutales), subdivididos en rec-

tángulos dentro de las ciudades amuralladas, en los monasterios o en las campiñas del Renacimiento. Todo ello tiene que ver con una creciente conciencia de la pérdida de un mundo agrario que ha definido durante siglos la morfología de Europa y que ahora se intenta mantener, incluso con subvenciones, para conservar la esencia del paisaje europeo.

En el barrio de la Malagueira en Évora, Alvaro Siza Vieira, con la colaboración de los paisajistas João Gomes da Silva e Inés Norton, creó entre 1985 y 1991 una gradación entre lo rural y lo urbano, tomando el agua como hilo narrativo y articulador. De esta manera, el espacio público, que recrea un origen rural, se sitúa como intersticio, como vacío cualificado y estructurador. Lo urbano se entiende como un espacio de continuidad con el paisaje, estableciéndose una nueva relación de conciliación entre el gran vacío que son los campos y la naturaleza alrededor de la ciudad. El diseño va de la gran escala del concepto y del vacío a la pequeña escala en que se resuelven los contactos con el campo, los itinerarios, desniveles, muros y escaleras, la inclusión de las quintas preexistentes, la consolidación de la brecha provocada por el paso del río como espacio de uso social y el proyecto de distintas plataformas que permiten la convivencia entre la gente de cada barrio.

En Barcelona, el proyecto del Parc Agrari del Baix Llobregat intenta rehacer y reestructurar la antigua trama agraria del delta, un lugar privilegiado de la región metropolitana y con un papel trascendental en la búsqueda de un equilibrio ecológico. La antigua estructura de campos, con su retícula, sus unidades agrarias, caminos de agua y de tierra, se convierte en la matriz del proyecto.

CANTERAS

Como lugar fuertemente arraigado al terreno y como espacio definido por su carácter de vacío excavado en las rocas, de formas hechas a base de la ausencia, existe gran cantidad de casos de antiguas canteras que se han ido recuperando y convirtiéndose en parques y espacios públicos.

La ciudad de Curitiba, en Brasil, modélica por su empeño en convertirse en ciudad ecológica a lo largo de los últimos treinta años, ha adoptado la conversión de las canteras en parques como uno de los elementos centrales de su política de ciudad sostenible, consiguiendo, además, potenciar unos puntos clave y necesarios para el drenaje del tejido urbano.

En Cataluña tenemos ejemplos como el Fossar de la Pedrera (1983-1986), proyectado por la arquitecta Beth Galí, una de las obras más emocionantes e intensas de Barcelona; el parque de la Creueta del Coll, también en Barcelona (1981-1987), de Martorell-Bohigas-Mackay, una antigua cantera con un estanque-piscina en cuyo extremo está suspendida una escultura de Eduardo Chillida; o la restauración paisajística de las antiguas canteras y depósito de basuras de la Vall d'en Joan en Begues (2003) de Joan Roig, Enric Batlle y Teresa Galí-Izard, son todos ellos ejemplos emblemáticos.

En Menorca, la cantera S'Hostal, cerca de Ciutadella, según el proyecto del colectivo Lithica (1996) formado por María Isabel Bennisar, Virginia Pallarés, Joan Enric Vilar-dell y Laeticia Sauleau, ha conseguido convertirse en un monumento público con una mínima intervención, potenciando recorridos que ponen en valor los dos conjuntos: las canteras antiguas y las modernas. El lugar de donde se extrajo la masa para la construcción se convierte ahora en la maravilla que muestra el vacío en la piedra, las inmensas esculturas, entre la naturaleza y el artificio. Se ha conseguido que

aquella tierra herida, que se había vuelto inhóspita, sea ahora más hospitalaria.

LÍNEAS: ESTACIONES, EJES DE TRANSPORTE Y PARQUES LINEALES

Antiguas estructuras urbanas y territoriales, que antes habían sido líneas de separación, de frontera, ahora pueden reconvertirse, mediante el proyecto, en parques que ayudan a suturar tejidos y paisajes. Nos referimos a infraestructuras, torrentes o barrancos que se convierten en parques lineales, como Riera Canyadó en Badalona (1997-1999), de María Isabel Bannasar, formado por una serie de franjas curvas, policromadas por los suelos naturales y la vegetación, que se van cosiendo a la topografía, y convirtiendo lo que fue lecho de un antiguo arroyo abandonado y marginal en un precioso eje verde que une dos barrios y llega hasta el parque de Ca l'Arnús.

También es emblemático el paseo Plantado en París (1987-1999), que va de plaza de la Bastille hasta el Bois de Vincennes y discurre a lo largo de cuatro kilómetros aprovechando la antigua línea elevada del ferrocarril en desuso desde 1969. La intervención ha comportado recrear un eje peatonal que a lo largo de su recorrido pasa sobre un viaducto elevado ocho metros por encima de una calle renovada, reutilizando los espacios inferiores de las bóvedas para crear el viaducto de las Artes, donde se instalan artesanos y artistas. Allí donde ha sido necesario, el eje se ha rehecho con nuevos puentes, pasos, pasarelas y escaleras, atravesando en un extremo del recorrido el nuevo conjunto residencial del barrio de Reuilly. El paseo Plantado es obra del arquitecto Philippe Mathieux y del paisajista Jacques Vergely y la rehabilitación del viaducto es del arquitecto Patrick Berger.

También son líneas las orillas de los ríos, ecosistemas muy ricos convertidos en parques fluviales, como el caso de los

ríos Ter, Segre, Ripoll y Besòs. O lugares como el Río Gállego a su paso por Zuera (1999-2001), que, según proyecto de Iñaki Alday y Margarita Jover Biboum, se ha convertido en un magnífico parque inundable cuando el río crece. Los parques lineales poseen una gran capacidad para conectar y para recuperar la biodiversidad, para atravesar las infraestructuras cerradas que crean islas. Una prueba de ello es la riqueza de los ecosistemas lineales que viven a lo largo de los ríos.

CONJUNTOS INDUSTRIALES Y FRENTE MARÍTIMOS

Afortunadamente, son muchos los casos de patrimonio industrial, desde edificios concretos hasta grandes conjuntos industriales, que han sido remodelados. Los conjuntos industriales, auténticos sistemas de objetos, tienen una gran capacidad para aceptar nuevos usos: su estructura abierta y articulada de edificios de tipologías distintas, sus espacios funcionales y de planta libre, sus sistemas de comunicación claramente establecidos o fácilmente transformables facilitan todo tipo de cambio. Y, en general, su situación es estratégica, al lado de líneas de comunicación y transporte de energía.

Un ejemplo paradigmático es el centro de ocio SESC Pompéia de São Paulo (1977), en el que Lina Bo Bardi aprovechó las preexistencias de una fábrica en un barrio popular, respetando los galpones existentes, situando dos nuevos edificios verticales de hormigón visto y haciendo hincapié en el espacio libre y público que hay en este sistema de edificios industriales. Este centro de ocio, con sus naves horizontales preexistentes y sus dos nuevas torres, se convierte en una especie de microcosmos, un sistema de objetos que sintetiza las tipologías del entorno, un lugar para la felicidad y la libertad.

En Europa la operación más modélica es toda la gran intervención en el Emscher Park, en Alemania, y en especial el Duisburg Park, remodelado por el equipo de Peter Latz, en las antiguas acerías Thyssen. El parque Duisburg Nord es una intervención hecha desde la lógica realista que respeta las ruinas del paisaje industrial, caracterizadas por la densidad y el crecimiento, y que deja que la vegetación crezca libremente, para ir regenerando un entorno que era ruinoso y contaminado, siguiendo una lógica similar a los rizomas y a los parques en movimiento. Cada uno de los proyectos de todo el conjunto del IBA de los años 90 en el Emscher Park está pensado para las necesidades reales de los ciudadanos y no como imagen publicitaria.

Otro de los casos más recurrentes de grandes infraestructuras obsoletas son las instalaciones portuarias, frente a los ríos y mares. Sus preexistencias vienen definidas por el predominio de una fachada o vista privilegiada que debe tomarse como dato de partida del proyecto. De ello, el ejemplo más modélico en Cataluña son los Tinglados del puerto de Tarragona, especialmente el Tinglado 2, dedicado a instalaciones de arte. En este caso ha primado el uso público, las actividades ciudadanas y artísticas, la conservación de la memoria, por encima de los negocios ligados a la industria inmobiliaria y del ocio. Los cuatro Tinglados del puerto de Tarragona, proyectados por el ingeniero Ramon Gironza Figueres en 1843, fueron restaurados de forma modélica por la Autoridad Portuaria de Tarragona entre 1991 y 1992 para reconvertirlos en espacios para actos y reuniones públicas, restaurante, estación marítima, escuela-taller, sala de exposiciones y centro de arte. La intervención más impactante es la del Tinglado 2, preparado como un contenedor para invitar a un artista o a un grupo a una intervención específica en el espacio industrial, al lado del mar, en este muelle de costa. Se han presentado instalaciones de artistas como Eva Lootz, Anne y Patrick Poirier, Pep Duran y muchos otros.

BASES Y ÁREAS MILITARES

Muy distintos a los conjuntos industriales son las grandes áreas para usos predominantemente militares, que han quedado en desuso y tienen una configuración de gran conjunto aislado, formado por distintos edificios y naves. Algunos de estos conjuntos se han convertido en piezas urbanas, con aparcamientos, supermercados, centros de ocio y espacios públicos, como el proyecto de Manuel de Solà-Morales en Saint-Nazaire (1994-1998), en Francia, que incorpora en la trama urbana la que era el área marginal de una antigua base de submarinos, hecha de gigantescas estructuras de hormigón armado. Se ha conseguido convertir una máquina de guerra en un atractivo espacio urbano constituido por distintos estratos.

Otros se han convertido en centros artísticos y de investigación, como la Chinati Foundation en Marfa, Texas (1971-1993), proyectado por el artista Donald Judd. Aprovecha los inmensos hangares de Fort Russell, una antigua fábrica militar en Marfa que Judd fue transformando, desde su adquisición en 1971 hasta su muerte en 1993, para convertirla en un inmenso centro de arte, remodelando edificios, creando grandes formas geométricas y repetitivas para resolver puertas y ventanas, usando suelos de hormigón pulido, diseñando todo tipo de mobiliario de madera y hormigón, e instalando series de cubos de acero en los interiores y de hormigón en los terrenos que había ido adquiriendo. Paulatinamente, Judd fue alojando obras de otros artistas como Dan Flavin, Josef Albers, Barnett Newman, Carl André y Richard Long. Este ejemplo de espacio artístico de configuración y atmósfera espartana es un caso límite de fusión entre obra de arte, arquitectura y paisaje.

Incluso un elemento militar de dominio como un muro puede convertirse en obra de arte y espacio público, tal como

sucede en el Mauerpark (1993-1994) de Gustav Lange, que rememora el muro de Berlín y que, con sus juegos, convierte la memoria trágica en una conquista lúdica. De nuevo, como en el caso de las líneas que fueron barreras, en el lugar del ignominioso muro se extiende ahora un parque infantil en el que los niños pueden columpiarse a ambos lados de lo que fue la antigua frontera.

En el terreno de los parques de esculturas que han revalorizado un entorno inicialmente de uso militar destacaría el conjunto artístico del Insel Hombroich en Neuss (1987), cerca de Dusseldorf, en Alemania, que posee dos áreas, una paisajística, con pabellones creados por Erwin Heerich en una vaguada paradisíaca, y otra en la antigua base militar de la OTAN, duro terreno arrasado y baluarte de la Guerra Fría, reconvertido en centro de investigación artística. El museo está situado al lado de unos terrenos agrarios e industriales, aprovechando la gran vaguada de una isla dentro de un río y un paisaje frondoso. Se trata, en realidad, de un recorrido paisajístico que va dando acceso a una serie de volúmenes autónomos y dispersos. El autor de cada sala fue el escultor minimalista Erwin Heerich quien, desde los años 50, como heredero de la abstracción de la Bauhaus y de la Escuela de Ulm, trabajó sobre las geometrías espaciales, realizando delicados volúmenes de cartón y siguiendo métodos del arte conceptual. En el conjunto los cubos y prismas dispersos se convierten en salas con obras de arte expuestas abiertamente, sin vigilancia, utilizando exclusivamente luz natural y en relación directa con la naturaleza circundante. Se trata de un parque de esculturas situado entre unas formas arquitectónicas mínimas, casi ocultas entre la vegetación, que une las experiencias de disfrutar el paisaje y el arte.

RIZOMAS

La gran complejidad de la era posmoderna comporta que los métodos de proyecto sean lo más abiertos posibles, capaces de aceptar la transformación, la mutación y lo imprevisto. Es por ello que el concepto de rizoma, como pensamiento de la realidad y como manera de crear, tal como fue conceptualizado por Gilles Deleuze, es enormemente útil. La idea de rizoma rechaza las interpretaciones y formas estructuradas, ya sea de manera dual o en forma de árbol, y plantea un sistema de pensamiento abierto. Pero el concepto filosófico de rizoma no sólo señala una nueva manera de pensar, sino también nuevas maneras de crear formas.

El paisajista y teórico Gilles Clément plantea la idea de los jardines en movimiento (dentro de la teoría del jardín planetario), continuando la tradición espontaneísta del jardín pintoresquista inglés y del paisajismo pictórico de Roberto Burle Marx, en el marco de una visión holística del mundo y de la entropía general del universo. Ahora el proyectista de jardines, el jardinero, propone cartografías vegetales, proyecta el movimiento, deja que en los jardines sea la propia vegetación espontánea la que crezca, plantee líneas de fuga y siga los flujos; que cree, en definitiva, formas rizomáticas. Como en el pintoresquismo, que se remitía a unas pinturas de la campiña italiana, los jardines en movimiento se remiten a una idea poética, mágica y mental del jardín en la tierra, que intenta volver a su estado salvaje, que resurge en el terreno baldío. Se trata de hacer intervenciones mínimas, siguiendo y orientando el movimiento. Se propone una jardinería que no se especializa en las flores convencionales, sino en las plantas silvestres, las tradicionalmente consideradas malas hierbas, las que crecen al lado de los caminos, carreteras, vías de tren y ciudades, las que repueblan los paisajes calcinados, se extienden por las dunas marinas y escalan por las grietas de

las rocas y los muros. Entre otros proyectos, Gilles Clément ha materializado esta idea de jardín en movimiento en una parte del parque André Citroën en París (1989), donde crecen libremente masas de árboles y arbustos, con caminos que los visitantes van, día a día, determinando y con claros en el bosque donde se sitúan mesas de madera de muy poca altura que, como en un jardín zen, pueden tener distintos usos.

Hay diversos ejemplos emblemáticos de cómo la naturaleza rebrota con toda su energía, tales como la llamada Reserva Ecológica en Buenos Aires, junto al río de la Plata, en lo que fue un vertedero de escombros durante la época de la dictadura militar, o como el Parque Natural de Südge-lände en Berlín, que brotó en el terreno del intercambiador de mercancías de la estación Tempelhof, abandonado desde 1952, convertido paulatinamente en un frondoso bosque fruto de cuarenta y cinco años de olvido y aislamiento y que, entre los años 1996 y 2000, se recuperó y se convirtió en visitable. Como bien saben los biólogos, es en los límites de las franjas que quedan entre las masas de vida urbana y los campos, en estos territorios intersticiales de los bordes entre ecosistemas adyacentes, en estas situaciones de transición, donde se genera una masa biológica prolífica, rica, diversa y enérgica.

DIAGRAMAS

Tenemos, por último, otra referencia: la arquitectura y el paisaje de diagramas, que tiene por objeto modelar la complejidad del mundo dentro de unas tramas geométricas, órdenes de partida que pueden evolucionar como semillas o procesos genéticos. La plaza del Desierto de Barakaldo (1999-2002), de Eduardo Arroyo, es un buen ejemplo de una trama de diagramas que intenta sistematizar *inputs* diversos, como el agua, la piedra, la madera, los árboles, el acero, la

tierra, el verde y la grava, que se consideran emblemáticos del lugar. Esta obra de Eduardo Arroyo es fiel expresión de su nuevo método arquitectónico basado en procesos de hibridación pensados para ir proyectando a base de reglas procedimentales que se formalizan en unos diagramas que van elaborando muy diversos datos de la complejidad del mundo real. Sin valores formales prefijados *a priori*, las múltiples posibilidades se van decantando de manera evolutiva para llegar a una propuesta que se adapta, que es capaz de amoldarse al entorno donde se va a actuar y de incluir lo imprevisto. La plaza del Desierto en Barakaldo se adapta a la forma irregular del espacio libre, casi residual, muy condicionado por el entorno residencial construido e intenta recrear una síntesis de los muy distintos materiales que provienen de la memoria del lugar.

Este ejemplo explicita esta nueva manera de proyectar con diagramas, esquemas geométricos mutantes, que se basan en el proceso, en la introducción de datos, que no parte de los *a priori* formales, que se van cruzando, intercambiando y evolucionando, que a través de los adelantos tecnológicos en el proyecto intentan acercarse a la capacidad de optimización, la efectividad y adaptabilidad de la naturaleza.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos agrupado en ocho morfologías distintas muy diversas intervenciones en paisajes a veces muy urbanos y otras menos, a veces bien conservados y a veces degradados, y muy a menudo sobre antiguas infraestructuras propias de los anteriores estadios de la sociedad industrial (fábricas, bases militares, astilleros, hangares portuarios, muros, líneas de ferrocarril). La mayoría de estos ejemplos son signos de optimismo sobre la capacidad humana y la energía del planeta para regenerar los paisajes obsoletos y degradados; son signos de

esperanza de que existen alternativas locales, específicas y creativas que contrarrestan la infinita huella destructora de la globalización, la distopía de la explotación hasta el límite. Son ejemplos de buenas prácticas que demuestran que la capacidad interpretativa y creativa de artistas, arquitectos, ingenieros, paisajistas, geógrafos, sociólogos, historiadores, antropólogos, biólogos y demás especialistas poseen una reserva de saber inagotable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (1997), «Otra mirada sobre el paisaje», *Summa+*, núm. 25, Buenos Aires, junio-julio de 1997, págs. 91-124.
- (2000), *Rehacer paisajes = Remaking landscapes*, Barcelona, Edición Fundación Caja de Arquitectos.
- (2002), *Jardines insurgentes. Gardens in arms*, Barcelona, Edición Fundación Caja de Arquitectos, COAC, UPC.
- (1999), *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, París, Éditions de la Villette.
- (2006), *Parques de esculturas, arte y naturaleza, guía de Europa*, Madrid, Documenta artes y ciencias visuales, Cádiz, Fundación NMAC.
- ABERCROMBIE, Patrick (1945), *Greater London Plan 1944*, Londres, His Majesty's Stationery Office.
- ADAMS, William Howard (1991), *Roberto Burle Marx, the Unnatural Art of the Garden*, Nueva York, The Museum of Modern Art.
- ALEXANDER, Christopher (1980), *A Pattern Language/El lenguaje de patrones*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BERQUE, Augustin (2000), *Médiance de milieux en paysages*, París, Éditions Belin.
- BERTRAN, Jordi (1999a), «Transformacions territorials: dinàmica evolutiva i espais naturals», *Àrea, Revista de debats territorials*, Barcelona, Diputació de Barcelona, núm. 5, págs. 56-91.

- BERTRAN, Jordi (1999b), «Contradiccions entre consciència ecològica i artificialització del medi», *Àrea, Revista de debats territorials*, Barcelona, Diputació de Barcelona, núm. 6, págs. 10-26.
- CLÉMENT, Gilles (2001), *Le jardin en mouvement, de la vallée au jardin planétaire*, París, Sens Tonka.
- (2005), *Manifeste du tiers paysage*, París, Éditions Sujet, Objet.
- GEDDES, Patrick (1960), *Ciudades en evolución*, Buenos Aires, Infinito [título original, *City development*, 1904].
- HOLDEN, Robert (2003), *Nueva arquitectura del paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HOWARD, Ebenezer (1965), *Garden Cities of Tomorrow*, Cambridge, The MIT Press [título original, *Garden Cities of Tomorrow*, 1902].
- HYDEN, Dolores (2004), *A Field Guide to Sprawl*, Londres, W. W. Norton & Company.
- MASBOUNGI, Ariella (ed.) (2002), *Penser la ville par le paysage*, Éditions de La Villette, septiembre de 2002 (Projet urbain).
- MONTANER, Josep Maria (1998), «El modelo Curitiba: movilidad y espacios verdes», *Ecología Política*, núm. 17, pág. 69-72.
- (2002), *Las formas del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (2003), *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MUXÍ, Zaida (2004), *La arquitectura de la ciudad global*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ROSELL, Quim (2001), *Después de rehacer paisajes / Afterwards remaking landscapes*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SABATÉ, Joaquim (2000), «El Parc Agrari del Baix Llobregat», en *Àrea, Revista de debats territorials*, núm. 8, págs. 251-282.
- VIRILIO, Paul (1997), *El ciber mundo. La política de lo peor*, Madrid, Cátedra.

4

PAISAJES CULTURALES Y PROYECTO TERRITORIAL

Joaquín Sabaté

La idea de conservar el patrimonio heredado de generaciones anteriores es relativamente moderna. De hecho, hasta bien entrado el siglo XIX la construcción de la ciudad europea supone generalmente la paulatina sustitución de los tejidos más antiguos. La preocupación por el mantenimiento de los vestigios del pasado no nace hasta la Ilustración, con el ensimismamiento de Goethe al descubrir Verona, o con las expediciones de Heinrich Schliemann en busca de Troya. Pero no será hasta bien avanzado el siglo XX, al calor de las crisis industriales y del creciente turismo cultural, cuando se manifieste un progresivo aprecio por una concepción mucho más amplia del patrimonio como el legado de la experiencia y el esfuerzo de una comunidad. De una concepción esteticista y restringida de los monumentos, el patrimonio se convierte en el lugar de la memoria. Deja de recluirse en recintos y ciudades privilegiadas y exige un reconocimiento vinculado al ámbito donde se produjo, que refuerce su identidad. Se empieza a tomar conciencia de su valor como herencia de una sociedad y de su carácter indisoluble. Y, junto a

todo ello, surgen nuevas instituciones, instrumentos y conceptos, como los paisajes culturales¹.

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LOS PAISAJES CULTURALES

Podemos rastrear los orígenes del término paisaje cultural en escritos de historiadores y geógrafos alemanes y franceses de finales del XIX, desde los alegatos deterministas de Friedrich Ratzel hasta la atención que Otto Schlüter reclama sobre la idea de *landschaft* como área definida por una interrelación armoniosa y uniforme de elementos físicos, pasando por la interpretación de la incidencia mutua entre naturaleza y sociedad de Paul Vidal de la Blache. Por su parte, sociólogos y filósofos franceses coetáneos, como Émile Durkheim o Frédéric Le Play, defienden la relación entre patrones culturales y territorios acotados, entre paisaje y paisanaje.

Pero la acepción actual del concepto paisaje cultural no aparece hasta principios del siglo XX. Es el profesor Carl Sauer, que estudia en Alemania y Chicago, quien propaga su uso desde la Universidad de Berkeley en la década de los 20, revisando aquella idea de *landschaft*. Sauer profundiza en lo que denomina 'geografía cultural', disciplina que analiza las transformaciones en el tránsito de un paisaje natural a otro cultural debido a la acción del ser humano, estudiando la relación cambiante entre hábitat y hábitos. En *La morfología del*

¹ Quisiera reconocer la aportación a este texto de las charlas mantenidas con mis estudiantes de doctorado, fundamentalmente los que trabajan en la línea Patrimonio y Territorio. Estoy particularmente agradecido a mis compañeras y compañeros de ambos lados del Atlántico en el Programa ALFA de la Unión Europea sobre «Gestión de recursos culturales como fundamento de planes de desarrollo de base local», con quienes he avanzado paulatinamente en la discusión del contenido de estas páginas.

paisaje (Sauer, 1925) define por vez primera el paisaje cultural como el resultado de la acción de un grupo social sobre un paisaje natural. La cultura es el agente, la naturaleza el medio y el paisaje cultural el resultado.

Sauer y los geógrafos de la escuela de Berkeley desarrollan la idea de paisaje como una imagen vinculada a un territorio, un lugar concreto, caracterizado por una cultura coherente y estable. Desarrollan una metodología inductiva para comprender y poner en valor territorios históricos (recopilación de datos, mapas antiguos, relatos de viajeros, títulos de propiedad, encuestas)², analizan cómo los elementos del paisaje vernáculo se desplazan de un lugar a otro, identificando así patrones de migración cultural.

Otra aportación de singular relevancia a la difusión de los estudios sobre paisajes culturales es la del escritor y editor John Brinckerhoff Jackson, que comparte con Sauer una larga relación y correspondencia y que reclama especial atención sobre paisajes y comunidades cotidianos, en sintonía con Walt Whitman, Mark Twain o Winslow Homer, o sobre la degradación o desaparición de dichos paisajes, algo que ya preocupó en su momento a George Perkins Marsh y a Lewis Mumford.

Jackson recibe una rica formación en Europa y América, que traslada a su visión abierta y multidisciplinar del paisaje.

² Las investigaciones de Sauer sobre paisajes culturales se difunden a través de textos y congresos, como el que organiza en 1955, denominado *Man's role in Changing the Face of the Earth*, claramente inspirado en la obra de George Perkins Marsh (1864), *Man and Nature*. En sus estudios, Sauer analiza con detenimiento las transformaciones territoriales hechas por el ser humano, los efectos de su acción sobre el agua, la tierra, las comunidades bióticas, el consumo de materias primas. Otra de sus obras relevantes es la publicada en 1956 en los Anales de la Asociación de Geógrafos Americanos (*The Education of a Geographer*), donde defiende la necesidad de observar y reflexionar sobre el significado de cada paisaje.

Conferenciante y profesor en diversas universidades (de Harvard y Berkeley a Nuevo México) de una asignatura denominada Estudios de Paisaje, quizás sea su labor como editor de la revista *Landscape* y como autor de numerosos artículos en la misma, su legado más relevante. La inicia en 1951, inspirado en una recién aparecida *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, y la promueve durante más de diecisiete años, aunque continúa colaborando en la misma hasta su muerte en 1996.

La revista arranca con traducciones del trabajo de diversos geógrafos franceses que abordan la relación entre *genre de vie* y *pays* y muestra visiones muy diversas del paisaje desde la perspectiva de historiadores, arquitectos, paisajistas, planificadores, sociólogos, geógrafos, antropólogos o periodistas, que pretenden cimentar las bases de interpretación de los paisajes culturales. Durante medio siglo sus artículos de arquitectura vernácula, planeamiento urbano y rural, antropología y geografía cultural nutren las páginas de una publicación seminal que, junto con sus clases, ejercen una extraordinaria influencia en sucesivas generaciones de estudiantes³.

El extenso legado de Sauer y Jackson acerca de los paisajes culturales se retoma en la Unesco a finales del siglo xx, desde una preocupación mucho más administrativa, preservadora y política, que académica u orientada al proyecto. Y, aunque goza de reconocimiento oficial, todavía hoy la expresión 'paisaje cultural' constituye un término poco común para un concepto relativamente opaco. Sirvan como ejem-

³ Ésta se puede reconocer en el manifiesto impulsado por él mismo, *Towards Making Places*, y redactado por cuatro jóvenes profesores de Berkeley (Donlyn Lyndon, Charles Moore, Sim van der Ryn y Patrick J. Quinn, 1962). Pero también en otro posterior, *Learning from Las Vegas* (1972), escrito por sus amigos y compañeros de tertulias acerca de los paisajes culturales, Denise Scott Brown, Robert Venturi y Steven Izenour.

pló las definiciones relativamente complejas de paisaje que propone la Unesco, al aprobar en 1992 un instrumento de reconocimiento y protección de valor universal. Tampoco resultan mucho más clarificadoras las categorías establecidas por el National Park Service, la entidad que más paisajes culturales ha promovido o amparado.

Resulta más estimulante, en la línea que Sauer inicia, entender el paisaje cultural como el registro del ser humano sobre el territorio; como un texto que se puede escribir e interpretar; entendiendo el territorio como construcción humana. Convengamos, pues, una definición algo más sencilla: paisaje cultural es un ámbito geográfico asociado a un evento, a una actividad o a un personaje histórico, que contiene valores estéticos y culturales. O, dicho de una manera menos ortodoxa, pero más sintética y hermosa: paisaje cultural es la huella del trabajo sobre el territorio, algo así como un memorial al trabajador desconocido.

En todo caso, lo que interesa destacar es que los esfuerzos por acotar el concepto nacen de una creciente preocupación por el patrimonio. La Unesco celebra en 1972 una Convención para la protección del patrimonio natural y cultural, precedente de su política de paisajes culturales, que cristaliza veinte años después. Precisamente en este mismo año 1972 el National Park Service impulsa el parque cultural del Carbón, en Francia se inicia la puesta en valor de Le Creusot y, un año después, se inicia el proceso de recuperación de New Lanark e Ironbridge Gorge. Surgen en poco tiempo, impulsadas por comunidades locales, numerosas iniciativas que se plantean el tratamiento de amplios territorios llenos de vestigios patrimoniales con una gestión similar a la de los grandes parques nacionales, aunque con un componente sociocultural añadido.

DE LOS PAISAJES CULTURALES AL PROYECTO TERRITORIAL

Al calor de esta preocupación se desarrolla en Inglaterra, Francia y Alemania la arqueología industrial, esto es, el estudio científico del patrimonio industrial. Se inicia con los 'palacios de la industria' (fase ilustre de la industria decimonónica), pero muy pronto se extiende a manifestaciones menos singulares y a la interpretación en general del paisaje del trabajo. Al mismo tiempo se levantan diversos museos relacionados con la antropología en los países nórdicos (Museo Popular en Oslo; de las Tradiciones Pesqueras en las islas Lofoten; Skansen o Bergsladen en Suecia, entre otros). Asimismo, surgen ecomuseos en Francia, Noruega y Suecia y unos primeros centros y planes de interpretación en Inglaterra. Poco más tarde se acuña el concepto de territorio-museo.

Estas iniciativas se centrarán muy pronto en áreas de vieja industrialización venidas a menos, con una marcada voluntad de reactivarlas y de promover no sólo la preservación del patrimonio y la promoción de la educación y de actividades recreativas, sino también de favorecer un nuevo desarrollo económico. Se inicia así la recuperación de extensos paisajes industriales como Lowell, Blackstone o Lackawanna, proyectos basados todos ellos en el estudio y rehabilitación de elementos patrimoniales y en su utilización para atraer estudiosos y turistas. Surgen así los denominados parques patrimoniales como estrategia de desarrollo territorial. Se trata de instrumentos de proyecto y gestión, de reconocimiento y puesta en valor de un determinado paisaje cultural, que persiguen no sólo la preservación de su patrimonio, o la promoción de la educación, sino también favorecer el desarrollo económico local. Y lo hacen siguiendo un proceso bastante común, que comprende el inventario de los recursos, su jerarquización e interpretación en función de una determinada his-

toria y la construcción de una estructura soporte que, mediante itinerarios, vincule los recursos entre sí y con centros de interpretación, museos y servicios diversos.

La mayor parte de estos proyectos, y quizás los más relevantes, están localizados en los Estados Unidos. Ello cabe atribuirlo a la extensión de su patrimonio industrial, a los notables esfuerzos invertidos en su revalorización, a la trascendencia del acto de reconocimiento oficial y al notable papel de diversas instituciones como el National Park Service. Todo esto ha permitido depurar criterios suficientemente validados en el diseño de parques patrimoniales, reclamar reconocimiento legal para estos ámbitos y aprobar programas de impulso. Sin embargo, en Europa encontramos también —y cada vez más— proyectos de parques industriales, mineros, agrícolas, fluviales, recorridos históricos, paisajes bélicos, parques arqueológicos y ecomuseos⁴.

Empieza a existir una cierta experiencia en proyectos territoriales basados en el patrimonio, entendido éste en su más amplia acepción, natural y construido. Algunas de las iniciativas más recientes y exitosas evidencian el interés de esta nueva aproximación. Todas ellas contemplan algunas premisas básicas: identificar los recursos de mayor interés y ofrecer una interpretación estructurada y atractiva de los mismos, narrar una historia capaz de atraer visitas e inversiones, de descubrir nuevas oportunidades, de situar el territorio en condiciones de iniciar un nuevo impulso de desarrollo económico. Paisajes culturales y parques patrimoniales juegan un cometido cada vez más importante en el desarro-

⁴ Una amplia descripción de estas experiencias se puede encontrar en el libro editado por Joaquín Sabaté y J. M. Schuster (2001). Otras referencias a este tipo de proyectos se recogen en otros textos más recientes del mismo autor (Sabaté, 2004, 2005).

llo territorial. Se trata de espacios densos en significados, cargados de connotaciones, espacios comunicativos, que atesoran y transmiten información. Podríamos considerar que, del mismo modo que las ciudades tienen un papel protagonista en la era de la información, dichos espacios asumen un papel cada vez más relevante como lugares comunicativos, lugares donde se vinculan historias y mensajes a espacios y formas.

¿SON LOS PAISAJES CULTURALES CONSECUENCIA
DE LA POSMODERNIDAD?

Ésta es la cuestión que se nos planteó en un reciente seminario y que dio pie a muchos de los textos contenidos en el presente volumen. Parto de la premisa de que en diferentes disciplinas el término ‘paisajes de la posmodernidad’ hace referencia a algunas de las consecuencias socioespaciales de esta etapa marcada por la globalización neoliberal. Incluye cuestiones tales como una fuerte preocupación por los valores estéticos (también referidos a los centros urbanos) en un contexto de desarme ideológico frente al rearme estético, a la estetización de la vida cotidiana. De reclamar el derecho a la ciudad se pasa a exigir el derecho a la belleza. Los paisajes de la posmodernidad tienen también mucho que ver con los fenómenos de fragmentación (social, espacial, de género) y con la proliferación de comunidades cerradas y homogéneas desde el punto de vista étnico y socioeconómico, que han originado parques y espacios verdes vallados, de acceso restringido y, en general, con la segregación social en el espacio y con la obsesión por la seguridad.

De modo más general, la posmodernidad se nos presenta asociada a la idea de proliferación de los ‘no lugares’ (estaciones ferroviarias, aeropuertos, grandes superficies comerciales), frente a los ‘lugares’, entendidos estos últimos como espacios públicos con una fuerte carga historicista y un nota-

ble arraigo cívico. Y es en este sentido que cabría defender los paisajes culturales y, en consecuencia, los parques patrimoniales, como una reacción frente a dicha extensión de los 'no lugares', frente a la globalización y banalización de tantos escenarios, como una reclamación por intervenir conservando la identidad de un territorio, valorando su memoria. Los paisajes culturales adquieren el valor de espacios semánticos, cargados de significados y capaces de transmitirnos valiosas informaciones sobre nuestra propia historia. Atendiendo por tanto al protagonismo de dicho discurso en la posmodernidad, cabe reivindicar la puesta en valor de estos espacios, ya que atesoran recursos patrimoniales y son ricos en significados.

Sin embargo, no debemos dejar de plantearnos cierto tipo de cautelas. La frontera entre un parque patrimonial y un parque temático es muy tenue y se puede difuminar fácilmente. En nuestra sociedad posindustrial muchas estrategias comerciales están basadas en la nostalgia y en una intencionada recuperación del pasado donde la ciudad de la ilusión sustituye a la vieja y dura ciudad fabril. Conviene recordar que las iniciativas más serias de parques patrimoniales se plantean desde un uso riguroso de la tradición. El pasado puede jugar en el presente una función social activa para mantener la propia identidad frente a la aceleración del cambio, frente a las frecuentes crisis sociales y culturales. En cambio, reducido a simple testimonio, el pasado puede convertirse en mero espectáculo, en teatro de la memoria, en una mera estrategia comercial de atracción de visitantes. Y encontramos muchos ejemplos de esto último, como veremos a continuación a través de cuatro casos muy diferentes entre sí.

Historias en tres ciudades y un angustioso llamamiento

Durante los años 90 y bajo la dirección de los arquitectos Luiz Paulo Conde (secretario municipal de Urbanismo entre 1993 y 1996 y alcalde desde 1997 hasta 2000) y Sérgio Magalhães (secretario municipal de Vivienda entre 1993 y 2000) se aborda uno de los programas más ambiciosos de recuperación de los barrios de infravivienda en Río de Janeiro: *Favela-Bairro*. Superado el prejuicio de las *favelas* como problema, o como solución temporal a la infravivienda, el programa se fundamenta en un estricto respeto de un entorno y de un legado cultural propio del proceso brasileño de desarrollo urbano. Desde una aproximación atenta a sus características morfológicas y con una amplia participación popular, en pocos años se llevan a cabo centenares de proyectos. Éstos van desde dar nombre a las calles, número a las casas y documentos de propiedad a los residentes (y, con ello, carta de naturaleza a esa otra ciudad), hasta la urbanización de vías y canales o a la construcción de equipamientos y nuevas viviendas.

Tuve la oportunidad en 2002 de visitar detenidamente con sus coordinadores varios de aquellos barrios. «Nosotros también tenemos derecho a la belleza...», reclamaba no hace tanto una abuela de una *favela*. Y, efectivamente, el programa había transformado radicalmente la imagen de aquella otra ciudad. Pero el gobierno municipal no había tenido tiempo, o capacidad suficiente, de sentar las bases necesarias para empezar a transformar, a su vez, las estructuras socioeconómicas que dan lugar a los barrios de *favelas*. Y, hoy, algunos de dichos barrios se han integrado dentro de los circuitos turísticos para satisfacer a visitantes curiosos y ávidos de nuevas emociones. El paisaje cultural de la infravivienda se ofrece a los extranjeros como un parque temático. La violencia creciente y la gravedad de los disturbios durante la Sema-

na Santa de 2004 encendió la luz de alarma y llevó al periódico *El Globo* a considerar la posibilidad de levantar un muro alrededor de las favelas de Rocinha y Vidigal. Y es que los parques temáticos exigen una cuota extra de seguridad.

Veamos otro ejemplo. Cuentan con ironía en el pueblo de Aguascalientes, a los pies del Machu Pichu, que el turismo está logrando lo que los invasores no consiguieron cinco siglos atrás. El símbolo incaico escapó entonces del fuego conquistador, pero ahora, ante la pasividad de instituciones nacionales e internacionales, el santuario inca cede frente a la depredación de numerosas empresas explotadoras.

Machu Pichu se levanta sobre terrenos volcánicos y se hunde un centímetro por año. La grabación de un anuncio de cerveza causó en el año 2000 el desmoronamiento de parte del reloj solar que preside las ruinas. Ya no se respeta el límite de mil visitas diarias y decenas de microbuses circulan sin control sobre caminos de tierra, amenazando un entorno con bellísimas variedades de orquídeas y especies de aves. A punto ha estado de construirse un teleférico para llegar al mismo pie del Pueblo Viejo y triplicar así las visitas. Y, mientras tanto, los informes de la Unesco, que reconocen el daño inexorable sobre las ruinas, se centran en recomendaciones secundarias, sin criticar para nada el modelo turístico que está afectando aquel patrimonio.

Barcelona resulta también un buen ejemplo de este proceso de comercialización y tematización, con su barrio gótico entregado al turismo y su elaborada imagen de ciudad del modernismo, pero al precio de haber borrado su memoria industrial y obrera. En un artículo reciente, Josep Maria Montaner, autor de un capítulo de este libro, afirmaba que el mundo global exige que las ciudades sean digeribles para la sociedad de consumo y, por ello, se han convertido en objeto del turismo de masas, en simples espacios comerciales. La tematización comporta una serie de invariantes. Conceptualmente es resultado del turismo, ya que éste exige la máxi-

ma facilidad de comprensión, lo que implica simplificar la complejidad de la historia para ofrecer un discurso simple y transmisible. Se trata de mostrar la ciudad en un par de itinerarios turísticos y, a ser posible, sin bajar del autocar. De esta manera, se van elaborando entornos hiperreales que ofrecen al visitante una imagen depurada y concentrada del tema de cada ciudad, lo que, a su vez, conlleva que los habitantes reales se vayan convirtiendo en simpáticos y sonrientes comparsas de un decorado⁵. La tematización, en definitiva, exige el tópicos y la especialización funcional de la ciudad y que ésta renuncie a una excesiva complejidad de significados. Las ciudades, que cada vez se parecen más a parques temáticos y comerciales al aire libre, se ven forzadas a tematizarse y ‘museizarse’ y ambos procesos se mezclan y confunden a menudo. Y esto puede ser mortal para la vitalidad de las ciudades. E incluso para la supervivencia de sus habitantes, si hacemos caso del desesperado llamamiento desde Tilcara.

En un reciente mensaje en Internet se denunciaba que la declaración como Patrimonio de la Humanidad había supuesto en Tilcara, como en tantos otros lugares del mundo, efectos no previstos y perversos. En este caso, se denunciaba la aparición de gente foránea con papeles de compra y venta de tierras, que las usurpaban a sus ocupantes históricos; la expulsión de comunidades aborígenes; la construcción de hoteles para visitantes; la creciente inseguridad. Decía así el mensaje que circuló por la Red: «... ya no podemos dejar las puertas abiertas, como siempre hacíamos... gente que vivió toda su vida sembrando y criando ovejas, hoy están siendo desalojadas por estos gringos con plata que, con un papel de

⁵ En este sentido, Williamsburg, en Estados Unidos, representa un caso extremo: sus habitantes disfrazados son parte de una escenografía historificada.

compra y venta falso, nos quieren quitar lo poco que nos pertenece. Los tilcareños necesitamos ayuda, que se investigue todo esto, ya no aguantamos más, queremos que se vaya toda esta gente extraña. Les pido encarecidamente y con el corazón humilde que nos ayuden. Nosotros no podemos hacer nada contra este aparato más poderoso que nuestra simpleza de ser tilcareños».

Seguramente el lector podría añadir otros tantos ejemplos similares. Y todos ellos nos remiten a situaciones donde los procesos de revaloración se han vuelto contra el territorio y sus ocupantes. ¿Son excesivas las denominaciones universales? ¿Cuáles serían los requisitos imprescindibles para asegurar un desarrollo local equilibrado basado en la simple puesta en valor de los recursos patrimoniales?

LA REVALORIZACIÓN SENSATA DEL PATRIMONIO LOCAL COMO ESTRATEGIA DE DESARROLLO LOCAL

Muchos territorios y regiones aspiran a un título de reconocimiento universal. En el primer mundo lo hacen convencidos de que esto les permitirá captar recursos de las administraciones. Y en todas partes lo hacen confiando en atraer con ello importantes flujos de visitantes e inversiones. La designación como Patrimonio de la Humanidad parece ser el título más codiciado, por cuanto genera un considerable prestigio y se estima que puede atraer notables flujos de visitantes.

Sin escapar a un alud creciente de críticas, el Comité del Patrimonio Mundial sigue repartiendo dichas prebendas y muchísimas ciudades y regiones, persiguiéndolas. Quizás éstas no sean conscientes de los cuantiosos esfuerzos que implica alcanzar la designación; del nivel de exigencia en el mantenimiento de las características reconocidas; de la ausencia de subvenciones vinculadas a tal reconocimiento y de los efectos negativos que en tantas ocasiones éste implica. Y el Comité del

Patrimonio Mundial no parece saber qué hacer con tantos sitios declarados, cuyos valores se degradan de forma paulatina y acelerada, más allá de amenazar con una exclusión de la lista, amenaza hasta la fecha nunca ejecutada.

La mayor parte de los ejemplos que hemos estudiado, que no pretenden tan alto título, sacan en cambio un considerable partido de algún reconocimiento oficial menor, que otorga prestigio a la iniciativa, atrae visitas, constituye una marca de calidad para cualesquiera actividades vinculadas y, fundamentalmente, incrementa la autoestima de la comunidad.

El análisis de las iniciativas más relevantes y exitosas de parques patrimoniales nos demuestra que muchas de ellas anteceden a las leyes y marcos administrativos específicos, en el caso excepcional de que aquéllas lleguen a promulgarse. Más bien, en aquellas pocas situaciones donde estas leyes y marcos amparan hoy el desarrollo de nuevas iniciativas de parques, fueron las iniciativas pioneras las que señalaron el camino. Los análisis realizados muestran el valor ejemplar de tantas esforzadas experiencias en Estados Unidos (Lowell, Lackawana, Blackston), en Latinoamérica (Caminos del Gaucho y del Inca), en Europa (New Lanark, Le Creusot, Palermo Ciaculli) y, más concretamente, en Cataluña (parque fluvial de las Colonias, de la Sequia de Manresa o Agrario del Baix Llobregat). Cada una de ellas saca el mejor partido posible de las condiciones existentes, porque, aunque intervenir en un paisaje cultural requiere inversiones cuantiosas, al hacer balance conviene contabilizar el impacto en cuanto al crecimiento del turismo y del comercio; a la aparición de oportunidades de inversión e ingresos fiscales; a la creación de puestos de trabajo; o al impulso de la economía regional. Incluso hay que considerar aquellas partidas más difícilmente cuantificables en términos monetarios, como la preservación de recursos naturales y culturales, la revaloración de elementos de identidad, el refuerzo de tradiciones y cultura y la mejora de la calidad de vida de los residentes.

Es después de casi una década de iniciativas cuando aparecen en los Estados Unidos diversas leyes y mecanismos de soporte técnico y financiero, así como programas de impulso. Es después de numerosos esfuerzos pioneros ideando el concepto y levantando ecomuseos y museos-territorio en los países nórdicos o en Francia, cuando aparecen leyes y programas y su ejemplo se extiende a otros países. Es, asimismo, después de la labor pionera y de extraordinaria relevancia y originalidad del Sistema del Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña; de diversas iniciativas de puesta en valor de los paisajes culturales desde la reflexión universitaria; o a partir del trabajo encomiable de agentes locales, amantes de un territorio en el que pretenden valorizar su patrimonio, cuando la Ley de Protección, Gestión y Ordenación del Paisaje de Cataluña (2005) se hace eco de estas preocupaciones. ¿Cuáles podrían ser, pues, las cautelas necesarias para garantizar un adecuado equilibrio entre transformación y desarrollo local? ¿Qué instrumentos y mecanismos de gestión parecen imprescindibles?

GESTIÓN E INSTRUMENTOS

El singular interés de tantos proyectos de paisajes culturales y parques patrimoniales como catalizadores del desarrollo económico local nos ha llevado en los últimos años a estudiarlos y a intentar sacar lecciones de dicha experiencia (Sabaté y Schuster, 2001). A partir del análisis de numerosas iniciativas voy a plantear media docena de requerimientos básicos relativos a los métodos de gestión e instrumentos de impulso en estos parques culturales.

En primer lugar, hay que tener muy presente que los residentes constituyen los principales recursos. Son realmente esenciales, tanto por sus conocimientos, recuerdos e historia, como por su entusiasmo, una vez que reconocen el valor del

patrimonio acumulado. Ellos son la verdadera y última razón para impulsar una iniciativa, los principales agentes interesados en valorizar su patrimonio. Tan pronto se refuerza su autoestima, dejan de sentirse parte de un territorio en crisis, para empezar a construir un futuro sobre aquellos recursos patrimoniales. Las mejores iniciativas así lo reconocen y por eso incorporan a los residentes en su diseño y promoción, convirtiendo estos proyectos en auténticamente participativos. Los mejores proyectos analizados son ampliamente participativos. Lo más importante en el arranque de los proyectos es reforzar la autoestima de los residentes. Los visitantes, museos e inversiones ya vendrán después.

Cabe remarcar, en segundo lugar, que los recuerdos son recursos culturales básicos. Cuando desaparecen los vestigios de otros tiempos, la memoria colectiva, el patrimonio compartido y las tradiciones culturales que atesora una determinada comunidad son tan importantes, o incluso más, que sus monumentos. Conviene, pues, prestar especial atención a las memorias asociadas a un recurso, evitar que se pierdan, recopilar historias, documentar, interpretar, antes de que desaparezcan los vestigios. La interpretación exige reproducir aquellos ambientes y condiciones que permitan al visitante hacerse la idea más precisa posible de las condiciones de vida del período destacado (tipo de producción, cultura, hábitos de alimentación y vestido). Por ello, la investigación, que profundice en la historia de un período, de una sociedad, de la transformación de un modo de vida, constituye un ingrediente fundamental en las iniciativas de los parques patrimoniales de mayor interés. Proyectar los resultados a través de cursos, seminarios y publicaciones desde el propio parque patrimonial supone un considerable valor añadido⁶.

⁶ Tal es el empeño en Old Sturbridge Village. Se trata de una iniciati-

Una tercera característica común a este conjunto de experiencias es que todas ellas fueron impulsadas por agentes locales que pretendían valorizar sus recursos, los denominados *grassroots*, amantes de un territorio. Las mejores iniciativas se caracterizan por crecer desde abajo hacia arriba. Resulta difícil asegurar el éxito de un parque patrimonial allí donde no haya recursos humanos locales dispuestos a jugar un papel relevante.

En cuarto lugar, resulta habitual —y casi condición imprescindible— la constitución de un grupo impulsor de dichos procesos de revitalización. También es común la formación de otro grupo más extenso de seguimiento, así como recurrir a consultores y expertos para impulsar determinadas etapas del proyecto. Conviene que el grupo de seguimiento sea lo más amplio, cualificado y representativo posible. Debe integrar organizaciones cívicas, culturales, artísticas, profesionales, económicas, históricas, educativas, en definitiva todo aquello que denominamos sociedad civil, todos los formadores de opinión o todos aquellos individuos que, a título personal, muestran interés en el proyecto. Resulta imprescindible integrar asimismo a grupos y personas con capacidad de decisión y de intervenir destacadamente en la transformación del territorio.

Puede parecer un contrasentido, pero el estudio de numerosos casos nos lleva a concluir, como otra característica común de los casos estudiados, que la complejidad administrativa es un valor y que la participación de diferentes administraciones públicas resulta casi imprescindible. Generalmente, las inicia-

va donde no tan sólo se recrean los oficios y ambientes de un pueblo de Nueva Inglaterra hacia 1830, sino que constituye a su vez un centro de investigación de la historia de la vida cotidiana en los albores del siglo XIX. Del mismo modo, Le Creusot no es tan sólo un magnífico ecomuseo que atrae numerosos turistas, sino también un centro educativo y de investigación sobre el proceso de industrialización en Francia.

tivas territoriales suelen involucrar diversos niveles administrativos y numerosos actores, lo que implica la superposición de competencias y relaciones a veces complejas. Lejos de considerarlo como un problema, debemos empezar a pensar que se trata de una verdadera oportunidad. Se trata de que unos lleguen donde otros no llegan y de impulsar y sacar partido de una nueva cultura participativa. Fuentes de financiación diversas, de apoyo e influencia pueden actuar a favor del proyecto. Los territorios que hoy contienen numerosos recursos patrimoniales se construyeron sumando muchos esfuerzos. La industrialización constituye una experiencia territorial que pone en relación entornos construidos con recursos naturales, bienes con sistemas de transporte y trabajadores con fábricas. Y sus vestigios requieren hoy del esfuerzo de todos para ser revalorizados, superando los condicionantes administrativos.

Finalmente, conviene insistir en que, para el éxito de este tipo de iniciativas, resulta básico crear lugares de encuentro, plataformas de comunicación, de participación e intercambio entre diferentes instancias públicas y entre agentes públicos y privados. La realidad multicompetencial de los casos estudiados requiere normalmente de instituciones que impulsen y coordinen foros de debate y comunicación. Sin esta estructura, el éxito de un parque patrimonial resulta difícil y el potencial para el desarrollo regional, limitado. Dicho esfuerzo de innovación institucional puede convertirse en un importante componente para las iniciativas territoriales, tan importante como el propio diseño físico del parque.

ALGUNOS CRITERIOS DE PROYECTO

Del análisis de un número significativo de proyectos en paisajes culturales podemos extraer una primera conclusión: la gestión inteligente de los recursos patrimoniales supone en diversos territorios uno de los factores clave para su desarrollo eco-

nómico, porque atrae turismo e inversiones, genera actividades y puestos de trabajo, pero, sobre todo, porque refuerza la autoestima de la comunidad. Ello nos lleva a pensar que los síntomas de aparente debilidad de tantos escenarios en crisis pueden ocultar las claves de su futura transformación. Las muestras de decadencia, los vestigios de un esplendor pasado pueden verse como una condena, o bien entenderse como activos para construir un nuevo futuro, como recursos para ser revalorizados y estructurados para conformar una base adecuada de desarrollo. De ahí nuestro interés en profundizar en el estudio de los ejemplos pioneros, de aprender algunas lecciones de una experiencia aún reciente. Destacamos a continuación algunos criterios que, a nuestro entender y fruto de la experiencia comentada, deberían tenerse en cuenta.

Es muy importante integrar, dentro de un estricto respeto a las características de un territorio, diferentes funciones: preservación del patrimonio cultural; educación y reinterpretación, narrando historias que incrementan la significación del lugar; esparcimiento, aprovechando respetuosamente los recursos culturales y naturales; desarrollo económico de la región o ámbito considerado y colaboración entre administraciones, instituciones públicas y agentes locales y sector privado.

En todos los parques patrimoniales resulta imprescindible, por otra parte, explicar una historia. En cada territorio se plantea una determinada interpretación, generalmente muy específica, aquella que resulta más coherente con los recursos disponibles, como por ejemplo el reconocimiento de la contribución de las mujeres o de las comunidades extranjeras al desarrollo industrial de una región, o la narración de la vida cotidiana en las colonias industriales, o la organización de la comunidad campesina, o la importancia de un canal como sistema de transporte y abastecimiento, o la rica técnica tradicional de explotación de las salinas. Dicha historia, dicha interpretación, resulta imprescindible para relacio-

nar entre sí recursos alejados, para que interactúen y se refuercen, para situar en cada momento al turista, al estudiante, al usuario respecto de un guión general.

Se debe definir un ámbito geográfico coherente y un hilo conductor. Uno de los primeros aspectos que se aborda en los proyectos es la delimitación precisa y justificada del ámbito en función de sus recursos, de su historia, de su singularidad, de aquello que lo hace merecedor de preservación, reinterpretación y valorización. Esto lleva consigo un esfuerzo de documentación de aquellos períodos mejor representados. A veces el ámbito considerado resulta excesivamente extenso, rico y diverso en recursos y obliga a distinguir en su interior varias identidades patrimoniales potentes y diferenciadas. En dichos casos se tiende a fragmentarlo, a asignar a cada subámbito una narración específica. Se trata entonces de vincular diversas etapas de una historia común. Como cada uno de los subámbitos puede tener un tema específico, se debe reforzar su propia identidad, pero al tiempo ésta debe contribuir a la narración general. En muchos casos se explican las crisis en el desarrollo de un territorio y, a su vez, se destaca el potencial de un parque patrimonial como incentivo para su recuperación, pero en todos los casos resulta imprescindible que las historias se ajusten a un período temporal acotado y vinculado estrechamente a un tema.

El viaje, el guión y la imagen son fundamentales. Es imprescindible relacionar los recursos asociados a la historia común a través de itinerarios, ya sea andando, a caballo, en barca, o en bicicleta, puesto que la experiencia del recorrido es crucial. Una de las conclusiones más interesantes de los análisis realizados es que hacer dicho recorrido a la velocidad propia del tiempo en que recursos y paisaje fueron proyectados, ayuda extraordinariamente a apreciarlos. En cambio, atravesar los territorios a las velocidades superiores que hoy nos permite la tecnología hace que nos pasen desapercibidos importantes vestigios de cultura acumulados sobre

ellos. La imagen es fundamental y, para reforzar la de cada lugar, es preciso descubrir su identidad y destacarla. Muchas de nuestras valoraciones se basan en percepciones y de ahí la importancia de un icono que nos permite referir cada rincón, cada uno de los recursos, a una escala superior.

Para narrar una historia resulta imprescindible documentarla rigurosamente. La historia que se narre debe ser original, coherente con los recursos de que se dispone y, sobre todo, bien documentada. Por ello, la mayor parte de proyectos arranca con la realización de un riguroso inventario de los recursos patrimoniales. Éstos son los ingredientes básicos de la narración, del proceso de interpretación y, a su vez, los principales atractivos para potenciales visitantes. En todos los casos resulta clave el aprovechamiento de estudios sectoriales, planes, historias, análisis o inventarios previos, así como las descripciones de circuitos culturales y turísticos preexistentes, en tanto que sintetizan la visión interna de la comunidad y de los recursos que ésta desea mostrar y revalorizar. En la confección de estos inventarios deben tener una participación fundamental los miembros de la comunidad a través de expertos locales y mediante reuniones de toda la población interesada. Los parques patrimoniales tienen que estar anclados en las comunidades locales y recabar su apoyo en todas las etapas.

Resulta crucial, por otra parte, definir una clara estructura física. Estos proyectos constituyen figuras relativamente novedosas, aunque el número de experiencias empieza a ser considerable. Esto ha implicado desarrollar conceptos e instrumentos específicos. Hemos reconocido en el conjunto de propuestas analizadas unos mismos componentes que básicamente serían los siguientes: el ámbito global y los subámbitos del parque; sus recursos patrimoniales y servicios; las puertas, accesos, centros de interpretación y museos; los caminos que vinculan todo lo anterior y los límites visuales y administrativos de la intervención. Componentes que pue-

den equipararse perfectamente a los cinco elementos constitutivos de la sintaxis propuesta por Kevin Lynch (1998 [1960]) en su libro *La imagen de la ciudad: áreas (regions), hitos (landmarks), nodos (nodes), itinerarios (paths) y bordes (edges)*. Y, de modo parecido al discurso de Lynch, podemos exigir a estos elementos determinados requerimientos en aras de una mayor legibilidad y potente identidad del paisaje cultural. Así, resulta deseable que los bordes se refuercen de tal manera que describan unos límites precisos y continuos, visibles desde lejos mediante, por ejemplo, el uso de vegetación, o haciéndolos parcialmente recorribles; o que contengan signos que permitan reconocernos en todo momento dentro o fuera de un determinado ámbito patrimonial.

Conviene que los hitos sean singulares, contrastados respecto de su entorno; controlar las construcciones y los signos a su alrededor para evitar que compitan entre sí. Debe establecerse una clara relación de unos hitos con otros, mediante signos distintivos que se repitan y nos remitan al siguiente, que constituyan elementos claros de referencia, de orientación dentro del parque patrimonial. Las áreas deben tener características homogéneas, constituir una unidad temática basada en ciertas referencias (colores, texturas, tipo de construcciones o vegetación) y poseer una estructura clara, que a veces las divida en subáreas diferenciadas. Los nodos deben tener una clara identidad y forma sencilla, unos límites bien señalados y uno o dos objetos que llamen claramente la atención. Si coinciden con un cambio de sistema de transporte o con el final de un itinerario, serán tanto más efectivos, al igual que si forman un sistema relacionado entre ellos. Deben, a su vez, indicarnos cuándo entramos o salimos de dichos nodos y orientarnos respecto del espacio circundante. Los itinerarios, finalmente, deben distinguirse con claridad respecto de su entorno y diseñarse reforzando su continuidad para facilitar la comprensión del movimiento. Deben mantener una cierta linealidad, evitando giros continuos que

confunden, y dotarse de elementos que refuercen la idea de ir avanzando.

UN RETO PENDIENTE

Paisajes culturales y parques patrimoniales están adquiriendo una creciente importancia en el desarrollo económico regional de base local, pero no debemos considerarlos como el final de un recorrido. La mayor parte de los planes de ordenación del siglo xx hacen hincapié en la dinámica poblacional y en el desarrollo industrial y utilizan la zonificación y el proyecto de grandes infraestructuras como instrumentos básicos. Hoy, en cambio, algunas propuestas de ordenación territorial de notable interés empiezan a atender a un nuevo binomio: naturaleza y cultura. Naturaleza y cultura como partes de un concepto único: patrimonio. Y los paisajes culturales pueden constituir un vehículo adecuado para alcanzar el objetivo de construir entornos más diversos y cargados de identidad, así como para reactivar determinados territorios.

Cabe finalmente remarcar que, para quien escribe estas líneas, no se trata tanto de aprender a abordar mejor los proyectos de parques patrimoniales, ni de tener criterios más depurados para la intervención en paisajes culturales, sino de conseguir situar el paisaje como eje central de los instrumentos urbanísticos y planes de ordenación y explorar, a partir de aquí, el potencial de renovación de los métodos e instrumentos de intervención de la disciplina urbanística. Paisaje en su más amplio sentido, natural y cultural; paisaje no como el resultado final de una cultura, sino como realidad en evolución continua; paisaje y territorio no como mero soporte, sino como factor básico de cualquier transformación. En este sentido, los paisajes culturales están llamados a jugar un papel relevante, porque constituyen la expresión de la memoria y de la identidad de una región. No es tan sólo una cuestión

de mero mantenimiento de un legado patrimonial. Hoy más que nunca, frente a la extensión de los ‘no lugares’, frente a la globalización y banalización de tantos paisajes, debemos apostar por intervenir en ellos conservando su identidad, valorando su código genético, su memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2004), *Llocs amb Esdeveniments. Event Places*, Universidad Politécnica de Cataluña y Massachusetts Institute of Technology.
- LYNCH, Kevin (1998), *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili [título Original, *The Image of the City*, 1960].
- LYNDON, Donlyn; MOORE, Charles; VAN DER RYN, Sim y QUINN, Patrick (1962), «Towards Making Places», *Landscape*, vol. 12 (3), págs. 31-41.
- MARSH, George Perkins (1864), *Man and Nature*, Nueva York, Charles Scribner.
- SABATÉ, Joaquín (2004), *Patrimonio y desarrollo territorial: Colonias, Séquia de Manresa y Delta del Llobregat*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- (2005), «De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje», *Identidades. Territorio, cultura, patrimonio*, Barcelona, Laboratorio Internacional de Paisajes Culturales, núm. 1, págs. 15-33.
- (2006), «Paisajes culturales en Cataluña: el eje patrimonial del río Llobregat», *El paisaje y la gestión del territorio*, Barcelona, Diputació de Barcelona, págs. 531-548.
- SABATÉ, Joaquín y SCHUSTER, J. Mark (ed.) (2001), *Projectant l'eix del Llobregat, paisatge cultural i desenvolupament rural/Designing the Llobregat Corridor, Cultural Landscape and Regional Development*, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña y Massachusetts Institute of Technology.
- SAUER, Carl Ortwin (1925), «The Morphology of Landscape», *University of California Publications in Geography*, vol. 2,

1925, págs. 19-54. [Disponible en español en: <<http://www.revis-tapolis.cl/15/sau.htm>>].

SAUER, Carl Ortwin (1956), «The Education of a Geographer», *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 46, núm. 3, septiembre, págs. 287-299.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott y IZENOUR, Steven (1972), *Learning from Las Vegas*, Cambridge, The MIT Press.

WENNER-GREN FOUNDATION FOR ANTHROPOLOGICAL RESEARCH, *Man's Role in Changing the Face of the Earth. International Symposium*, Princeton, New Jersey, 1955, Chicago, The University of Chicago Press, 1972.

EPÍLOGO
PERSPECTIVAS CRÍTICAS DEL PAISAJE
EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA
Perla Zusman

Este epílogo se aproxima críticamente a algunas de las formas pasadas y actuales de concebir el paisaje desde distintas áreas del conocimiento. El texto se estructura en tres partes. En la primera, se hace una revisión de la hibridez constitutiva a la construcción del paisaje como género pictórico y como concepto. En la segunda parte se presentan algunas aproximaciones desarrolladas por las ciencias sociales para superar esta hibridez. En esta búsqueda se recuperan discusiones sobre la relación entre representación-producción material, procesos-formas, sujetos incluidos y excluidos. Todos estos planteamientos ponen en juego la propia idea de paisaje. ¿Se trata de una metáfora, de un concepto paraguas o de una idea restringida al ámbito de lo estético? Finalmente, en la tercera parte buscamos comprender por qué la idea de paisaje se puso de moda. En este sentido, consideramos que las transformaciones sociales y económicas de las dos últimas décadas guardan bastante relación con ello.

NUNCA FUIMOS MODERNOS O LA HIBRIDEZ INHERENTE
AL CONCEPTO DE PAISAJE

Siguiendo la perspectiva de Bruno Latour (1993), la modernidad ha implicado prácticas de traducción y de purificación que nos han llevado a comprender la realidad en forma dicotómica, aunque, de hecho, nunca se ha dejado de producir objetos híbridos, a pesar de que se haya negado a pensarlos en estos términos. El hecho de que nuestra sociedad nunca haya funcionado totalmente conforme a la división que funda su sistema de representación del mundo es lo que lleva a Latour a afirmar que nunca fuimos modernos.

La diferenciación entre paisaje material y pictórico, entre realidad y representación, entre naturaleza y cultura, entre el mundo de los conceptos y de los valores ha sido resultado de dichos procesos de traducción y purificación. ¿Pero qué sucede si ponemos en tensión estos términos supuestamente antinómicos? Quizás ello nos permita aproximarnos a la hibridez inherente a la construcción de la idea de paisaje, constitutiva de las construcciones conceptuales de la modernidad, algo que sólo ha sido reconocido desde la posmodernidad. A continuación, proponemos recuperar los cuatro pares dicotómicos señalados arriba y trabajar la hibridez que los aproxima con el fin de reconstituir la idea de paisaje.

El continuo paisaje material y paisaje pictórico

La literatura reconoce procesos de construcción material y procesos de construcción pictórica del paisaje. Mientras que la geografía o la arquitectura parecerían haberse orientado al estudio del primero, las artes (pintura, literatura, fotografía) se habrían inclinado al análisis del segundo. Sin embargo, podemos afirmar que el proceso de construcción mate-

rial supone la constitución también pictórica del mismo. De hecho, esta especificidad es destacada por René Magritte en su conferencia de 1938, cuando describe su cuadro *La Condición Humana*: «una pintura se superpone al paisaje que representa de manera que no es posible diferenciar paisaje y pintura [...] aquello que se encuentra del otro lado de los cuadros de nuestra comprensión ha precisado de un diseño para que nosotros distingamos la forma, que sintamos placer por la contemplación» (citado en Schama, 1995, pág. 12). Esto quiere decir que no hay posibilidad de construir materialmente un paisaje sin la mediación de los significados otorgados a partir del cultivo del mismo como género artístico. A su vez, la imagen pictórica está mediada por procesos de construcción material. En este sentido, algunos trabajos han señalado la aparición del género pictórico asociado a ciertos procesos de apropiación territorial y de legitimación política.

De hecho, tanto Denis Cosgrove como W. J. Thomas Mitchell destacan el papel que ha jugado el cultivo del género pictórico del paisaje en la legitimación de la dominación de las burguesías. Mientras que Cosgrove (2002) analiza el proceso de apropiación del mundo rural por parte de las burguesías mercantiles en la Italia renacentista y el interés por representar estas tierras como medio de detentar su poder, Mitchell (2002) estudia la expansión imperial de Inglaterra y su vínculo con el proceso concomitante de desapropiación de los pastores ingleses. Dentro de este marco, la importación de las convenciones paisajísticas de Oriente sirvió para ocultar el conflicto social interno y difundir la imagen propuesta por William Blake de la campiña inglesa como una «tierra verde y placentera». En contextos no europeos se observa también que la pintura del paisaje guarda relación con los procesos de apropiación material; de hecho, los estudios del paisaje en Argentina demuestran que el género comienza a desarrollarse en el momento en que se acaban de incorporar los territorios, hasta entonces ocupados por los indígenas, a la producción capita-

lista (Aliata y Silvestri, 2001). De lo afirmado hasta aquí se puede inferir que la dificultad de escindir producción material de paisajes y representación pictórica se vincula con los propios procesos sociales involucrados en la constitución del género (material y pictórico) del paisaje¹.

Según Fernando Aliata y Graciela Silvestri (1994, pág. 11), la figura del paisaje probablemente constituya un último momento en el pensamiento occidental en el que visibilidad y conocimiento del mundo podían aparecer unidos: la mirada estaría mediando en la relación entre mundo y representación. Los análisis recientes se han ocupado en desvendar la falta de correspondencia entre realidad y representación destacando el papel que ha jugado la mirada en la construcción de los paisajes. Ello lleva a Aliata y Silvestri a sostener que la historia del paisaje es la historia de las miradas. En el mismo sentido, Cosgrove (2002) destaca el proceso de construcción de dispositivos de visualización, es decir, el desarrollo de convenciones de representación del mundo exterior sobre una superficie plana:

Entre éstas están la profundidad tridimensional del espacio representada dentro del marco y su extensión lateral más allá del marco, las reglas de perspectiva por las cuales se asume que los elementos más pequeños están más lejos y convenciones de perspectiva aérea por las cuales

¹ Algunos autores han abordado otro tipo de relaciones entre representaciones del paisaje y procesos políticos y sociales. Tal es el caso de Olwig (1996), quien analiza la ligazón entre la aparición del paisaje escenográfico en el teatro inglés y la difusión de la mirada hegemónica del monarca entre fines del siglo XVI y principios del XVII, o la asociación que realizan Aliata y Silvestri (2001) entre la generación de los paisajes pictóricos como mercancía y el desarrollo de la burguesía mercantil en la Holanda del siglo XVII.

los elementos menos definidos y de tonos azules son los que están más lejos (Cosgrove, 2002, pág. 70).

La diferenciación entre realidad y representación y el reconocimiento de la mirada², como componente mediador, permite también diferenciar la realidad y el espectador. El paisaje sólo puede construirse a partir de la presencia de ambos, pero en forma separada. Es esta diferenciación la que permite la elaboración de un punto de vista, el establecimiento de un marco, de un interior y de un exterior (Aliata y Silvestri, 1994, págs. 12-13).

La diferenciación y fusión entre naturaleza y cultura

La dicotomía naturaleza y cultura pierde todo tipo de significación para comprender el proceso de constitución del concepto moderno de paisaje. Según Simon Schama (1995), la tradición del paisaje es producto de una cultura compartida; son los mitos, los recuerdos y las obsesiones los que participan en su constitución. Es decir, dicha cultura otorga los significados a los paisajes y justamente los construye como naturaleza. Para Silvestri y Aliata (2001, pág. 47), las sociedades que han erigido desde jardines hasta parques nacionales han puesto en juego una estrategia cultural que consiste en hacer aparecer como natural la naturaleza construida. Estrategias semejantes se observan cuando las poblaciones noma-

² Históricamente, la actividad contemplativa ha sido concebida como una práctica en la que el espectador se deja 'invadir' por el paisaje sin poner en juego más que el sentido de lo visual, que desencadenaría una serie de apreciaciones estéticas. Sin embargo, los análisis recientes presentan la actividad contemplativa de forma más compleja. El espectador no sólo mira, sino que también pone en juego otros sentidos, recuerdos, imágenes, expectativas y deseos.

das son fusionadas al paisaje del desierto del Sáhara o de la selva tropical africana, por ejemplo, en los relatos de viajeros europeos del siglo XIX. En un contexto de expansión colonial, estos actores políticos que se oponen a las potencias europeas son invisibilizados bajo las imágenes de los paisajes naturales. La historicidad que las poblaciones nativas le imprimen a los paisajes es borrada. En palabras de Bunn: «el pasado es el dominio del otro, y la historia es la historia de la desappropriación» (Bunn, 2002, pág. 143).

El concepto y la valoración estética

Pero el paisaje no sólo se constituye de materialidades y representaciones. Los valores son un componente importante en el otorgamiento de significados. Se espera que la actividad contemplativa produzca en el espectador sensaciones asociadas a lo bello, a lo sublime, a la nostalgia³. Quizás el análisis de esta dimensión está faltando en la interpretación de aquellos paisajes presentados desde la literatura crítica hasta los procesos de globalización como mercantilizados. Ellos se convierten esencialmente en un objeto de consumo de la acti-

³ Diversos autores se basan en los textos de Edmund Burke para otorgarle contenido a las sensaciones que producen los paisajes. Así, Silvestri y Aliata (2001) sostienen que Burke concibe lo bello contrastándolo con lo sublime. Mientras que el sentido de la belleza surge ante cosas «pequeñas, suaves, delicadas, fundidas entre sí, sin ángulos contrastantes, de colores puros y luminosos; el sentido de lo sublime permite el despertar de las pasiones más elevadas y se caracteriza por los contrastes abruptos, por la vastedad y la gran dimensión, por el silencio sobrecogedor o la claridad deslumbrante. El placer de lo sublime está provocado porque se ofrece una idea de peligro, del dolor o de la angustia, sin que uno esté realmente en esas circunstancias [...]» (Silvestri y Aliata, 2001, pág. 91).

vidad turística y, muchas veces, se patrimonializan⁴. La orientación al mercado define su construcción como parque temático, como objeto aislado de su contexto espacio-temporal. Si bien no pueden dejarse de lado los procesos económicos que llevan a su valorización como generadores de renta monopólica (Harvey, 2002), quizás habría que cuestionar la suposición de que estos paisajes sólo provocan las conductas esperadas por los responsables de su construcción. En realidad, como sostiene Dean Mac Cannel (2001), frente a ellos, los espectadores viven diversidad de experiencias poco categorizables en la medida en que guardan relación con sentimientos y valores propios. Es muy difícil que el espectador quede preso en las conductas esperables y es sobre todo esta variedad de experiencias la que garantiza y legitima los procesos de escenificación puestos en juego en su construcción. Sin esta búsqueda individual de lo bello y de lo sublime o de la nostalgia, la relación entre economía y paisaje se desmoronaría. Entonces, además de no haber sido nunca modernos, parecería que tampoco hemos dejado de ser románticos.

Del análisis realizado podemos concluir que las fronteras entre paisajes materiales y representados se difuminan. En ellos confluyen e interactúan escenarios, espectadores y miradas.

⁴ El concepto de paisaje ha sido incorporado como criterio de patrimonialización por parte de la Unesco. Según la propia documentación de este organismo internacional, el paisaje superaría las limitaciones de aquellos criterios que consideraban sólo objetos únicos y aislados (monumentos, sitios). La incorporación de la idea de paisaje dentro de dichos criterios busca dar cuenta de las relaciones entre los componentes naturales y culturales a lo largo del tiempo en los lugares (Rössler, 1998; Esposito y Cavelzani, 2006). Cabe destacar también que los procesos de patrimonialización de paisajes, al igual que los procesos de patrimonialización en general, se han tornado en estrategias de legitimación (científico-cultural) para su transformación en atractivos turísticos (al respecto, véase Bertonecello, Castro, Zusman, 2003).

La búsqueda de la belleza, de lo sublime o de la nostalgia aproxima los paisajes de la modernidad a aquellos producidos en la actualidad.

EL PAISAJE DE LAS CIENCIAS SOCIALES.

LOS DEBATES DE LA DÉCADA DE 1990

Siguiendo los dictados epistemológicos de la posmodernidad, las ciencias sociales han intentado superar la hibridez del concepto, procurando enfatizar ciertos aspectos de su constitución. Podríamos decir que el análisis de las formas tan habitual en la arquitectura y en la geografía es un elemento clave en el estudio del paisaje desde estas disciplinas. De hecho, desde estos campos se ha procurado identificar los procesos sociales y las formas espaciales o las formas sociales y los procesos espaciales que caracterizan los paisajes de la posmodernidad. En este sentido, los estudios de la escuela de Los Ángeles han sido paradigmáticos. Desde su perspectiva, bajo la lógica del capitalismo flexible, Los Ángeles se torna en el Aleph. Todos los lugares se juntan en Los Ángeles: centros de producción de alta tecnología y centros financieros organizados en red con economías informales, sectores de población altamente calificados con inmigrantes indocumentados y mal pagados (Soja, 2004, págs. 91-98). Esta propuesta precisa ser tomada sólo como punto de partida para pensar otros paisajes posmodernos, para dar cuenta de otros Aleph. ¿Acaso en ciudades como Sao Paulo, Varsovia o Dakar no confluyen también espacios y tiempos hegemónicos con otros espacios y otros tiempos tanto como en Los Ángeles?

Frente a la propuesta de la existencia de un único tipo de paisaje posmoderno, algunos textos enfatizan la variedad de aquellos que pueden construirse a partir de las diferencias geográficas que se observan en el mundo actual. Daremos a continuación algunos ejemplos.

Los paisajes superfluos. El arquitecto danés Tom Nielsen (2002) destaca que, junto al proceso de constitución de formas deliberadas, aparecen otras no deseadas ni controladas. A partir de las ideas de Bataille acerca de la heterogeneidad y carencia de formas (*formelessness*), Nielsen reconoce paisajes que, aparentemente, no son en sí mismos producidos ni tienen significados particulares para el capital, pero que, en realidad, se constituyen en la propia dinámica de creación de formas que sí son significativas para dicho capital. Sin embargo, éstas tienen un carácter transitorio, es decir, están sometidas a transformaciones materiales, y de ahí su carácter de superfluo. Además, del mismo modo que no existe la intención de su producción, ellos pueden convertirse en bellos cuando no existe intención alguna de que lo sean. Así, Nielsen destaca las áreas de depósitos de residuos o áreas de estacionamiento de autos, que se han transformado en terrenos para caminar, andar en bicicleta y correr.

Para Nielsen, estos paisajes son lugares de encuentro de la gente, es decir, actúan como espacios públicos alternativos. En ellos, ciertos grupos desarrollan actividades específicas como *skate*, alcoholismo, droga, prostitución, camping, *tai-chi* o *graffiti*. Se trata de paisajes alternativos a aquellos donde se desarrolla la vida pública primaria constituida a partir de equipamientos urbanos, como los centros comerciales o las áreas parquetermatizadas. Nielsen sostiene que, al igual que estos últimos, los paisajes superfluos son también consumidos y reciben la significación que les otorgan las subculturas que practican actividades en los mismos. Estas actividades no pueden llevarse adelante dentro de los espacios semipúblicos controlados. La significación de los paisajes superfluos viene dada por la población y no por el capital.

Los paisajes de frontera. Los procesos de globalización han apagado algunas fronteras, pero han erigido o reforzado otras (Grimson, 2000; Wilson y Donnan, 1998). La frontera de México con Estados Unidos es una de aquellas que

ha sido reforzada en la medida en que ha adquirido cierta centralidad para el capital, dejando de ser la periferia de los estados nacionales. El paisaje de la frontera de México con Estados Unidos muestra formas asociadas a las estrategias del capital flexible, como son las instalaciones de la industria maquiladora, junto con aquellas ligadas a la puesta en práctica de las políticas migratorias restrictivas⁵, en yuxtaposición con aquellas que dan cuenta del desarrollo de prácticas de intercambio legal e ilegal (prostitución, droga o comercio callejero). Tanto como en Los Ángeles, todo se junta en la frontera de México con Estados Unidos.

Paisajes derivados. El análisis de los paisajes del Tercer Mundo es una de las líneas de trabajo que ya exploró Milton Santos en su texto *O trabalho do geógrafo no terceiro mundo* (1986). Aquí, Milton Santos recupera el concepto de paisaje derivado de Max Sorre. Para este geógrafo francés los paisajes derivados son los producidos a partir de las distintas prácticas coloniales, desde aquellas ligadas al avance de la frontera agraria hasta aquellas otras vinculadas al establecimiento de economías de enclave, sean éstas agrícolas (plantaciones) o industriales. En estas descripciones, Sorre (Santos, 1986) identifica los efectos perversos de dicha colonización, como el ‘agotamiento precoz’ de los recursos naturales o las condiciones inhumanas a las que eran sometidas las poblaciones autóctonas o aquellas que eran compulsivamente trasladadas para ser incorporadas como mano de obra esclava en las colonias. Santos (1986) re-significa el concepto de paisaje derivado, colocando el énfasis en su carácter relacional. Así, el paisaje derivado aparece como expresión de una forma

⁵ Las chapas correspondientes a los portaaviones de la Guerra del Golfo que marcan el límite internacional y persiguen evitar el pasaje de mexicanos a Estados Unidos están siendo sustituidas por una muralla a lo largo de los 1.100 km de frontera.

particular en la que los países subdesarrollados se insertan en el mundo desarrollado. En efecto, el paisaje de los países subdesarrollados deriva de las necesidades de la economía de los países desarrollados, donde finalmente se toman las decisiones. Las relaciones mantenidas por las sociedades con sus bases geográficas no dependen de ellas. Se trata de una forma particular de comprender cómo los tiempos y los lugares externos son internalizados por los países del Tercer Mundo.

Paisajes de destrucción. Otros paisajes a los que no podemos hacer caso omiso son los producidos por las guerras desencadenadas entre finales del siglo xx e inicios del XXI (Yugoslavia, Palestina-Israel, Afganistán, Iraq). ¿Acaso en el escenario de estos conflictos el capital no interviene tanto como en Los Ángeles? En estos casos se hacen presentes desde los intereses por la apropiación del petróleo hasta el negocio armamentístico, pasando por el reparto de las inmobiliarias interesadas en los procesos de reconstrucción. Ello demuestra que, en los ámbitos geográficos donde se desarrollan los conflictos bélicos, conviven formas asociadas a la penetración del capital con aquellas derivadas de sus efectos perversos (muertes, desplazados, hambre o mercado negro). En este sentido, Don Mitchell (2003) presenta una línea de trabajo en la que desarrolla el concepto de paisajes de destrucción. Éstos serían el resultado de prácticas destinadas no sólo a acabar con ciertas formas de organización social, política y cultural, con los modos de vida cotidiana de ciertos hombres y mujeres, sino de imponer nuevas relaciones «entre la tierra, la ley y la justicia» (Mitchell, 2003, pág. 788). En efecto, los procesos de destrucción formarían parte del proceso de producción y reproducción del capital⁶.

⁶ Quizás las estrategias de deterioro urbano seguidas por los procesos de gentrificación también podrían ser incorporadas a lo que entendemos por paisajes de destrucción.

Los paisajes presentados aquí son sólo algunos de los que el abordaje de la relación entre procesos y formas nos permite construir. Si bien todos ellos se tornan Aleph —todos los lugares son un único lugar—, cada Aleph presenta características diferenciadas. Ello nos permite seguir hablando de un mundo geográficamente heterogéneo.

*El paisaje: metáfora, concepto paraguas
o dimensión estética*

Hemos destacado que, dentro de las ciencias sociales, una de las perspectivas de análisis que buscó quebrar con la hibridez conceptual del paisaje otorgó importancia a las formas. Como vimos, hoy estas formas son analizadas a partir de su vinculación con procesos económicos, sociales y políticos de carácter global o local. Trabajos realizados desde perspectivas posmodernas en geografía dejaron de lado el análisis de la relación entre procesos sociales y formas espaciales o procesos espaciales y formas sociales, para orientar la discusión de la noción de paisaje hacia un camino diferente. Prefirieron centrarse en su abordaje como texto que, al ser relacionado con otros textos y con el contexto, puede ser decodificado y dar cuenta de un conjunto de significados sociales:

Para comprender un paisaje construido, por ejemplo un parque del siglo XVIII, resulta usualmente necesario comprender sus representaciones escritas o verbales, no como ‘ilustraciones’, como imágenes que se erigen fuera del mismo, sino como imágenes constitutivas de su significado o significados (Daniels y Cosgrove, 1988, pág. 1).

De esta manera, Daniels y Cosgrove proponen la deconstrucción social y material de las formas pictóricas de representación y simbolización de los entornos. El punto de par-

tida para sus deconstrucciones suelen ser las obras pictóricas desarrolladas en el momento de constitución de las distintas burguesías europeas. Ellas les permiten adentrarse en las representaciones espaciales de la época y en la forma en que las nuevas relaciones sociales se iban articulando con las estrategias de ejercicio de poder.

La propuesta de Daniels y Cosgrove (1988) es criticada particularmente por los estudios antropológicos que plantean que estos dos geógrafos, al interesarse por las representaciones artísticas (pictóricas o literarias), han priorizado el análisis de procesos estéticos y han dejado de lado la producción cotidiana del paisaje. Los críticos de Daniels y Cosgrove sostienen que ambos autores contribuyen a invisibilizar aquellos sectores sociales cuyas posturas entran en colisión con las formas dominantes de producir y construir el paisaje. Algunos estudios antropológicos y arqueológicos (Tilley, 1994; Hirsch y O'Hanlon, 1995; Bender y Winer, 2001) responden a esta perspectiva, caratulada como una «noción elitista occidental», a partir de una propuesta que intenta involucrar a todos los sujetos que participan en su construcción⁷. El paisaje sería una noción adecuada para captar la forma en que todas las personas comprenden y se insertan en el mundo material que los rodea. Además, «si reconocemos que la forma en que las personas están en el mundo es histórica y espacialmente contingente, se desprende que los paisajes están siempre en proceso (*open-ended*); son potencialmente conflictivos, incómodos y desordenados» (Bender, 2001, pág. 3).

Esta postura se resiste a considerar las representaciones pictóricas y literarias del paisaje como único objeto de aná-

⁷ Hirsch y O'Hanlon (1995) persiguen trabajar concomitantemente el punto de vista del etnógrafo con el de las poblaciones que producen y habitan los paisajes; de esta manera, buscan comprender al paisaje como una construcción intercultural.

lisis de las ciencias sociales, ya que, como decíamos anteriormente, ellas darían cuenta de las formas de estar y vivir sólo de ciertas burguesías europeas. Se aleja, por tanto, de la presentación de los paisajes como armónicos para dar cuenta de las tensiones inherentes a su configuración.

Esta perspectiva fenomenológica da pie a analizar la relación entre procesos económicos, políticos y sociales y los modos de vida de distintas sociedades. A fin de ilustrar el tipo de problemáticas abordadas desde este punto de vista, podemos destacar el contenido de algunos de los trabajos incluidos en la colectánea editada por Barbara Bender y Margot Winer (2001), *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*. Por ejemplo, el estudio de H. Aziz (2001) identifica el papel de la intervención estatal en los planes de desarrollo turístico en un área del sur del Sinaí, hasta entonces bajo dominio de población beduina y la transformación de la vida cotidiana y ámbitos geográficos de pertenencia de los hombres, las mujeres y los niños de este grupo social. Por su parte, el trabajo de Andrew Dawson y Mark Johnson (2001) estudia las migraciones y el exilio de vietnamitas en Estados Unidos y la resignificación de los lugares de procedencia y de llegada. Por su lado, el artículo de Caroline Humphrey (2001) destaca la convivencia de dos formas de comprender la relación con el ambiente: por un lado, la del estado chino y, por el otro, la de la población mongol, en un área del interior de Mongolia. Finalmente, las transformaciones arquitectónicas en la población de Salem (Sudáfrica) a partir de las prácticas coloniales del siglo XIX son trabajadas por M. Winer (2001).

En estos cuatro trabajos el paisaje se torna en una metáfora o un concepto paraguas que sirve para el estudio de las experiencias de poblaciones altamente afectadas por los procesos de transformación política, social y económica que se observan en el mundo actual y que motivan sus desplazamientos. Las propias dinámicas desembocan en diversas formas de representar y de interactuar de los sujetos con la geogra-

fía material. Esa geografía material es un palimpsesto (en la medida en que da cuenta de la memoria de estas poblaciones, narrada diferencialmente por los distintos grupos sociales) o un componente que permite construir mediaciones entre los ámbitos geográficos de procedencia y de llegada de los migrantes o exiliados, contribuyendo a la configuración de nuevos lugares.

Pero, desde nuestro punto de vista, en tanto en cuanto el paisaje adquiere el carácter de metáfora o concepto paraguas, no agota en sí mismo la 'experiencia espacial' vivida por los grupos en cuestión. De hecho, los artículos comprendidos por la colectánea de Bender y Winer (2001) trabajan con una idea de paisaje implícitamente vinculada con la de lugar y espacio. Quizás la articulación entre estos conceptos sea un sugerente camino metodológico que nos permita enriquecer el análisis de la experiencia espacial de la vida cotidiana. Ésta es también la propuesta que realiza W. J. Thomas Mitchell (2002) en el prólogo a la reedición de su texto *Landscape and Power*. En esta introducción, Mitchell plantea, por un lado, la necesidad de relativizar la relación entre paisaje y poder⁸ y, por el otro, la de promover la discusión conjunta de las ideas de lugar, espacio y paisaje. Para Mitchell esta trilogía constituiría una estructura conceptual que podría ser activada desde diferentes ángulos. Por ejemplo, para este crítico literario, lugar se refiere a una localización específica, un espacio es un sitio activado por los movimientos, acciones, narrativas y signos y el paisaje es un sitio caracterizado por experiencias estéticas asociadas a su imagen o vista. Siguiendo la línea de Mitchell, el Central Park (Nueva York) está

⁸ Así, Mitchell (2002, pág. vii) sostiene que «el poder del paisaje es débil comparado con el de las armas, las fuerzas policiales, los gobiernos y las corporaciones».

situado en un lugar específico de la Tierra, es un sitio de innumerables actividades y prácticas y es consumido (o fue diseñado para ser consumido) como una serie de cuadros pintorescos o 'paisajes' que se derivan de las pinturas de paisaje europeos (Mitchell, 2002, pág. x). De esta argumentación podría deducirse que W. J. Thomas Mitchell acota el concepto a los aspectos estéticos. Entonces ¿volveríamos así al elitismo que la idea de paisaje parecería cargar históricamente, criticado por los estudios antropológicos y arqueológicos?

De lo dicho hasta aquí, la controversia epistemológica en torno al concepto de paisaje planteada se podría sintetizar en las siguientes tendencias. Por un lado, tendríamos aquellos trabajos que lo usan de manera metafórica, como contenedor de otros conceptos con connotaciones espaciales. Estas propuestas, en la medida en que buscan dar cuenta de las vivencias de los sujetos en relación con las transformaciones que los afectan, se distanciarían de aquellas que trabajan sobre todo con la dimensión estética y sus implicaciones sociales. La primera propuesta incorporaría supuestamente más cantidad de sujetos en la construcción del paisaje que la segunda, acotada a aquellos que cuentan con el bagaje cultural para producir y vivenciar experiencias estéticas.

Ahora bien, James y Nancy Duncan (2001) sostienen que lo estético es un elemento constitutivo de las relaciones de clase, sólo que su papel se ve oscurecido por otras categorías como estilo de vida, gustos, patrones de consumo. En este sentido, los paisajes se tornan parte del capital cultural y son vehículo de prácticas de exclusión. Considerar que los distintos sectores sociales (diferenciados en términos de clase, religión, género, etnia y nacionalidad) no cuentan con el derecho de construir y otorgar significados estéticos a los paisajes supone que la sociedad se divide entre quienes sólo pueden resolver cuestiones vinculadas al plano de la necesidad y aquellos que pueden dedicarse a producir y disfrutar de experiencias estéticas (Silvestri y Aliata, 2001, pág. 194).

Conceptualizar el paisaje desde el plano estético no significaría, pues, despojarlo de su potencialidad para el estudio de las tensiones que observamos en la sociedad actual, sino que, por el contrario, implicaría entender que las categorías de lo bello, lo sublime o lo pintoresco también participan de las luchas políticas, es decir, se hacen presentes a la hora de construir relaciones de poder.

¿POR QUÉ EL PAISAJE VUELVE A LA ESCENA?

La propia dificultad de someter el concepto de paisaje a las prácticas de traducción y purificación habría conducido a una decadencia de su uso hacia la década de 1950. Sin embargo, el ambiente epistemológico posestructuralista habría permitido explorar los potenciales de su hibridez. Ahora bien, existiría también una serie de aspectos más de tipo social que podrían explicar el renacer en el uso de este concepto.

Junto al proceso de globalización y al aumento de la volatilidad del capital se habría producido una reorganización de la geografía mundial y los procesos de «destrucción creativa» (Harvey, 1990) habrían llevado a la desaparición de ciertos paisajes y a la construcción de otros. Ahora bien, la construcción de paisajes no sólo se asocia a las transformaciones materiales del mundo actual, sino al interés por preservar nostálgicamente algunos elementos arquitectónicos o algunos ámbitos representativos de una naturaleza supuestamente prístina. La nostalgia por el pasado parecería justificar la activación y proliferación de procesos de patrimonialización y la construcción de paisajes denominados culturales. Ello es particularmente explorado por Françoise Choay (2000) quien, en su texto *Alegoría del patrimonio*, busca explicar el proceso de «inflación patrimonial», es decir, el interés por preservar elementos arquitectónicos representativos del pasado que observa en el mundo actual. Choay asocia esta preocu-

pación a la pérdida de competencia de la sociedad actual por crear su propia cultura material. Para Choay, la patrimonialización refuerza «el poder de simbolización y nuestra pertenencia al terreno de los vivos» (Choay, 2000, pág. 250).

En relación con el interés por la preservación de la naturaleza, una especialista en paisaje como Anne Cauqueline (2000), en el prefacio a la segunda edición de *L'Invention du Paysage*, señala que es particularmente la preocupación ecológica la que abona al interés por el paisaje. Así, el paisaje da una unidad de visión a las diferentes facetas de la política ambiental. La ecología cuida la naturaleza y, por lo tanto, cuida el paisaje. Sin embargo, Cauqueline destaca que no se trata de una naturaleza prístina, sino de un estado de naturaleza que sólo puede alcanzarse a partir de la tecnología⁹. Como vemos, tanto la nostalgia por el pasado como el interés por conservar una naturaleza aparentemente prístina, desembocan en procesos de construcción de paisajes. A partir de aquí, ciertos lugares son considerados dignos de preservación, se tornan bienes escasos y entran en la pugna por la apropiación social (Duncan y Duncan, 2001). La naturaleza y la historia valorizadas estéticamente en forma diferencial en el espacio se conforman, como nunca antes, en un ámbito de conflicto social.

Por último, deseamos destacar otro aspecto que nos permite aproximarnos a la posible causa de la vuelta a la escena del concepto de paisaje. A la vez que existen mundos transformados que requieren ser producidos, reproducidos o apropiados, el aumento en la frecuencia de los desplazamientos de la población (ya sea a través de migraciones o de viajes de carácter turístico, científico o empresarial), directa

⁹ La misma autora señala la vuelta a la máquina, esta vez no para dominar la naturaleza, sino para salvaguardarla.

o indirectamente, promueven la producción/reconocimiento (visual, fotográfico, literario) de estos nuevos paisajes. De hecho, Silvestri y Aliata (2001) señalan que experiencias similares fueron las que llevaron al cultivo del género pictórico del paisaje en la modernidad:

La quintaesencia de la mirada paisajística, que la historia ha fijado en la particular sensibilidad inglesa del siglo XVIII, no partió de la tenue luz de la isla, ni de las ovejas recortando parejamente el pasto, sino de turistas entusiasmados que recorrían en Italia las huellas de los antiguos: partió del viaje y de la ausencia de raíces (Silvestri y Aliata, 2001, pág. 10).

Los viajeros de inicios del siglo XXI producen sus paisajes enriquecidos no sólo por su bagaje literario o pictórico, sino también por aquellas imágenes emergentes de los medios de comunicación. Sin embargo, la pérdida del sedentarismo nos está dando la oportunidad también de construir otro tipo de paisajes; de salir de aquellas propuestas elaboradas por la cultura espectáculo para construir líneas de fuga. En este sentido, el encuentro con el «otro» que se da a través de los desplazamientos actuales puede adquirir un carácter menos superficial, distante y jerárquico que aquellos que tuvieron lugar hacia finales del siglo XIX. Se trata de un desafío que tenemos por delante y que, quizás, nos permita darle otra connotación a la hibridez inherente a la idea de paisaje, en el marco de una construcción horizontal en colaboración con el «otro».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIATA, Fernando y SILVESTRI, Graciela (1994), *El paisaje en el arte y en las ciencias humanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- ALIATA, Fernando y SILVESTRI, Graciela (2001) *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- AZIZ, Heba (2001), «Cultural Keepers, Cultural Brokers: The Landscape of Women and Children. A Case Study of the Town Dahab in South Sinai», en Barbara Bender y Margot Winer (ed.), *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*, Oxford, Nueva York, Berg, págs. 121-132.
- BENDER, Barbara (2001), «Introduction», en Bender, Barbara y Margot Winer, *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*, Oxford, Nueva York, Berg, págs. 1-18.
- BENDER, Barbara y WINER, Margot (2001), *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*, Oxford, Nueva York, Berg.
- BERTONCELLO, Rodolfo; CASTRO, Hortensia y ZUSMAN, Perla (2003), «Turismo y patrimonio: una relación puesta en cuestión», en Rodolfo Bertoncello y Ana Fani Alessandri Carlos (coord.), *Procesos territoriales en Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Instituto de Geografía, págs. 277-291.
- BUNN, David (2002), «“Our Wattled Cot” Mercantile and Domestic Space in Thomas Pringle’s African Landscape», en W. J. Thomas Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, págs. 127-171.
- CANNEL, Dean Mac (2001), «Tourist Agency», *Tourist Studies*, vol. 1(1), págs. 23-37.
- CAUQUELIN, Anne (2000), *L'invention du paysage*, París, Quadrige, PUF.
- CHOAY, Françoise (2000), *A alegoria do património*, Lisboa, Edições 70.
- COSGROVE, Denis (2002), «Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 34, págs. 63-89.
- DANIELS, Stephen y COSGROVE, Denis (1988), «Introduction, Iconography and Landscape», en Denis Cosgrove y Stephen Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape*, Cambridge, University Press, págs. 1-10.
- DAWSON, Andrew y JOHNSON, Mark (2001), «Migration, Exile and

- Landscape of the Imagination», en Barbara Bender y Margot Winer, *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*, Oxford, Nueva York, Berg, págs. 319-332.
- DUNCAN, James S. y DUNCAN, Nancy (2001), «The Aestheticization of the Politics of Landscape Preservation», *AAAG*, núm. 91 (2), págs. 387-409.
- ESPOSITO, Mark y CALVEZANI, Alessandro (2006), «World Heritage and Cultural Landscapes», *Pasos*, vol. 4 (3), págs. 409-419.
- GRIMSON, Alejandro (comp.) (2000), *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Buenos Aires, Ciccus.
- HARVEY, David (1990), *La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2002), «The Art of Rent: Globalization, Monopoly and the Commodification of Culture», en Leo Panitch y Colin Leys (eds.), *A World of Contradictions: Socialist Register*, Nueva York, Monthly Review Press, pág. 1013.
- HIRSCH, Eric y O'HANLON, Michael (eds.) (1995), *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, Oxford, Oxford University Press.
- HUMPHREY, Caroline (2001), «Contested Landscapes in Inner Mongolia: Walls and Cairns», en Barbara Bender y Margot Winer, *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*, Oxford, Nueva York, Berg, págs.55-68.
- LATOUR, Bruno (1993), *Nunca hemos sido modernos: ensayo de antropología moderna*, Madrid, Debate.
- MITCHELL, Don (2003), «Cultural Landscapes: Just Landscapes or Landscapes of Justices?», *Progress in Human Geography*, vol. 27 (6), págs. 787-796.
- MITCHELL, W. J. Thomas (2002), «Imperial Landscape», en W. J. Thomas Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, págs. 5-34.
- NIELSEN, Tom (2002), «Superfluous Landscapes», *Space and Culture*, vol. 5 (1), págs. 53-62.

- OLWIG, Kenneth R. (1996), «Recovering the Substantive Nature of Landscape», *Annals of the Association of American Geographers*, núm. 86 (4), págs. 630-653.
- RÖSSLER, Mechtild (1998), «Los paisajes culturales y la convención del patrimonio mundial», en Elías Mújica Barreda (ed.), *Paisajes culturales en los Andes*, UNESCO-ICOMOS. [Disponible en <http://www.condesan.org/unesco/paisajes_culturales_andes.htm>].
- SANTOS, Milton (1986), *O trabalho do geografo no terceiro mundo*, Sao Paulo, Hucitec.
- SCHAMA, Simon (1995), *Landscape and Memory*, Nueva York, Vintage Books.
- SOJA, Edward (2004), «Seis discursos sobre la postmetrópolis», en Ángel M. Ramos (ed.), *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona, UPC, ETSAB, págs. 91-98.
- TILLEY, Christopher Y. (1994), *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Oxford, Nueva York, Berg.
- WILSON, Thomas M. y DONNAN, Hastings (ed.) (1998), *Border Identities*, Cambridge, University of Cambridge.
- WINER, Margot (2001), «Landscapes, Fear and Land Loss on the Nineteenth-Century South African Colonial Frontier», en Barbara Bender, Margot Winer, *Contested Landscapes. Movement, Exile and Place*, Oxford, Nueva York, Berg, págs. 257-272.

NOTA SOBRE LOS AUTORES

XAVIER ANTICH. Profesor de Estética y director del Máster en Comunicación y Crítica de Arte en la Universitat de Girona. Actualmente, es el director académico del Programa de Estudios Independientes del MACBA. Sus publicaciones giran alrededor de la filosofía, la estética y las prácticas artísticas contemporáneas. Forma parte del equipo redactor del suplemento «Cultura's» de *La Vanguardia*.

MANUEL ASENSI. Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Facultad de Filología de la Universitat de València y profesor visitante en diferentes universidades de Estados Unidos. Entre su obra se pueden destacar libros como *La teoría fragmentaria del Círculo de Iena: Friedrich Schlegel* (1991), *Espectropoética: Derrida, lector de Marx* (1994) e *Historia de la teoría de la literatura II: El siglo XX hasta los años setenta* (2003).

AUGUSTIN BERQUE. Profesor de Geografía Cultural en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París). Ha escrito numerosas obras sobre las complejas relaciones entre

sociedad y medio, muchas de ellas ambientadas en la cultura japonesa, de la que es también especialista. Entre sus obras destacan *Les raisons du paysage* (1995; 1997; en proceso de traducción al castellano en esta misma colección), *Ecoumène. Introduction à l'étude des milieux humains* (2000) y *Le sens de l'espace au Japon* (2004).

ANTONI MARÍ. Profesor de Teoría del Arte en la Universitat Pompeu Fabra. Es filósofo, poeta, ensayista y narrador. Como ensayista ha centrado sus investigaciones en el estudio de las ideas estéticas, literarias y musicales de los siglos XIX y XX. Ha recibido, entre otros, el Premio Nacional de Literatura de la Generalitat de Catalunya. Forma parte del equipo redactor del suplemento «Cultura's» de *La Vanguardia*.

CLAUDIO MINCA. Director del Departamento de Geografía de la Universidad de Londres (Royal Holloway) y profesor visitante en la Facultad de Turismo de la Universidad de Rikkyo (Tokio). Ha investigado la relación entre las representaciones geográficas y las prácticas turísticas. Ha publicado recientemente, junto con Tim Oakes, *Travels in Paradox* (2006).

RAFFAELE MILANI. Profesor de Estética en el Departamento de Filosofía y Fenomenología de los Estilos de la Universidad de Bolonia (Italia) y director del Máster Scienze e Progettazione del Paesaggio, en la misma universidad. Entre sus publicaciones destacan *Categorie estetiche* (1991), *L'arte del paesaggio* (2001; traducido al castellano en esta misma colección) e *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare* (2005).

JOSEP MARIA MONTANER. Doctor arquitecto y profesor de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Supe-

rior de Arquitectura de Barcelona (Universitat Politècnica de Catalunya). Ha impartido conferencias en Europa, América y Asia y es autor de numerosas publicaciones. Colabora habitualmente en los periódicos *El País* y *La Vanguardia*. Recibió uno de los premios nacionales de Urbanismo concedidos por el Ministerio de la Vivienda en la convocatoria de 2005.

ÀLEX NOGUÉ. Artista y profesor de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona y en la Internationale Akademie für Kunts und Gestaltung de Hamburgo. Miembro del Consejo Pedagógico de l'École National d'Art Décoratif de Limoges desde 1996. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas por toda Europa. Su último libro es *Trementina. Una metàfora de la pintura* (2007), en colaboración con Joan Descarga.

JOAN NOGUÉ. Profesor de Geografía Humana de la Universitat de Girona y director del Observatorio del Paisaje de Cataluña. Amplió estudios en la Universidad de Wisconsin (Madison, EEUU) y en la de Western Ontario (Canadá). Dos son los ámbitos de su investigación: el pensamiento geográfico y territorial y los paisajes culturales. Sus dos últimos libros son *Las otras geografías* (2006; en colaboración con Joan Romero) y, en esta misma colección, *La construcción social del paisaje* (2007).

ALAIN ROGER. Profesor de Estética en la Universidad de Clermont-Ferrand y corresponsable del DEA sobre «Jardines, Paisajes, Territorios» de la Escuela de Arquitectura de Paris-la-Villette en el período 1991-2001. Miembro del Consejo Científico del Ministerio de Ecología y Desarrollo Sostenible de Francia. Varias de sus obras están dedicadas al paisaje, como *La théorie du paysage en France*

(1995; en colaboración con otros autores), *Court traité du paysage* (1997; traducido al castellano en esta misma colección) y *Nus et Paysages* (2001).

JOAQUÍN SABATÉ. Profesor de Urbanismo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (Universitat Politècnica de Catalunya). Fundador del Laboratorio Internacional de Paisajes Culturales y director de la revista *ID Identidades: Territorio, Cultura, Patrimonio*. Su actividad investigadora se centra en el estudio de los instrumentos, métodos y teorías de la proyectación urbanística y territorial y en la relación entre recursos patrimoniales y desarrollo local.

MASSIMO VENTURI FERRIOLO. Profesor de Estética del Politécnico de Milán. Dirige las colecciones Kepos y Cuadernos de Kepos en la editorial Guerini e Associati de Milán. Sus investigaciones en torno al paisaje se han centrado en las relaciones entre ética y estética, así como en el papel de la teoría del paisaje en la planificación. Su último libro es *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus* (2006).

JÖRG ZIMMER. Se graduó en Filosofía y Filología Germánica en la Universidad de Osnabrück (Alemania) y se doctoró en Filosofía en la de Groningen (Holanda). Actualmente es profesor de Estética y Teoría del Arte en la Universitat de Girona. Ha publicado obras fundamentalmente en el campo de la estética, la dialéctica y la filosofía contemporánea alemana.

PERLA ZUSMAN. Doctora en Geografía Humana por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es investigadora en la Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina, así como profesora en la Universidad Nacional de Córdoba y en la

NOTA SOBRE LOS AUTORES

Universidad Nacional de Quilmas, ambas en Argentina. Sus investigaciones se desarrollan en las áreas de historia del pensamiento geográfico, geografía histórica y geografía cultural.