



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Silvestri, Graciela

Paisaje y representación : ponencia.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Silvestri, G. (1999). Paisaje y representación: ponencia. *Prismas* 3(3), 231-245. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2720>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Ponencia
Paisaje y representación

Graciela Silvestri

UBA / CONICET

En las tres últimas décadas, el tema del paisaje alcanzó un auge inédito en la historia cultural, en parte porque remite a uno de los problemas más conspicuos en estos años, el de las conflictivas relaciones entre el hombre y la naturaleza. La palabra paisaje alude simultáneamente a un ambiente predominantemente natural y a las formas de ser interpretado, representado o transformado. Muchas de las cuestiones teóricas que el tema convoca se derivan de este “doble sentido” de la palabra, que lleva de paisajes mentales a paisajes materiales, de naturaleza a arte, desplazando sin clausurar totalmente uno de los términos. Esta ambigüedad, que desde las perspectivas de la historia cultural constituye gran parte de su riqueza, deriva en muchos casos en confusión. Diversas disciplinas han configurado perspectivas específicas para determinar tanto el concepto como los instrumentos para su estudio: la geografía, la historia del arte, las ciencias naturales o la planificación; así, no siempre se está hablando de lo mismo cuando se dice *paisaje* en historia cultural.

¿De qué hablamos aquí, entonces, cuando decimos *paisaje*? Las coordenadas del problema ya habían sido expuestas por Simmel en 1913.¹ Un paisaje no está dado sólo por el

hecho de que una serie de cosas diversas estén colocadas juntas sobre la tierra y sean aisladas en un campo visual. Ese fragmento debe servir como representante y símbolo de un todo –la Naturaleza, dice Simmel– que se niega conceptualmente a esta fragmentación. Así, el paisaje constituye una paradoja: una “visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano”. Esta promesa de reconciliación radicada en la *apariencia* del paisaje es la que ha llevado a diversos intentos de quebrar el espacio de representación para pasar al fenómeno que convoca la representación. En muchos casos, esta voluntad condujo a cancelar el problema de la *apariencia*, que remite inevitablemente a claves estéticas; éste fue el camino privilegiado, por ejemplo, por la geografía histórica –y ésta es la voluntad más genérica del ecologismo que tiñe muchos caminos actuales de la historia cultural–. En otros casos, fue la pura representación literaria o plástica la que se cerró a cualquier sugerencia externa: el paisaje considerado sólo como un género o una técnica. La novedad que plantean los estudios sobre el paisaje en

la libertad. *Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986.

¹ G. Simmel, “Filosofía del paisaje” en *El individuo y*

el registro de la historia cultural radica, precisamente, en intentar una articulación entre la diversidad de objetos, materiales y simbólicos, temporales y espaciales, naturales y artificiales, a los que la palabra alude.

En este punto, a la historia del paisaje le ocurre algo similar a otros temas enfocados por la historia cultural: como hace varios años planteó Chartier, no ha sido superada una división del trabajo histórico que opone esquemáticamente lo “real” a lo “mental”.² Pero cuando Chartier escribía esto, en 1982, aún se desarrollaba el combate contra una historia de las mentalidades colonizada por instrumentos estadísticos, a favor del privilegio del análisis cualitativo y de la destitución, para decirlo en palabras de Warburg, de los “guardianes fronterizos” de los diversos enfoques disciplinares. A fines de los años noventa, la situación es muy distinta. Se ha generalizado una práctica histórica que trama diversas formaciones discursivas y no discursivas, al mismo tiempo que muchos relatos así constituidos han pasado a ser patrimonio común, clisés académicos. En esta difusión, a pesar de sus indudables ventajas, se ha perdido lo que en los primeros trabajos constituía un problema: la articulación de perspectivas diversas sin diluirlas en un espacio histórico homogéneo.

Pero además, ciertas líneas que derivan de la cantera más recurrida en el mundo anglosajón, la de los estudios literarios, parecen plantear el problema inverso, aunque un resultado similar. En estos casos, como veremos, el tema del paisaje es convocado predominantemente en relación con una serie de preguntas específicas: la construcción del espacio nacional, las estrategias de dominación colonial, la sumisión de lo diferente (catego-

ría en la que entran comunidades y paisajes) a través de determinadas representaciones canónicas y prácticas institucionalizadas. La homogeneización se opera en este caso a través de la reducción de los diversos objetos abordados a las lógicas de dominio identificadas primariamente en el texto escrito.

“Am I / To see in the Lake District, then, / Another bourgeois invention like the piano?”³ La cita de Auden resume gran parte de los problemas de fondo que coloca el tema: “paisaje” no es sólo una invención; no sólo un producto de la perspectiva renacentista; ni sólo una excusa para dominar territorios y definir fronteras. El azul del cielo, el manantial fluyendo y la gratuita belleza de las flores parecen ser motivos lo suficientemente estables en la percepción humana para atravesar culturas disímiles, períodos larguísimos y grupos sociales opuestos. La estabilidad temporal no implica por cierto ahistoricidad: implica un problema particular que el paisaje pone a la historia.

El segundo problema, también emparentado con esta aparente estabilidad, radica en la promesa de armonía implícita en la figura *paisaje*. La historia, como disciplina, ha recurrido muchas veces al tema en función de “recuperar” la unidad del proceso histórico que la división académica de competencias habría supuestamente perdido. Pero entonces se enfrentó con la diversidad de técnicas que construyen ese bastión de consuelo humano, la diversidad de tiempos que en él dejaron huellas, la diversidad de objetos a los que alude. Se despliegan así mundos relativamente autónomos que será necesario conec-

² R. Chartier, “Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas”, en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

³ W. H. Auden, “Mountains”, líneas 23-25 de *Bucolics*. La cita no es un hallazgo personal. Encabeza el excelente libro de Chris Fitter, *Poetry, space, landscape. Toward a new theory* (Cambridge University Press, 1995), resumiendo la pregunta que hila las preocupaciones del texto.

tar en aquellos aspectos pertinentes, o poner en colisión para permitir la emergencia de figuras novedosas. Las formas de articular históricamente esta diversidad constituyen un problema tanto teórico como práctico. En las páginas que siguen, me propongo analizar algunos de estos problemas tal como han sido enfrentados en un puñado de trabajos que resultan claves para comprender el actual estado de la cuestión.

Sin duda, la historia del paisaje tiene una deuda central con la tradición geohistórica francesa, especialmente con aquellos historiadores identificados dentro de la “escuela” de los *Annales*, que renovaron la disciplina a partir de “llevar las investigaciones a ras del suelo”⁴ y quebrar las perspectivas que separan el estudio del espacio físico de la temporalidad humana. En estos trabajos, el tema relevante que el paisaje propone es el de la vinculación entre diferentes calidades de tiempo (las que convoca el espacio –en particular, pero no sólo, el ambiente natural– y las que convoca el acontecimiento). Los trabajos clásicos de Bloch, Duby o Braudel carecen de precisiones sofisticadas en el terreno epistemológico, pero fue la obra maestra de Braudel la que aportó una clasificación que enlaza hasta hoy tiempo y objeto histórico: la que nos dice que los acontecimientos operan en breves oscilaciones; que la historia social, económica (tendencias profundas, *estructurales* que luego se extendieron a los novedosos temas de la *mentalité*) se mueve en la larga duración, y que la historia de las relaciones de los hombres con el medio opera en un tiempo geográfico, “casi inmóvil”. *El Mediterráneo* se abre con el relato de esta lentitud.⁵

⁴ La metáfora fue utilizada por G. Duby en *L'Economie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval*, París, Mouton, 1962.

⁵ F. Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, FCE, 1953.

Sobre esta concepción del tiempo y la historia ya se han realizado críticas que no es necesario repetir aquí. Me interesa en cambio indicar tres cuestiones que de ella se derivan. La primera es que la imagen de la lentitud en las transformaciones ambientales tal vez sea apropiada para describir cierto tipo de experiencias premodernas, pero es en absoluto insuficiente para la modernidad. La segunda es que esta descripción, que tantos frutos ha dado en historia social, no encuentra lugar temporal para las *obras de arte* en sentido más lato. No lo encuentra –y por ende tiende a expulsarlas– porque ellas pueden ubicarse indistintamente en cualquiera de los tres tiempos, o en los tres simultáneamente, o tal vez en ninguno: son tan múltiples como cualquier otra manifestación humana, pero su propia mitología moderna –que no puede menos que considerarse– ha tendido a separarlas.⁶

Por otro lado, las obras de arte proponen otro tipo de cuestiones que la historia de los *Annales* (sobre todo en sus derivaciones típicas de los años sesenta) no estaba interesada en enfrentar. El paisaje, para historiadores como Braudel o Duby, mantiene su definición geográfica tradicional: es decir, constituye una totalidad localizada, con características morfológicas que pueden describirse científicamente. En otros términos, el *signo* ambiental puede leerse de muchas formas (como testimonio de las relaciones entre hombre y mundo, o como *forma* ambiental), pero no se problematiza en su valor de comunicación estética. La noción de paisaje se comprende sólo cuando se reco-

⁶ Aún considero adecuada, en función de estas críticas, la versión de Hannah Arendt sobre los objetos útiles, productos del trabajo y no de la labor destinada al consumo, que reifican el pensamiento humano y conjuran el paso del tiempo. Arendt trabajó fundamentalmente sobre el mundo griego para proponer estas conclusiones; sin embargo, la modernidad ha retomado una y otra vez el ancla del arte, perdida su confianza en la religión, para estabilizar el tiempo cíclico del mundo. Con este aura, difícilmente pueda subsumirse los trabajos artísticos en un mero *proceso*.

noce este aspecto, y no únicamente otra gama de percepciones, también históricamente conformadas, como los valores concernientes a la subsistencia, o la percepción de estructuras simbólicas de larga duración.⁷

Pero además, como ya había sido indicado por Simmel, es la mirada estética la que aleja al hombre de una relación pacífica dentro de un ámbito determinado, para recordarle su radical separación. En muchos trabajos que responden a la nueva historia francesa, y *El Mediterráneo* puede sin duda incluirse en esta crítica, el recurso a la historia inmóvil del medio ambiente refuerza una idea de totalidad: la historia inmóvil es la *escena*.

Tomemos un ejemplo que, siguiendo la inspiración de la escuela francesa, pero fuertemente anclado en las vertientes marxistas de la historia social, trabajó incomparablemente el tema: la *Storia del paesaggio italiano* de Emilio Sereni (1961). Resulta un ejemplo de especial interés para identificar los límites de este encuadre, ya que su objeto de estudio no puede menos que evocar a cada paso, como el mismo autor plantea en el prólogo, las representaciones artísticas:

[...] il gusto del contadino per il “bel paesaggio” agrario e nato di un sol getto con quello di un Benozzo Gozzoli per il “bel paesaggio” pittorico, e con quello del Boccaccio per il “bel paesaggio” poetico del *Ninfale fiesolano*.⁸

Sin embargo, a pesar de esta declaración de principios, las “obras de arte” son convocadas como ilustración de los procesos económicos más generales.

Soy consciente de la impertinencia de la demanda ante un texto que sólo pretende complejizar –en discusión con sus colegas

franceses– la construcción histórica del paisaje agrario, trabajando en un plano que no es propiamente el de la historia cultural ni, a pesar del título, el del paisaje en la forma aquí convocada. Pero resulta un ejemplo de interés porque intenta saldar la división tradicional entre la “realidad” que una historia económica, notarial o agronómica explicitaría, y las representaciones estéticas, trabajando en un sentido similar al de la historia cultural.

Per quanto a noi ci riguarda, ciò che particolarmente ha sollecitato il nostro interesse per i problemi di storia del paesaggio, è stato proprio il fatto che, in questa disciplina, quella frammentarietà tende, almeno parzialmente, a ricomporsi.⁹

Sereni se refería explícitamente a la fragmentariedad de las especializaciones históricas, pero esta crítica conducía también a la fragmentariedad del mundo moderno. Y pocas imágenes como la del paisaje toscano convocan con tal fuerza la conciencia melancólica de la escisión. Si Sereni no logra hacer presente la densidad de articulación entre el paisaje agrario y el paisajismo pictórico, las bellas letras o la arquitectura, a pesar de su exquisita sensibilidad (en parte por su obstinación a reducir todo a un proceso único), sí en cambio estos testimonios emergen para diferenciarlo netamente de “la descarnada probabilidad del dato estadístico” en que gran parte de la escuela francesa de los *Annales* había caído. En otras palabras, la *cualidad* de la forma paisaje era para él un problema.

La voluntad de reunir cultura y experiencia social, expresión artística y trabajo no cualificado, que emerge a fines de la década del sesenta para constituir lo que hoy llamamos historia cultural, se encuentra también en historiadores que parecen abordar otros objetos, especialmente literarios, para pensar

⁷ Cf. Fitter, *op. cit.*

⁸ E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1993, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

ciertas constantes del imaginario colectivo íntimamente vinculadas con el tema del paisaje: en particular, la sistemática oposición entre campo y ciudad. “Tornar material la historia de la cultura” era, en efecto, uno de los propósitos de Raymond Williams en *The Country and the City*, que puede considerarse un texto paradigmático entre los estudios culturales del paisaje. La elección del tema parece moverse en el mismo clima de ideas que llevó a Sereni a confesar su voluntad de reconectar franjas distintas de experiencias y acciones sociales en función de restaurar la unidad del proceso histórico.¹⁰

Pocos temas se prestan mejor que éste para sugerir la unidad, en la medida en que en la propia historia del paisaje estos distintos aspectos aparecen necesariamente conectados. No en el sentido de *proceso* que intentaba Sereni, sino en las formas precisas cuyo estudio Williams va a iniciar en el caso del paisaje inglés. Como para el “bel paesaggio” italiano, Williams se encuentra con un mundo saturado de convenciones estéticas de orígenes remotos e interpretaciones novedosas: la construcción del motivo nacional del “verde” inglés. Las correspondencias trazadas (pintura y estructura del paisaje, literatura y convenciones clásicas, crecimiento urbano y mitología ruralista) no son aleatorias ni vienen dadas por una imposición externa al material (no se trata, por cierto, de una *summa* de artes). Las identificaciones de motivos de larguísima duración y las emergencias novedosas son tratadas en activo y presente conflicto.

Otros trabajos contemporáneos al de Williams se han convertido también en clásicos en el análisis cultural del paisaje: recuerdo en particular el temprano libro de Leo Marx, *The machine in the garden*, que se instala, a partir de los mitos de la bucólica norteameri-

cana, en el cruce entre literatura e imaginario colectivo.¹¹ Aunque más restringido que el de Williams, inauguró preguntas aún hoy pertinentes sobre las contradicciones de una “sensibilidad nacional” que parece moverse entre dos polos antagónicos.

En ambos casos, el tema del paisaje no es elegido como un tema más que no ha sido explorado –un nicho en términos de mercado académico–, sino que se presenta con los perfiles de una tradición específica de importancia central para comprender una cultura determinada. Ambos autores se basan en trabajos anteriores que, sin proponerse los mismos objetivos, suponen contribuciones ineludibles. No me refiero sólo a las monografías que conforman el suelo firme de estos trabajos que se mueven en un tiempo “largo”, sino también a las grandes síntesis que se constituyeron ellas mismas en parte de la tradición, como la obra de Lewis Mumford, especialmente los cuatro libros de la serie *Renewal of Life: Technics and Civilization* (1934), *The Culture of the Cities* (1938), *The Condition of Man* (1944) y *The Conduct of Life* (1951). Cuando se extiende en los Estados Unidos la modalidad de los estudios culturales, ya existía un camino probado por figuras de la talla de Mumford, quien, aunque con intenciones operativas y sin duda con otros referentes para la interpretación, articulaban problemas ecológicos, culturales, técnicos y artísticos reformulando la palabra *cultura*.

Por añadidura, debe recordarse que esta línea en la que se reunieron planificadores regionales, sociólogos, críticos de arquitectura y de artes, se instalaba en lo que podríamos llamar el *progresismo* americano, cuya vocación marcó, y marca aún, los estudios culturales. También los casos de Williams y Sereni se reconocen en las particulares infle-

¹⁰ R. Williams, *The country and the city*, Londres, Palladin, 1973.

¹¹ Leo Marx, *The machine in the garden* (1964), trad. castellana *La máquina en el jardín. Tecnología y vida campestre*, México, Editores Reunidos, 1974.

xiones de la nueva izquierda de sus respectivos países, pero por cierto con mayor preponderancia del pensamiento marxista (que carecía de tradición densa en América). Esta distinción no me parece secundaria, ya que conduce a los textos norteamericanos a una ocupación casi exclusiva del terreno cultural –en el sentido amplio que le daba Mumford–, mientras que los intentos europeos heredan algunos temas clásicos de la cosmovisión de la izquierda europea (diferenciación de sectores sociales, definición de las instancias tecnológicas en la perspectiva de las relaciones de producción, etc.) que en consecuencia atienden *como problema* y no naturalmente la segmentación de competencias disciplinares en el ámbito del paisaje.

A diferencia de los trabajos de la escuela francesa, y en contraste también con los citados estudios de Sereni, tanto Williams como Leo Marx indagaban el problema de la sensibilidad paisajista *desde la literatura*. Ambos indicaban en la introducción la huella de las pautas básicas conformadas en la literatura clásica (Hesíodo, Teócrito, y sobre todo Virgilio); ambos relataban sus variaciones y usos a partir de una lectura particular de ejemplos literarios canónicos de sus respectivos países; y es fundamentalmente a través del material escrito que se estudia el problema de la persistencia de ciertos ideales, de su sentido cambiante aun compartiendo el *pattern* básico, de su articulación con otras franjas de la forma artística, las condiciones de propiedad de los campos, la revolución tecnológica o la emergencia de la gran ciudad.

El método es diáfano: los autores parten del conocimiento a fondo del material literario, al que interrogarán desde nuevas perspectivas; las respuestas y explicaciones no provienen del interior de este material, sino de su articulación con las esferas más cercanas (el arte *culto*) y más lejanas (la producción, el consumo, la tecnología). Las más lejanas carecen para ellos de especificidad formal; re-

presentan el fondo mudo de los procesos que explican las diferencias, “la vida”. Estamos en presencia de una de las formas que se convertirá en típica, y extremadamente vivificante por unos años, en los estudios culturales: la del experto en una disciplina, habitualmente la crítica literaria, que, conociendo a fondo géneros y técnicas, rechaza aislarla y utiliza, como papel de tornasol, estudios de otros registros para “tornarla material”.

De esta modalidad se derivan algunas cuestiones que me interesa señalar. La primera radica en la elección de la literatura como piedra angular para estudiar el registro de la experiencia social de la naturaleza. Nadie duda de la importancia de la palabra escrita en la cultura occidental; y aún más pertinente se vuelve su uso desde el siglo XIX en adelante. Pero puede observarse una constante que a mi entender resta densidad a algunas conclusiones: la tendencia a no considerar las técnicas de transformación territorial con similar profundidad *cultural* que las producciones artísticas o literarias.

Para la comprensión del tema paisaje, sin embargo, técnica y producción distan de ser actividades lineales y aparecen desde muy temprano imbricadas con otras consideraciones. Doy ejemplos. En *De re rustica* de Varro (37 DC), un discurso técnico-instruccional, la forma del paisaje agrario aparece condicionada definitivamente por la *venustas*; las *Geórgicas* de Virgilio, que sirvieron de modelo al jardín italiano, constituyen también un tratado de agricultura; cuando Alberti, en su *De re Aedificatoria*, habla de la casa de campo, promueve la sensibilidad “libre” que caracterizará, como dato excluyente, al pintoresco inglés.

Hasta aquí, se trata de textos escritos. Pero sabemos que la *forma* de los parques de Le Nôtre se anclaba en aspectos técnicos y estéticos, prácticamente inescindibles; que ya en el setecientos esta forma material era identificada en el mundo británico como el seco

producto del absolutismo francés, cargada entonces de valores morales y políticos; que este movimiento se encuentra en el corazón del mundo ilustrado, que otorgaba primacía al ambiente, permitiendo el tránsito a la sensibilidad, también “ambiental”, de los románticos. El largo camino de estos esquemas formales que, materializados, se aprehendían en el recorrido por el jardín (en el caso italiano, cargado de valores iniciáticos) o en un golpe de vista (en el caso francés, que introduce las perspectivas “infinitas” que serán después probadas en la ciudad), es apenas considerado como un esquema simbólico (pero no práctico, educativo, y estético-específico) en la mayoría de los trabajos de historia cultural. Pero el lenguaje de las formas construidas posee una densidad cultural autónoma equivalente al de la literatura.

Williams y Marx conocían en cambio muy bien una tradición que corre paralela a los estudios culturales: la de la historia del arte. Aunque la historia del arte aparece anclada en la pintura, y desdeña las complicaciones que la arquitectura colocaría a sus categorías, constituye un cambio fundamental en el abordaje de las representaciones. En el camino que recorre desde Warburg hasta Gombrich, con sus tan distintas modalidades, se habían elaborado ya instrumentos para pensar la articulación entre las representaciones plásticas y otros universos significativos. La mayor parte de estas contribuciones se destaca en el análisis de un mundo que ha aparentemente concluido: el largo ciclo del clasicismo. Pero muchas cuestiones formuladas en función de este material resultan esenciales para comprender el tema que nos ocupa. Me interesa señalar los núcleos de articulación concretos entre registros diversos que estos estudios históricos despejaron, permitiendo escapar de los ambiguos postulados del *espíritu de época* en que fácilmente pueden caer los estudios culturales.

Tomemos un ejemplo que enfoca la articulación específica entre los discursos orales y escritos y las prácticas no discursivas: la cuestión de la retórica, puesta de relieve en la década del cincuenta desde la historia de las artes figurativas. El tratado de pintura de Alberti, así como su tratado de arquitectura, estaban armados estructuralmente en estrecha relación con el *Orator* de Cicerón. La puesta en relieve de esta constatación alteró radicalmente la dirección de las investigaciones hacia los años cincuenta. En primer lugar, porque las actividades englobadas luego como *bellas artes* aparecían fuertemente tramadas con una técnica de la *oralidad* en los inicios de estas disciplinas. En el caso de la arquitectura en particular, resultaban en efecto artes hermanas con la retórica, ya que así como la palabra se completaba en el momento de su emisión con el efecto sobre el público —y por lo tanto usos, costumbres y psicología resultaban aspectos centrales de los tratados—, la arquitectura trabajaba también indisolublemente ligada a estas consideraciones. El “proyecto” se identificaba así con el plan del discurso; la construcción con el momento de emisión en sus determinaciones concretas. La puesta en valor de esta relación desplazaba otras interpretaciones corrientes en la década del cincuenta, como la aún utilizada que otorga al primer humanismo valencias neoplatónicas y pitagóricas que habrían llevado, como vago espíritu de época, a la abstracción moderna en la interpretación y construcción del mundo. Por el contrario, la fundación de las disciplinas que hoy podemos agrupar genéricamente como transformadoras del hábitat humano (agricultura, ingeniería, arquitectura), con sus normas precisas, se inician en su autonomía en un mundo en el que la cualidad de las cosas y de los hombres distaba de sumergirse en abstracciones. El trabajo en esta dirección histórica ofrecía una conexión entre el ojo y la palabra que operaba dentro de cada disciplina (también la retórica convo-

caba a cada paso al ojo en la metáfora –literalmente “colocar bajo los ojos”–) en lugar de conexiones no probadas entre lejanas provincias del conocimiento.

La identificación de un lenguaje diferenciado en el mundo natural se afina, también bajo los dictados de una tratadística guiada por la retórica, en la construcción de jardines. Es en el quinientos cuando se diversifican los motivos de la naturaleza con significados precisos. Más radicalmente que en arquitectura, que trabajaba con piedras inertes, más vívidamente que en pintura o poesía, el constructor de jardines hacía uso de los lugares comunes clásicos para ordenar el espacio, apoyándose en indicios arqueológicos y en invenciones actuales. La forma de los jardines combinaba meditadamente la simetría y la topiaria con la “naturalidad” del bosque apenas arquitecturizado, en donde surgían fuentes con música pero también monstruos amorfos. En el jardín del quinientos se hallan *in nuce* las distintas maneras de operar de acuerdo con la idea rectora de *mímesis*: la que reproduce las claves armónicas no visibles del mundo, pero también la que imita la forma desordenada de la apariencia natural. Aunque en el terreno artístico la idea de *mímesis* decayó en el siglo XIX junto con la retórica, los investigadores, indagando nuevamente los alcances del concepto, identificaron la persistencia de esta operación en las actitudes estéticas básicas.

Por último, los historiadores del arte plantearon otro camino que permitía reunir prácticas distintas bajo otro común denominador: el tema de la organización racional de la forma. Ciertamente, no era la primera vez en que se reconocía el afán de cuantificación del hombre occidental (tema tan caro a la crítica romántica). Pero en la indagación de las modalidades de construcción en las artes, esta vinculación no se presentaba ya como un ejemplo más de la voluntad comercial: se explicaba en su operación específica. Tomemos

un ejemplo, que será fundamental en la literatura cultural de estas últimas décadas: el tema de la perspectiva. Panofsky ya lo había presentado en los años veinte, en su magistral estudio *La perspectiva como forma simbólica*, en un clima de recuperación vanguardista de otras formas de organización del plano del cuadro.¹² La perspectiva, *mímesis* en el plano de la profundidad, había existido en la Antigüedad y también en el bajo medioevo, pero sus parámetros habían sido distintos. Y entre el quinientos y el 1200, aproximadamente, el espacio representado en el plano, pero también el espacio real, pierde su sintaxis para exponerse como una suma escandida, paratáctica, de objetos: en este mundo no habría, estrictamente, paisaje. Así la mirada paisajista, acordarán los estudiosos del tema, aparece como una estructura contingente que surge, muere y resurge en el ciclo mismo de la civilización occidental, en íntima relación con la construcción perspectífrica. El tema de la organización racional del espacio físico y del representado llevó rápidamente hacia elaboraciones que excedieron las fronteras de la pintura o el proyecto arquitectónico para abordar representaciones científicas, por ejemplo, las historias de las representaciones cartográficas. La rearticulación de los diversos usos de la representación visiva ha redundado en trabajos fundamentales en historia del arte, como el de Svetlana Alpers,¹³ y marcó definitivamente las nuevas orientaciones de la geografía.

De estos estudios, que no se reconocen en general dentro del mundo de los estudios culturales pero que han aportado decididamente a su conformación, no se ha percibido, sin embargo, su contribución más importante: la

¹² E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (1927), Barcelona, 1968.

¹³ S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Turín, Boringhieri, 1984.

de señalar y describir una formación cultural amplia que da pie a la emergencia de proyectos y productos aparentemente muy diversos entre sí, que a su vez mantienen relaciones cambiantes en la historia. Se difundieron en cambio algunas de sus conclusiones más importantes, como la relación entre el mundo cuantificado y la racionalización del espacio en la perspectiva central, ambos entendidos como instrumentos clave de la dominación burguesa: este cuadro así resumido prestaba fondo adecuado, “contexto”, para ocuparse luego de una producción determinada a la manera tradicional, que “ilustraba” aquel contexto, en cualquier momento de los siglos sucesivos. Sin advertirlo, a través de la reducción a clisé de las contribuciones, se volvía a la vieja idea de espíritu de época.

Los ejemplos que he dado pertenecen deliberadamente al mundo del humanismo; en parte porque las principales innovaciones de la historia del arte en la herencia de Warburg trabajan en este período. Pero también porque me permite señalar otros problemas característicos de los estudios del paisaje, relativos a la periodización. En cada registro de la historia, el investigador sitúa su objeto, provisoriamente, en el marco de períodos más abarcentes que supone un cierto universo común de prácticas y representaciones. En este sentido, se acostumbra situar la emergencia de la mirada paisajística en estrecha relación con el romanticismo en el arte del siglo XIX. Pero esto es sólo porque asumimos que: 1) todas las manifestaciones de la representación del mundo se desarrollan en forma simultánea; 2) que entonces cualquier manifestación artística que abordemos responderá a las mismas solicitaciones y será por lo tanto representativa de la *mentalidad*; 3) que resulta indistinto, en última instancia, el lugar del mundo que enfocamos.

En el tema del paisaje, tales convicciones profundas salen a la luz aun cuando se mani-

fieste la creencia contraria. Así, si las fuentes secundarias que nos apoyan en el camino provienen del mundo francés, hallaremos que la herencia cartesiana en la representación resulta central; que el siglo XIX parece continuar sin grandes escollos, potenciándolas, las prácticas utilitarias y mecánicas de la ingeniería y la jardinería del siglo XVIII; que la sensibilidad paisajística aparece hermanando a Rousseau con los *arquitectos revolucionarios*, pero que es en el realismo de la gran creación decimonónica, la novela, en donde se despliega con mayor densidad esta perspectiva. Gusdorf señaló diferencias sustanciales si en cambio trabajamos con testimonios alemanes: la emergencia de una visión de la naturaleza, para plantearla en términos de Goethe, morfológica y no analítica o cuantitativa; la voluntad de reunir fenómeno y teoría, forma y tiempo, sin “disecar” la vida; el impacto que esta visión, tan diferente al *esprit de clarté* francés, tuvo en la formación temprana de las disciplinas biológicas. Si la perspectiva es la inglesa, los historiadores retroceden para explicar el nacimiento de esta sensibilidad a los siglos XVII y XVIII: el núcleo de las explicaciones rodea los problemas de la gran ciudad, en relación con el persistente mito de la vida rural, que estaba siendo drásticamente transformada. Por fuera de estos datos estructurales, también queda en evidencia en el estudio minucioso del mundo inglés el papel determinante de una serie de transformaciones menos categóricas: el paso desde la preceptiva al “gusto”, la temprana búsqueda en un mundo culturalmente periférico de caracteres nacionales a través de la percepción y transformación del territorio, el papel de los viajes iniciáticos, de las colecciones, de la pintura topográfica, la interpretación libre de la lectura de las normas heredadas del continente, etc. Pero, ¿acaso los ingleses no poseían como maestros inmediatos a los holandeses, tanto en la forma de cultivar rosas como en lo que propiamente podemos llamar

aún hoy género paisajístico (*landskip*)? El seicientos holandés no es un período de formación para estos temas, sino su expresión ya consolidada. Fragmentos de paisajes que parecen continuarse por fuera de la lisa superficie del cuadro, el aplanamiento de la profundidad debido al medio utilizado (la cámara oscura, por lo tanto el encuadre fotográfico), la incorporación de “accidentes” y el consecuente descarte de la composición cerrada, los usos “publicitarios” de la pintura.¹⁴

En esta trama en la que resulta difícil aislar ya en una ciudad o en un país la contribución determinante, se prepara el salto aparentemente inmenso de una forma de trabajar sobre el territorio gobernada por la perspectiva —por la geometría y por la arquitectura, garantías del orden íntimo del mundo— a otra en que gobierna la mimesis de la pura y desordenada apariencia; en que la forma distinta se disuelve, en que la mano del hombre se encubre. Queda claro que si hubiéramos tomado como momentos de ruptura para señalar la irrupción de la mentalidad contemporánea los indicados tradicionalmente por los historiadores de las ideas (Descartes en el siglo XVII) o por la historia política (el siglo XVIII) o por la historia literaria (el romanticismo decimonónico), y desde allí hubiéramos tratado de deducir la historia de la mirada paisajística, buena parte de las innovaciones se nos hubieran pasado por alto, identificándolas en períodos tardíos. El horizonte en que debe inscribirse el estudio del paisaje como figura cultural es necesariamente más amplio, por la inercia de algunos productos o proyectos que resultan sustanciales para su comprensión.

Revisemos teniendo en cuenta este horizonte las líneas de trabajo difundidas en los últimos

años. Podría decirse que en los Estados Unidos, el centro difusor en lo que respecta a Latinoamérica de la temática paisajística, la producción más extendida ha adquirido hoy la forma del ensayo. El ensayo permite, por cierto, grandes síntesis provocadoras que textos más minuciosos no permitirían; la misma amplitud de temas, períodos, problemas que se entrelazan en el paisaje alienta este acercamiento. El género, además, parece mimar *en su forma* la descomposición de la unidad en la vida moderna mientras mantiene la voluntad (también moderna) de reunificación. Pero este género da lugar a una inflexión característica del mercado editorial actual: lo que más que ensayo debiera llamarse *formato periodístico*. Un ejemplo glamoroso lo constituye *Landscape and memory*, de Simon Schama: libro sin duda informado, pero suma de lugares comunes de la tradición paisajística, ninguno de los cuales innova en hipótesis o material de investigación.¹⁵ Resulta interesante comparar este ensayo con otro ejemplo, también muy difundido, pero que a mi juicio representa su exacto contrario: *El Danubio*, de Claudio Magris.¹⁶ Se trata aquí también de un “viaje sentimental”, que interroga identidades en los signos del paisaje, renueva metáforas del tiempo, entrecruza biografías y acontecimientos con ciudades, himnos y flores. Lo que distingue a *El Danubio* del libro de Schama es la unidad clara de la pregunta (Europa), la elección de un *lugar* para buscar respuestas —*Mitteleuropa*, melancólicamente evocada y *elegida* en contraste con la contundencia de otras *Europas* (Alemania y Francia), en virtud de la diversidad—, y, en consecuencia, la persecución del débil sonido que una ausencia deja. En contraste, en el libro de Schama la memoria

¹⁴ Vasari afirmaba en 1548: “No hay casa de un zapatero remendón (italiano) sin un paisaje alemán”. A mediados del XVI, entonces, la pintura ya operaba como publicidad, y no sólo en el mundo burgués *dutch*.

¹⁵ S. Schama, *Landscape and memory*, Londres, HarperCollins Publishers, 1995.

¹⁶ C. Magris, *Danubio*, Milán, Garzanti, 1986, trad. castellana: *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1988.

es una colección seductora, pero parecida a un museo actual con su variedad de souvenirs. Páginas satinadas de hermosas fotografías se suceden al compás de palabras míticas.

Ambos trabajos no pueden inscribirse, por distintas razones, en la producción académica, pero estos libros indican climas culturales diversos sobre los que se recortan las investigaciones específicas. Señalan dos caminos divergentes: el que aborda las diferencias (de registro, de disciplina, de forma escrita) como un problema, y el que las ignora patinando sobre la brillante superficie del papel. “Viajar”, como Schama, por el mundo globalizado, recordando a cada paso datos disponibles, a partir de un *yo* construido para naturalizar los datos, reproduce en todo caso el aluvión informativo indiscriminado de la actual sociedad occidental. El ensayo de Schama, que habla de la circulación cultural de motivos relacionados con el paisaje en este fin de siglo (el viaje, la naturaleza, la memoria, etc.), otorga el fondo adecuado para comprender los escritos académicos norteamericanos en su vertiente hegemónica. Me refiero a la impostación teórica de aquella literatura *radical* que resultó tan vivificante a principios de los setenta. Veremos por qué relaciono producciones aparentemente tan disímiles.

El tema del paisaje, en este marco, ha sido enfocado con mayor frecuencia dentro de la inflexión de los llamados *estudios poscoloniales*, que se convirtieron en áreas de condensación que subsumieron objetos diversos. Definido ya de antemano en la historia más clásica el carácter de *construcción* de la mirada paisajística, el tema parecía ideal para pensar la variedad de representaciones occidentales sobre aquellos nuevos espacios “descubiertos” o sobre otros territorios siempre presentes en la cultura europea, pero aun así extraños. En la expansión colonial y luego imperialista, el hombre europeo se enfrentó con mundos radicalmente diferentes —especialmente en el caso de América— y tuvo

que acomodar esta experiencia a códigos ya consagrados mientras éstos también eran corroídos por ellas. La desmesura de todo un continente nuevo, desigualmente habitado, coloca a la naturaleza en primer plano: la clave con que América se identificará pasa por sus paisajes, que incluyen animales y hombres. (De más está decir que esta clave permanece aún en nuestros días en una característica “inversión positiva” ecológica.) Una amplísima gama de representaciones (geográficas, antropológicas, pictóricas, decorativas, ficcionales) testimonia el esfuerzo por el conocimiento y el dominio, en sentido amplio, de esta realidad. Tal cantera histórica fue aprovechada en las disciplinas más variadas; en particular, ciertas áreas de estudios lingüísticos se apoyaron en la investigación de estas inéditas experiencias para pensar cómo se puede decir lo distinto e inesperado.

Veinte años después, las promesas del nuevo enfoque parecen haberse agotado. A mi entender, esto se debe a una doble reducción que se operó en los estudios culturales y que afecta directamente al tema del paisaje. La primera radica en que los estudios se desplazaron de una fuerte inflexión histórica al privilegio de preguntas y métodos acuñados en sede filosófica; la segunda radica en la subsunción de las diversas lógicas de la representación en los mecanismos del texto escrito, en particular literario.

Cuando el paisaje comienza a interesar en las perspectivas de estudios “poscoloniales”, los temas básicos que después se despliegan ya habían sido puestos de relieve en las historias particulares. La historia cultural también había trabajado en la articulación de esferas diversas, y las fuentes literarias habían servido como pilar central, pero en un movimiento de apertura hacia otras disciplinas y técnicas. Por otro lado, textos de importancia clave para comprender la relación entre el hombre y la naturaleza, o las representaciones y las cosas existentes, ya habían conmo-

vido por caminos oblicuos la cultura histórica en el momento en que la academia norteamericana los “descubre”.

Si estudiamos más atentamente el aparato crítico habitual en los estudios poscoloniales, emergen una serie de referentes no siempre fácilmente articulables entre sí: Gramsci y Benjamin, Fanon y Foucault, etc. Con mayor atención, vemos que estos nombres comparecen no para ofrecer líneas activas de investigación, sino citas que parecen apoyar desde su autoridad “de izquierda” no tradicional el sentido del texto. Un primer acercamiento con las modalidades periodísticas que he identificado a través del ejemplo de Schama.

Antes de pensar el impacto en los Estados Unidos de estos nombres ilustres, conviene recordar que su recepción es allí tardía (tardía en relación no sólo con la sede privilegiada, Europa, sino, por ejemplo, con la Argentina). Por caminos oblicuos, muchas contribuciones como la de Foucault habían causado un impacto notable en los estudios de las transformaciones territoriales, dentro de las cuales el tema del paisaje puede considerarse. En Francia, por ejemplo, se identificó la manera en que los procedimientos de la ingeniería local formalizaban el territorio de manera independiente a los cambios industriales, llevando a discutir la historia canónica, que concentraba el cambio radical en la “revolución industrial” inglesa, es decir, en la revolución en los medios de producción materiales. Medios de representación del mundo derivados en prácticas concretas y en instituciones durables se convirtieron así en máquinas tan importantes como el reloj o la tejedora. Materias como la higiene –y por lo tanto el papel del mundo orgánico en la reformulación territorial– o la medicina –en su papel de diseñadora activa de formas construidas– adquirieron un estatus propio. El paisaje en estos términos (ya no sólo representación pictórica o mundo natural) se reveló como una síntesis particular de prácticas diversas.

La otra contribución relevante aparece en relación directa con las nuevas y más sofisticadas lecturas de Heidegger. Algunos breves artículos del Heidegger de posguerra (*Construir Habitar Pensar*; *La pregunta por la técnica*; *La época de la representación del mundo*) apuntaban parcialmente hacia el ámbito más general en el que el tema del paisaje puede inscribirse, es decir, las relaciones entre el hombre y el mundo físico en que vive. Heidegger se había preguntado por el *habitar*, en la línea clara que reúne al Goethe revisitado de principios del xx con Spengler: la recuperación de la unidad entre forma y vida. Los textos ambiguos de Heidegger fueron leídos desde las más diversas perspectivas, muchas de las cuales se articularán con nuevas propuestas urbanas o con la sensibilidad ecologista ya en alza en la segunda posguerra; pero la que me interesa señalar aquí se separa de estas visiones para reinstalarse, a través del llamado posestructuralismo francés, en una trama ecléctica que podía cruzar esta vertiente con la adorniana (vía nueva izquierda alemana) o con nuevas lecturas de la herencia de entreguerras (Benjamin, Kraus, Bloch, etc.). El impacto para los temas de historia de la arquitectura y del territorio fue especialmente productivo en Italia en la década del setenta.¹⁷

Heidegger entró en los Estados Unidos de la mano de Derrida, en sede literaria. La esta Heidegger-Derrida hace hincapié en la palabra como momento central de la representación, garantía de la Identidad. Ya en Europa el camino de la *deconstrucción* –o el clima en que este camino adquiere relevancia, que in-

¹⁷ Me refiero a la escuela de Venecia, entre cuyos nombres más destacados se encuentran Tafuri, Cacciari, Teysot o Rella. Todos ellos, desde enfoques distintos (historia de la arquitectura, estética o literatura) se manifestaron a la vez abiertos a la ecléctica amplitud de las nuevas manifestaciones “de izquierda” como reacios a aceptar linealmente sus conclusiones. El aporte para la cultura del *habitar* en general es sin duda el más destacado en la segunda mitad de este siglo.

cluye la reemergencia de la crítica negativa—había producido una fuerte desconfianza sobre las vastas construcciones históricas que enlazaban las construcciones materiales del mundo (las historias canónicas del “Movimiento moderno” en las ciencias del hábitat, o la propia representación del saber geográfico). Pero los aportes de mayor interés se movían en un terreno muy libre con respecto a las sugerencias de la filosofía, de manera que pueden hallarse trabajos como el de Dennis Cosgrove en geografía, que desarma las pretensiones de la ciencia sin recurrir en absoluto a instrumentos postestructuralistas,¹⁸ o de Farinelli en Italia,¹⁹ que combina libremente, en el tema del paisaje, los temas puestos en circulación por otras tendencias —como el tan difundido del *espacio público*—. En todos los casos, el problema planteado por estos autores era histórico, y no filosófico.

Un ejemplo claro de las diferentes maneras de abordar lo que la filosofía tenía por decir puede hallarse en la pretensión de reducir, siguiendo vagamente a Derrida, todo discurso escrito a género literario. Pero si en el caso de Derrida el trabajo oblicuo sobre la escritura pretende llevar adelante una crítica a la metafísica (y un desenmascaramiento del logocentrismo occidental), en el caso de las historias culturales esto puede ser en todo caso un horizonte vago, pero dista de resolver

problemas históricos concretos: por el contrario, la particularidad comienza a tener sabor de mero accidente. Así, no sólo los discursos escritos son desarmados homologándolos, sin importar que se trate de un discurso lógico, científico, político o literario. Las pretensiones ingenuas de racionalidad absoluta de cualquier género ya estaban lo suficientemente puestas en duda cuando la academia norteamericana recibe estas sugerencias y se prepara para casarlas con la crítica al dominio imperialista, o, más en general, al dominio de Occidente a través de la razón y la cuantificación. Pero la historia no se trata de grandes enunciados previos: cruzar los textos descriptivos de viajeros con los tratados de ciencias naturales y las estrategias militares puede ser altamente productivo siempre y cuando no se los homogeneice a través de presupuestos que sin duda se van a probar, ya que son tan generales como el mismo concepto de dominación. En este punto, nada los separa de la modalidad de ensayo periodístico, sólo la cita a nombres prestigiosos en lugar del apoyo en una narración naturalista.

En los temas relacionados con el paisaje (la arquitectura, la cartografía, los viajes, la antropología, las ciencias naturales) el resultado de la aplicación indiscriminada de los instrumentos lingüístico-filosóficos en la escolástica de ciertos centros norteamericanos ha sido devastador. No ha proporcionado ningún resultado que avanzara sobre lo que, sin pretensiones de profundidad filosófica, pero con gran rigor teórico específico, la primera generación de estudios culturales aportó, y las más tradicionales historias disciplinares europeas (historia del arte, de la arquitectura, de las disciplinas técnicas) habían reconocido varias décadas atrás. Algunos ejemplos: la identificación de la marca retórica en las disciplinas artísticas; la necesidad sugerida en los textos de Heidegger de retomar el mundo clásico que parecía absolutamente abandonado para comprender la persistencia de ciertos

¹⁸ Cf. D. Cosgrove, *Social formation and symbolic landscape*, Londres, Crom Helm, 1984; y D. Cosgrove y S. Daniels (eds.), *The iconography of landscape: essays on symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, 1988.

¹⁹ F. Farinelli, “Pour l’histoire du concept géographique de Landschaft”, en Pecora y Pracchi, *Italian Contribution to the 23 International Geographical Congress*, Roma, 1976; “Epistemología e Geografía”, en Corna y Pellegrini, *Aspetti e problemi della geografia*, Milán, 1987; “Storia del concetto geografico de paesaggio”, en *Paesaggio, immagine e realtà*, catálogo de la muestra homónima, Milán, Electa, 1981; con F. Pagano, *Geografia per il principe. Teoria e misura dello spazio geografico*, Milán, 1985; “La arguzia del paesaggio”, en *Casabella*, No. 575-75, Milán, 1991.

motivos, de ciertas actitudes; la atención a las prácticas mudas cuya razón parece sólo basarse en la eficiencia, como la ingeniería.

El logro principal no fue en términos historiográficos, sino en términos académicos: la posibilidad de la crítica literaria de resistirse en este campo, avanzando libremente sobre otros campos del saber, en virtud de la preeminencia de la palabra escrita y la no diferenciación de géneros. Así, las formaciones no discursivas se sometieron también a las mismas lógicas que se desmontaban en el texto escrito. La cartografía se confundió con la ingeniería y ésta con la arquitectura; el dominio sobre la naturaleza se homologó con la aniquilación indígena; y lo que no era palabra escrita, sometida a la violencia de este arsenal crítico, se disolvió en una serie de postulados banales que por cierto no recogían ninguna ambigüedad. En este registro, el paisaje pasó a ser sencillamente un invento burgués como el piano.

En la Argentina nos encontramos en una situación particular que permite pensar desde un observatorio distinto la última inflexión de los estudios culturales. En principio, quienes trabajamos en este registro con temas como el paisaje, la ciudad, y las historias locales de ciertas disciplinas científicas o técnicas vinculadas con los temas de transformación territorial –temas que emergen aquí desde principios de los ochenta– no nos movemos en un campo consolidado, con múltiples contribuciones, sino en un espacio débil armado por una constelación de trabajos individuales. En la Argentina, el centro de la historia continuó siendo, a pesar de los cambios de los años sesenta, la historia política, que se vio reforzada por solicitaciones del presente desde el ocaso de la dictadura militar. Y, sin duda, la literatura constituyó siempre una referencia ineludible en este país eminentemente letrado. Así, uno se halla ubicado en una especie de doble polémica: la que enfren-

ta a los historiadores culturales de estos temas con los cronógrafos o con los panegiristas que detentan el poder en las historias “menores” (ya se trate de medicina, de antropología o de arquitectura), y la que los enfrenta a las “novedosas” posiciones deudoras de la crítica literaria conformada en sede norteamericana. Finalmente, los interlocutores resultan ser, además del puñado de interesados en esta especificidad, sólo aquellos que se han formado en la historia política siempre activa o en los estudios de historia de la literatura con tradición propia (debe recordarse que Williams, apenas reconocido entonces en los Estados Unidos, revolucionó desde la década del setenta los modos locales de pensar la articulación entre literatura y sociedad). En este campo pobre, pero cuya ubicación periférica le ha permitido una libre selección, la irrupción de textos que parecen haber descubierto anteayer la relación entre literatura, paisaje y razón occidental sugiere lo contrario de lo que los presupuestos ideológicos de la crítica radical norteamericana pretende denunciar, esto es, la dominación. Resulta más bien la vuelta de tuerca sofisticada de una triple dominación: la dominación de la escritura sobre las cosas (en una textualización que reduce todo lo distinto de sí, colonizándolo), la dominación de la academia (que absorbió el punto de vista radical para convertirlo en mercancía de *papers*) y, en fin, la dominación que supuestamente está en el fondo del juicio, el imperialismo ya sin fronteras de la última potencia global.

La voz del paisaje difícilmente se escuche si la diferencia se licua de tal modo en clisés ideológicos, pretendiendo salvarla. Borrando por completo el límite que supone tratar con algo que no es pura construcción humana, y mucho menos pura construcción discursiva, el tema pierde su interés particular, ya que éste radica en la trama histórica que ensambla diversas formas no siempre acordes, que reúne cosas y palabras en una representación del

habitar. Puede servirnos como metáfora explicativa la misma representación del paisaje clásico, que trabaja dentro de sus límites técnicos de representación, a través del vehículo de la mimesis naturalista, pero cuya secreta seducción radica en que señala más allá. Así lo expresaba Rilke:

Nadie todavía ha pintado un paisaje que sea tan completamente paisaje y por lo tanto confesión y mirada personal como esta profundidad que se abre detrás de Mona Lisa. Como si todo lo que es humano estuviera contenido en su imagen infinitamente silenciosa, y como si todo el resto, todo lo que está por delante del hombre y que lo sobrepasa, estuviera contenido en estas relaciones misteriosas de montañas, de árboles, de puentes, de cielo y de agua. Este paisaje no es la imagen de una impresión, no es la opinión de un hombre sobre cosas inmóviles, es naturaleza por venir, mundo en gestación, tan ajeno al hombre como un bosque desconocido sobre una isla desierta.

En un reportaje reciente, el cineasta Aleksandr Sokurov recuerda cómo constató que la escena real que representaban los cuadros

de Kaspar Friederich no había cambiado después de doscientos años:

Era bastante desesperante, la naturaleza es indiferente al hombre. Somos siempre solitarios en nuestra relación con la naturaleza. Es una relación sin el otro, un amor en sentido único. Es el origen mismo del sentimiento trágico.²⁰

Por cierto, el tema del paisaje puede ser abordado, como cualquier otro, haciendo pie en una sola de sus múltiples sugerencias. Lo que es imposible cancelar es el horizonte complejo sobre el cual cada una de ellas se recorta y halla en gran medida su sentido. La Gioconda es un retrato y por ello la figura se recorta en primer plano; pero sabemos que en su fondo está también la clave de su ambigua seducción. En el tema del paisaje, la permanente alusión a algo existente que no se disuelve en la representación es un dato constitutivo del concepto; enfrentarse con esto es tan importante como para la Gioconda su inquietante fondo. □

²⁰ “El arte ayuda a convivir con la idea de muerte”, *Página/12*, martes 6 de julio de 1999.