

28 ABR 2016



**Universidad
de Valparaíso
CHILE**

FACULTAD DE ARQUITECTURA.

ESCUELA DE GRADUADOS.

MAGÍSTER EN DESARROLLO REGIONAL Y MEDIO AMBIENTE.

ENCONTRAR [SE] EN EL PAISAJE.

Proposición de un modo de relación hombre-entorno basado en la disposición afectiva.

"Todo lo que vas a ser ya lo eres. Lo que buscas ya está en ti"

(Alejandro Jodorowsky. Presentación del film La Danza de la Realidad. 2013)

Tesis para optar al grado de Magister en Desarrollo Regional y Medio Ambiente.

CRISTIAN ROJAS CABEZAS

Guía de Tesis:

Dr. Luz Fernández-Valderrama Aparicio

Tutoría:

Dr. M. Ximena Galleguillos A.-Schübelin



Marzo de 2016

Dedicado a mi hija.

*“(...) el misterio
y el sentido del tiempo están ocultos
en el corazón de las niñas.”*

(Khalil Gibran)

Agradecimientos a todos quienes han colaborado en el desarrollo de este trabajo, desde los que hicieron el espacio propicio, Mabel, familia y amigos arquitectos que se verán de algún modo reflejados en este trabajo; como a los que colaboraron en el armado de la tesis Ximena Galleguillos desde la proximidad y Luz Fernández Valderrama desde la lejanía.

ÍNDICE TEMÁTICO.

RESUMEN:	13
ABSTRACT:	14
INTRODUCCIÓN	15
<i>El hombre y la tierra.</i>	15
1 EL CONCEPTO DE PAISAJE.	19
<i>No siempre hay paisaje, ni todo es paisaje.</i>	19
<i>El paisaje entre un allá afuera y un aquí dentro.</i>	32
2 EL PAISAJE. ENTRE LA FORMA Y SU APARIENCIA.	38
<i>Primera idea: el paisaje con la potencia intrínseca de su manifestación.</i>	40
<i>Segunda idea: el paisaje como apariencia.</i>	45
3 HOMBRE Y ESPACIO	58
<i>La exterioridad como condición humana irrenunciable.</i>	58
4 NACIMIENTO DEL PAISAJE. EL PAISAJE EN ORIENTE.	74
<i>China: el paisaje como un medio de aproximación a lo trascendente.</i>	74
<i>Japón: el paisaje desde el macrocosmos al microcosmos.</i>	104
5 DEVENIR DE LA IDEA DE PAISAJE EN OCCIDENTE.	132
<i>Grecia: el espíritu del lugar</i>	132
<i>Roma: la imposición de una imagen</i>	147
<i>Desde la oclusión a la abertura</i>	163
<i>De la belleza a lo sublime.</i>	186
6 LA RUINA COMO DISPOSITIVO DEL TIEMPO PRESENTE INTENSIFICADO	227
7 LA ARQUITECTURA COMO DISPOSITIVO.	251
<i>Mirador en Porvenir Bajo, Playa Ancha. Valparaíso</i>	254
<i>Memorial Pasajes. En memoria de Walter Benjamin. Portbou, Cataluña.</i>	262
<i>Memorial de Solano Benítez en memoria de su padre. Piribebuy, Paraguay.</i>	271
CONCLUSIONES FINALES	277

BIBLIOGRAFÍA	287
<i>Libros consultados:</i>	<i>287</i>
<i>Tesis consultadas:</i>	<i>292</i>
<i>Artículos publicados consultados:</i>	<i>292</i>
<i>Otros:</i>	<i>293</i>

INDICE DE IMÁGENES.

Imagen 1: Acantilados de Playa Ancha, Valparaíso. Chile.	17
Imagen 2. Paisaje “institucionalizado”. Valle del Elqui. Chile.	19
Imagen 3: Florencia, vista del Arno y la cúpula de Santa Maria dei Fiori.	21
Imagen 4: Monje frente al mar.	23
Imagen 5: Paisaje Nocturno. Carretera Panamericana hacia el sur. Chile.	24
Imagen 6: Jacques Prevert en París.	28
Imagen 7: Colina de la meditación. Cementerio de Estocolmo.	28
Imagen 8: El pueblo de Walpi, primera Meseta de la Reserva Hopi.	29
Imagen 9: <i>Montains outside, mountains inside</i>	34
Imagen 10: Torso.	35
Imagen 11: <i>Innerscapes</i>	36
Imagen 12: El vértigo de Eros.	37
Imagen 13: Rocas de gran tamaño dispersas. Parque Nacional La Campana, Chile.	40
Imagen 14: Volcán Láscar visto desde el acceso de una vivienda. San Pedro de Atacama. Chile.	42
Imagen 15: Pila de agua, exteriores del Santuario del Niño de Las Palmas, Chile.	44
Imagen 16: Vista del valle, los exteriores del Santuario del Niño de Las Palmas, Chile.	44
Imagen 17: “El caminante sobre el mar de nubes”.	46
Imagen 18: Luz y Color. La mañana anterior al diluvio.	47
Imagen 19: Vista de la <i>Sainte-Victoire</i>	49
Imagen 20: <i>Paysage dans la main</i>	50
Imagen 21: Lámina de la Isla Robinson Crusoe por Claudio Gay (1832).	52
Imagen 22: Vista desde la Isla Robinson Crusoe hacia el surponiente.	55
Imagen 23: Mar abierto, Océano Pacífico. Chile.	60
Imagen 24: Vista de la Isla Robinson Crusoe desde el mar. Chile.	63
Imagen 25: Paisaje del sur de China.	75
Imagen 26: Movimiento-quietud. Desarrollo del ideograma <i>Shan Shui</i>	76
Imagen 27: Viajeros entre montañas y arroyos. Fan Kuan, Dinastía Song.	77
Imagen 28: Conversación bajo el pino inclinado.	80
Imagen 29: Cronología de las Dinastías Chinas.	83
Imagen 30: Grulla. Pintura caligráfica.	84
Imagen 31: Paseo por el sendero de una montaña.	88
Imagen 32: Paisaje con sauces y puente.	92
Imagen 33: Paisaje del atardecer.	94
Imagen 34: Luz del atardecer sobre una aldea de pescadores.	95
Imagen 35: Cascada cayendo desde los acantilados.	97
Imagen 36: <i>Ying Yuan</i> . (Jardín contemplativo).	98
Imagen 37: Jardín en Suzhou.	98
Imagen 38: <i>jiejing</i> (Paisaje prestado).	99
Imagen 39: Paisaje de cercanía.	100
Imagen 40: Jardín dentro de jardín. Zuzhou.	101
Imagen 41: “Jardín del Deleite Solitario: Pabellón para jugar con el agua”.	102
Imagen 42: “Jardín del Deleite Solitario: Terraza para contemplar la colina.”	102
Imagen 43: Imagen del mar interior de Seto.	105
Imagen 44: Otoño junto al río Tatsuta. <i>Byobu</i> (biombo). (1615-1868).	107
Imagen 45: <i>Kyokusui no en</i>	108
Imagen 46: Extracto manual de geomancia.	109

Imagen 47: Vista del Monte Fuji	110
Imagen 48: El barrio de los tintoreros de Kanda (11-1857), Hiroshige	112
Imagen 49: Fragmento del edificio sagrado de Itsukushima	113
Imagen 50: Santuario Futami, de Ise. Fotografía de Bruno Taut (1935)	114
Imagen 51: Roca aislada como isla estilizada, Iago Osawa	118
Imagen 52: Jardín de Musgo de <i>Saiho-Ji</i>	120
Imagen 53: Detalle de un <i>kakemono</i> en la tenue penumbra del <i>toko no ma</i>	122
Imagen 54: Ejemplo de la idea de <i>Yugen y Mujo</i> . ()	122
Imagen 55: <i>Kare taki</i> , cascada seca del jardín de <i>Saiho-ji</i>	124
Imagen 56: Vista del <i>Ryoan-ji</i> . Kioto	125
Imagen 57: Detalle piedras del <i>Ryoan-ji</i> , vistas desde el hondo	126
Imagen 58: Puente de piedras en jardín del palacio Tokushima	128
Imagen 59: <i>Tobi-ishi</i> , camino de piedras de una casa del té	129
Imagen 60: Vista de la <i>nijiri-guchi</i> . Acceso a la casa del té	130
Imagen 61: Templo de Atenea Lindia. Rodas	135
Imagen 62: Santuario de <i>Hera Akraia</i> (Hera de los acantilados). Peracora	136
Imagen 63: Templo de Poseidón. Cabo Sunion. Grecia	140
Imagen 64: Santuario de Delfos	143
Imagen 65: Vista de la Acrópolis de Atenas desde los Propileos	144
Imagen 66: Teatro de Epidauró (350 a.d.c.)	145
Imagen 67: Croquis de Atenas ⁰	146
Imagen 68: Imperio Romano en tiempos de Adriano	148
Imagen 69: Cartografía Griega. Visión de Eratóstenes	148
Imagen 70: Cartografía Romana <i>Tabula Peutingeriana</i>	150
Imagen 71: Acueducto romano en Tarragona, España	152
Imagen 72: <i>Centuriae</i> , entre Padua y Treviso, Italia	153
Imagen 73: <i>Florentia</i> . (Florenxia en época romana)	155
Imagen 74: Serapeo en Villa Adriana, Tivoli	158
Imagen 75: El Pecile, Villa Adriana, Tivoli	158
Imagen 76: Planta Villa Adriana, Tivoli	159
Imagen 77: Imagen Croquis de la Villa Adriana, Le Corbusier	160
Imagen 78: Croquis del Muro del Pecile reflejado en el estanque	160
Imagen 79: Mapa Beato del s. XI (Monasterio <i>Saint Server</i>)	165
Imagen 80: Monasterio de Mont-Saint Michel. Costa de Bretaña. Francia	167
Imagen 81: San Geminiano, de Tadeo di Bartolo, año 1400	168
Imagen 82: Relieve en la iglesia de Vézelay, Francia, siglo XII	171
Imagen 83: Fragmento de la pintura Jardín del Paraíso. Siglo XV	173
Imagen 84: Claustro en Cartagena de Indias. Colombia	174
Imagen 85: Detalle jardín claustro. Cartagena de Indias. Colombia	175
Imagen 86: Patio de la alberca. La Alhambra. Granada	176
Imagen 87: Patio de la acequia. El Generalife. Granada	176
Imagen 88: Atardecer desde la cima del <i>Mont-Ventoux</i>	180
Imagen 89: Virgen del Canciller Rolin	183
Imagen 90: Villa Médici en Fiesole, Florenxia	185
Imagen 91: Villa Medici en Fiesole. Terraza inferior	187
Imagen 92: Villa Lante. Terraza inferior, jardín geométrico	189
Imagen 93: Planta y Corte longitudinal de la villa Lante	190
Imagen 94: Vista aérea de la villa Lante	190
Imagen 95: Villa Rotonda de Palladio, Vicenza	192
Imagen 96: Vista de las cuatro Loggias de la Villa Rotonda de Palladio, Vicenza	193

Imagen 97: Vista aérea de <i>Vaux le Vicomte</i>	197
Imagen 98: <i>Vaux le Vicomte</i> . Transparencia y continuidad interior-exterior.....	198
Imagen 99: Vista hacia los jardines de <i>Vaux le Vicomte</i>	199
Imagen 100: Palacio y jardines de Versalles a vista de pájaro.....	200
Imagen 101: Jardines de Versalles.....	201
Imagen 102: Escalinatas laterales Versalles.....	201
Imagen 103: El éxtasis de Santa María Magdalena.....	202
Imagen 104: Pequeña casa en el estanque.....	203
Imagen 105: Virgen del mono del rabo largo.....	204
Imagen 106: Vista de Delf.....	206
Imagen 107: Paisaje.....	208
Imagen 108: <i>Stourhead House</i> . (<i>Capability Brown</i>).....	209
Imagen 109: Un paisaje al modo de Price (sup) y de Brown (inf).....	211
Imagen 110: Paisaje al modo de Brown (izq) y romántico-pintoresco (der).....	212
Imagen 111: Jardín inglés del Parque Real de Caserta, Italia.....	214
Imagen 112: Tormenta de nieve: Anibal y su ejército cruzando Los Alpes.....	216
Imagen 113: <i>The Chasseur in the Forest</i>	221
Imagen 114: <i>Running Fence</i> . California.....	222
Imagen 115: <i>A Line Made By Walking</i>	223
Imagen 116: Campo de relámpagos. Nuevo México (EE UU).....	225
Imagen 117: Fragmento frontis del Panteón. Roma.....	228
Imagen 118: <i>Planet of the Apes</i>	229
Imagen 119: Muelle en Valdivia. Chile.....	230
Imagen 120: Muelle en Los Vilos. Chile.....	232
Imagen 121: <i>Spiral Jetty</i> . Salt Lake. EEUU.....	233
Imagen 122: Camino en el Salar de Atacama. Chile.....	233
Imagen 123: <i>A Line in The Himalayas</i>	235
Imagen 124: Construcción en estado inacabado.....	236
Imagen 125: Ladera antropizada. Valle del Elqui. Chile.....	237
Imagen 126: Pórtico norte del Partenón. Atenas.....	239
Imagen 127: Eneas en la costa de Delos.....	241
Imagen 128: Ruinas del templo de Minerva.....	242
Imagen 129: El acueducto de Nerón.....	243
Imagen 130: <i>Carceri di invenzione</i> (VII).....	245
Imagen 131: Ruinas de la antigua piscina pública de Recreo. Viña del Mar.....	248
Imagen 132: Lobera (restos de muelle industrial), Valparaíso.....	250
Imagen 133: Picnic en los acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.....	255
Imagen 134: Acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.....	255
Imagen 135: Vista del peñón de acceso al mirador de Porvenir Bajo, Valparaíso.....	257
Imagen 136: Acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.....	258
Imagen 137: Acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.....	259
Imagen 138: Acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.....	260
Imagen 139: El escultor en el sitio del memorial.....	262
Imagen 140: Salida desde la estación de trenes de Portbou. Cataluña.....	264
Imagen 141: Entrada cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.....	266
Imagen 142: Vista de la rompiente en Cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.....	267
Imagen 143: Extremo saliente del Cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.....	268
Imagen 144: Pormenor del Cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.....	269
Imagen 145: Pormenor del Cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.....	270
Imagen 146: Croquis del Proyecto 4 vigas.....	272

Imagen 147: Tumba en Piribebuy. Paraguay.....	273
Imagen 148: Tumba en Piribebuy. Paraguay. Arq. Solano Benítez.....	275
Imagen 149: Tumba en Piribebuy. Paraguay. Arq. Solano Benítez.....	276
Imagen 150: Amanecer. Río de Janeiro. Brasil.....	286

RESUMEN:

Esta tesis se propone como temática indagar en la relación entre el hombre y el entorno que lo circunda y que el mismo hombre ha fijado con el concepto de “paisaje” estableciendo con esa distinción una separación de ese fragmento desde el “Todo” natural y esa fracción que desde allí destacó la mirada humana. A través del estudio del devenir histórico del concepto de paisaje, esta tesis plantea que compartimos una sensibilidad y disposición hacia lo que nos rodea que está mediada por la cultura.

Entendiendo la profundidad de los significados que comprenden para el ser humano las relaciones con su medio, la obra de arquitectura puede despertar e intensificar una sensibilidad hacia ese entorno. Esta tesis expone mediante ejemplos, cómo determinadas obras de arquitectura pueden actuar de este modo sobre el ser humano, mediando entre él y lo circundante en un modo que hemos llamado un “dispositivo” de habitabilidad.

El aporte de esta tesis radica en que al investigar en el devenir del concepto de paisaje es posible entender que el modo en que vemos nuestro entorno ha ido variando significativamente durante las distintas etapas de la historia del hombre. Ese cambio constante, determinado por la variación de su contexto cultural, permite entender que nos relacionamos con lo circundante de un modo cultural sobre el cual es posible intervenir, operando sobre la sensibilidad de quien habita a través de elementos mediadores [*dispositivos*]. Pudiendo ser estos de orden artístico, arquitectónico o paisajístico, son interfaces que propenden a que a través de la intensificación de la experiencia del entorno, se genere al mismo tiempo en quien habita una conciencia de sí mismo.

ABSTRACT:

This thesis is proposed as a thematic to look into the relationship between man and the environment that surrounds him and that the man himself has set with the concept of "landscape" setting with that distinction a separation from that fragment from the "All" natural and that fraction which highlighted the human eye. Through the historical study of the concept of landscape, this thesis states that we share a sensitivity and willingness towards everything which is around us and that is mediated by culture.

Understanding the profundity of the meanings that include for the human being the relationships with the environment, the work of architecture can arouse and intensify a deep sensitivity to that surrounding. This thesis presents through examples, how certain works of architecture can act in this way on human being, mediating between him and his surrounding in a way we have called a "device" of habitability.

The contribution of this thesis is that with the research of the evolution of the concept of landscape it is possible to understand that the way we see our environment has varied significantly during the various stages of human history.

That constant change, determined by the variation of its cultural context, allows us to understand that we interact with the surroundings in a cultural way on which it is possible to intervene, operating on the sensitivity of someone who lives, through mediators elements [devices].

Being these of an artistic, architectural or landscape order, are interfaces that tend that through the intensification of the experience of the environment, it could be possible to generate at the same time in someone who lives a self-awareness.

INTRODUCCIÓN.

El hombre y la tierra.

“El ser humano al reflejarse en la naturaleza, siente que se le revela un camino hacia las profundidades metafísicas del infinito”. (Watsuji, 2006, pág. 244)

El interés en el paisaje del que surge este estudio nace de una inquietud conformada por dos cuestionamientos relacionados entre sí:

El primero es la intuición de que el paisaje es un asunto que no está tanto allá fuera, como elemento físico, concreto y objetivable (como lo que aparece fuera de una ventana o en un cuadro) sino que también está acá, dentro de cada uno, en la mirada que permite a eso de afuera coincidir con uno construyendo una sola sensación inseparable, la conmoción y el aparecer del paisaje.

Al respecto podría hablarse de una metafísica ligada al paisaje, sin el interés de llevar el concepto a la asociación de una idea trascendental o asociarlo a una creencia, sino en el sentido en que siempre hay algo que saca al paisaje desde su soporte físico, desde su substrato concreto (ecosistema por ejemplo) que lo vuelve lo que es. Es decir se requiere una transformación que no es física sino “sobrenatural”. (Roger, 2007)

El segundo cuestionamiento que, como se mencionó anteriormente, está muy relacionado con el anterior es la sobre valoración que se establece hoy respecto del medio ambiente como un asunto que interesa en términos de necesidad material: preocupa que se destruya pues la percepción general es que afecta como pérdida de nuestro soporte de habitabilidad (en términos que permite la vida). Sin embargo, y es materia de esta indagación, una particular intuición de que esa dimensión concreta, y por supuesto básica, no necesariamente es la más relevante, por cuanto algo hay en ese medio, en ese allá afuera, que resulta fundamental para nuestra existencia y que no es físico sino interior, espiritual podríamos decir. Algo de eso hay en la duda planteada en la conferencia “Construir,

habitar, pensar” que Heidegger realiza en 1951⁽¹⁾, en que se plantea ante la carencia que significa la falta de vivienda en la Alemania de postguerra y lo parcial de la respuesta material planificando la reconstrucción ciegos ante la verdadera penuria que significa que los hombres deber aprender a habitar.

Ambas intuiciones constituyen una, y es, que el paisaje resuena dentro de nosotros y que esa coincidencia es un asunto ontológico e irrenunciable. Esta intuición ha ido cristalizando en la forma de una observación participante experimentando vivencialmente, caminando, con tiempo para gastar, por la orilla de los acantilados de Valparaíso, sintiendo ante la inmensidad de una conjunción de elementos como el mar, el viento, la altura, la atmósfera, el horizonte, una sensación de ser consciente de la propia presencia, hecho que pocas veces se puede sentir con tal intensidad.

“Toda voz, todo sonido, tiene un trasfondo de silencio. El silencio no se quiebra con un grito o un estampido; el silencio es confirmado por el sonido. Esto no puede ocurrir en el espacio circunscrito de una sala o bajo una bóveda o en la calle, eso ocurre sólo en la inmensidad del paisaje. Debe ser un suceso natural que integra el sonido y lo engulle en su vastedad. El silencio es el vacío del eterno presente. El viento recoge la vastedad del silencio sin que éste deje de ser lo que es. Se lo puede oír sólo con lo que se llama ‘luz del oído’. El mudo e imperturbable espacio que contiene rumores del viento y cantos de pájaros.” (Soublette, 2007, pág. 28)

La investigación propuesta se dirige en esa dirección, en parte *etic*, en parte *emic*, como lo referiría la antropología, o sea en parte distanciándose de “lo” a estudiar para poder observarlo del modo más objetivo posible y en parte desde dentro, contemplando, pues investigar en una sola línea podría ser estéril, como podría serlo la disección animal en un curso de biología, que en cuanto han abierto la rana, el mayor de los misterios se ha ido con ella: la vida.

(1) (en Heidegger, 1997a)

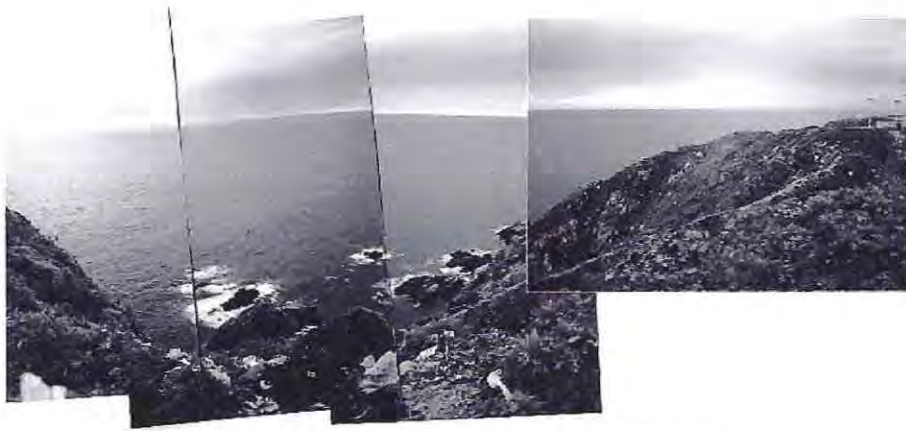


Imagen 1: Acantilados de Playa Ancha, Valparaíso. Chile.

Fuente: Imagen propia.

La primera pregunta que se estableció como inicio de la investigación fue: ¿cómo toca el paisaje espiritualmente al hombre?. Corresponde a una pregunta sin cálculo, en términos de desconocer el camino necesario para responder a tal cuestionamiento, o siquiera, si es un cuestionamiento válido como inicio de una tesis. Tampoco se ha tomado en consideración si los términos empleados son los adecuados pensando en la formalidad del trabajo a realizar, si denota la pregunta una estructura posible de seguir o si existe material y tiempo suficiente para desarrollar el trabajo. Sin embargo, aunque es una inquietud sin cálculo, pero basada en las intuiciones antes expuestas: que el paisaje, entendido al momento de plantear la pregunta casi desde el sentido común como - la extensión circundante a nosotros - “el paisaje es la geografía entendida como lo que está alrededor de los humanos, como el entorno de la tierra” (Dardel, 1990, pág. 41) que efectivamente toca al hombre en algún modo que no es meramente físico, psicológico o intelectual sino que *resuena* en algún lugar interior de nosotros.

A ese lugar incógnito, íntimo y trascendente donde el paisaje nos afecta, en primera instancia se ha denominado por premura *espíritu*. Sin embargo, será parte del trabajo por venir el ir aproximándose a la determinación del dónde y cómo podría resonar. Y siguiendo la premisa de que “Todo preguntar es una búsqueda. Todo buscar está guiado previamente

por aquello que se busca” (Heidegger, 1997b, pág. 28) es que se ha recorrido el camino dirigido tras esa intuición.

El sentido fundamental de esta tesis es aportar a la reflexión teórica en relación al tema del paisaje intentando que ésta pueda aportar poniendo en relevancia no sólo el paisaje como lo que vemos sino también cómo es que lo vemos, preocupándonos no sólo de su apariencia como resultante sino también preocupándonos en nuestra educación o formación profesional, del modo cómo nos aproximamos hacia él, de cómo aprender a ver el paisaje. Eso permitiría, al ocuparse del paisaje, tener conciencia que nos ocupamos de nosotros mismos y viceversa, a fuerza de construirnos a nosotros construir también nuestro entorno: el paisaje. (Parafraseando a Paul Valéry y su *Eupalinos* de 1923).

La pregunta inicial plantea necesariamente una relación entre “uno” y el paisaje, será al modo de una serie de idas y vueltas desde el medio al hombre y viceversa que se intentará exponer y estudiar desde los siguientes ámbitos que constituyen las partes esenciales del trabajo:

En primer lugar una revisión de la condición humana como ser individual en relación al medio en dos sentidos:

Que el hombre, es originalmente un ser espacial (o “espaciado”) y que desde esa perspectiva tiene una relación ineludible con lo que le circunda.

Que el modo en que se relaciona hombre y paisaje es a través de la afectividad, de una disposición que permite al hombre actuar dejando venir hacia él al paisaje.

En segundo lugar desde la revisión del concepto de paisaje y la relación del hombre con su medio en tanto hombre como ser colectivo que de esa forma va construyendo su devenir, y así trasciende históricamente. Esto a partir de ejemplos paradigmáticos de culturas y lugares en que dicha relación se ha manifestado de algún modo significativo.

Y finalmente, a la vista de la trascendencia del paisaje en términos de lo que significa al hombre, una proposición de un modo de acción arquitectónica a través de la exposición de lugares que han parecido de gran relevancia por cuanto la tarea de la arquitectura ha favorecido la correspondencia entre el hombre y el medio, en otras palabras construyendo paisaje.

1 EL CONCEPTO DE PAISAJE.

No siempre hay paisaje, ni todo es paisaje.



Imagen 2. Paisaje “institucionalizado”. Valle del Elqui. Chile.

Fuente: imagen propia.

A primera vista pareciera existir un acuerdo cultural amplio respecto del término paisaje. Algo que podría definir lo que nos rodea, lo “afuera” o siendo más específico lo “singularizable” de cuanto nos rodea por su peculiaridad o cualidad, como pareciera recordarnos la señalética de carretera de la imagen superior: pareciera estar ahí para que no vaya a ocurrir el “*impasse*” de pasar por alto este paisaje digno de fondo de pantalla de nuestros ordenadores.

“Todo es paisaje” se repetía como conclusión entre los conferencistas de un seminario multidisciplinario del paisaje ⁽²⁾ refiriéndose a la marca que el hombre deja en su entorno y a la posibilidad de rescatar y valorar esa huella distanciándose así de otras miradas,

² (TALLER DE PAISAJE CULTURAL, GESTIÓN TERRITORIAL Y PATRIMONIO, Valdivia 2009, organizado por el Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM), la Universidad Austral de Chile, el Gobierno Regional de los Ríos, el Centro Cultural de España y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.)

supuestamente anacrónicas o menos doctas, que sólo entienden la naturaleza como paisaje, que desde esta nueva perspectiva denominan: el paisaje, refiriéndose a éste como una categoría menor, una especie de geografía no *paisajada*, es decir, no vuelta paisaje a través de algún tipo de acción humana.

A través de este estudio se ha podido avanzar en el esclarecimiento de tal máxima, pero hacia el lado opuesto: no siempre hay paisaje, ni todo es paisaje.

Para aclarar esta afirmación habría que comenzar por ir aproximándose a lo que la idea de paisaje refiere. ¿Qué es lo que nos dice que tal o cual situación geográfica, humana o una confluencia de ambas conforma o no un paisaje?

Podría darse que algunas situaciones o lugares constituyan para unos y no para otros, y probablemente lo que determinaría su estatus paisajístico sería su valoración estética residiendo ahí la fragilidad en la que se sostiene el concepto pues -no todos, ni siempre- hemos tenido un juicio estético común sino que éste va mutando culturalmente como construcción social que es.

“El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado –eso sí– en un substrato material, físico, natural. El paisaje es a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible” (Nogué, 2010, pág. 125)

Para que un lugar se torne paisaje es necesaria una acción humana que lo devela desde el territorio, desde esa situación geográfica que lo soporta. Podemos mencionar como relevante históricamente la tarea del arte en ese proceso de relevamiento del paisaje desde su soporte físico, un arte que ha impuesto modelos permanentemente; a través de la pintura y las letras primero y a través de las comunicaciones después. Vivimos en una sociedad urbana y mediatizada, aún pasivamente consumimos permanentemente imágenes que nos

hablan del mundo, de lo de afuera a nosotros poniendo en valor algunas imágenes por sobre otras.

Entre-vemos, literalmente, los lugares a través de una mirada culturalmente afectada incluso por nuestras propias historias personales, por nuestros encuentros con esas imágenes que nos pre-construyen una realidad posible de ser encontrada o vivida. (Roger, 2007, pág. 29)

A modo de ejemplo, a riesgo de ser en extremo subjetivo, se podría mencionar el especial goce de una visita al mirador Plaza de Miguel Angel en Florencia, Italia, al atardecer, con la luz de la campiña Toscana, ver la ciudad iluminada al otro lado del río, y la magnífica cúpula de Santa María dei Fiori emergiendo del valle del Arno, *campeando* sobre la ciudad construyendo ese perfil tantas veces visto en el estudio de la arquitectura, la obra que abre la modernidad ⁽³⁾: allí, verificada.



Imagen 3: Florencia, vista del Arno y la cúpula de Santa Maria dei Fiori.

Fuente: Imagen propia.

³ (La cúpula proyectada por Brunelleschi entre 1420 y 1436, es paradigma de un nuevo modo de ver el mundo: de 40 metros de luz, la centralidad de su espacialidad pone de manifiesto la nueva posición del hombre renacentista como centro del mundo, su imagen exterior se transforma en símbolo de la ciudad, de su libertad y magnificencia, condiciones que sumadas al desafío que salva la singular tecnología propuesta por el arquitecto, abre la idea de la arquitectura como un *proyecto*).

La definición de los Miembros del Consejo de Europa, a través del tratado internacional denominado Convenio Europeo del Paisaje que los compromete a realizar una gestión a favor de la preservación de éste no ayuda al esclarecimiento del fondo de la idea de paisaje: *“Por ‘paisaje’ se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos”*.⁽⁴⁾ Si se observa la definición en sus partes más significativas: ¿Cualquier parte del territorio? ¿Tal como lo percibe la población? (habría que suponer una percepción común) ¿Resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos? (al respecto se podría señalar que hoy, en proporción, a nivel planetario son mínimos los lugares en que no se produzcan hoy ese tipo de acciones e interacciones hombre-naturaleza). Desde esa perspectiva la definición del Convenio Europeo reforzaría la idea de que todo es paisaje en una línea argumentativa que lo distingue como el resultado de una especie de intercambio entre el hombre y el medio.

Pero parece insuficiente en términos de significación sostener en la relación aparentemente directa entre lo antrópico y lo natural el ser del paisaje. No es lo que se advierte como definición del concepto cuando se aprecia una pintura de paisaje del Romanticismo. Si se toma como ejemplo el cuadro denominado “Monje frente al mar” de Caspar David Friedrich (1809). Dudosamente la terminología “...acción e interacción de factores naturales y/o humanos” sería la más propicia para referirse a lo que de paisaje tiene la obra. Probablemente más cerca de contestar la pregunta acerca de ¿qué es lo que tiene de paisaje esta obra? está la emoción ¿perturbación para alguno? que provoca la pequeña figura del monje frente a la inmensidad de lo que está fuera de él.

“El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente, también el gran ruido del silencio le anonada.” (Argullol, 2006, pág. 13)

⁴ (Convenio europeo del paisaje, Florencia, 2000, art. 1 a)



Imagen 4: Monje frente al mar.
Fuente: Casper David Friedrich. 1909. ⁽⁵⁾

Aquí pareciera sostenerse la condición de paisaje no tanto en situaciones físicas concretas (antrópicas o naturales) sino en un imaginario capaz de afectar al espectador a través de una clave que contrapone lo finito y lo infinito, la temporalidad y la permanencia o la vastedad y la pequeñez.

Por otro lado, viene a la memoria la imagen personal de los viajes de vacaciones de la infancia, en automóvil al Sur del país, acostado en el asiento trasero del vehículo. Largos viajes nocturnos en los que entre la somnolencia y el desvelo disfrutaba del paisaje nocturno, oscuro, invisible, silencioso, solo luces fugaces sin ninguna imagen específica del entorno más que la proximidad de las luces del tablero del auto, la carretera levemente iluminada y las estrellas: ¿cómo ver allí algo de la definición del Convenio Europeo del Paisaje?

⁵ (en Castelló, 1996, vol. 8, pág. 69)



Imagen 5: Paisaje Nocturno. Carretera Panamericana hacia el sur. Chile.

Fuente: imagen propia.

En este caso aquel paisaje casi invisible no estaba lugarizado, no tiene hoy significación o mayor relevancia su emplazamiento ni su conformación concreta sino más bien la experiencia emocional atesorada.

Una revisión de las palabras emoción y conmoción muestra que ambas con origen (lat.) en *emotio* y *commotio* comparten la misma raíz, *motio*, que refiere al movimiento, en el sentido de producir un desplazamiento en la disposición cotidiana de una persona.

“Emoción: la palabra emoción viene del latín *emotio*, *emotionis*, nombre que se deriva del verbo *emovere*. Este verbo se forma sobre *movere* (mover, trasladar, impresionar) con el prefijo de e/ex (de, desde) y significa retirar, desalojar de un sitio, hacer mover. Es por eso que una emoción es algo que saca a uno de su estado habitual.”⁶

Por otra parte la RAE (Real Academia Española) describe la emoción, como una “*alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática*” y la conmoción como el “*movimiento o perturbación violenta del ánimo o del cuerpo*”.

⁶ (etimologías.dechile.net)

Enlazando, tanto en la revisión etimológica como en las definiciones en lengua castellana, en ambas descripciones podemos distinguir el movimiento en el estado natural de una persona y un lugar común en donde se manifiesta ese desplazamiento: el **ánimo** del individuo.

“Ánimo: (del lat. *anĭmus*, y este del gr. *ἄνεμος*, soplo).1. m. Alma o espíritu en cuanto es principio de la actividad humana.”⁽⁷⁾

Siguiendo la línea exploratoria este último concepto refiere a su vez al alma o a la fuerza vital que mueve a una persona, volviendo así a la idea de paisaje como una relación que conecta al individuo y su entorno de un modo no tan directo e instrumental como pudiera estar expuesto a través de la definición del Convenio Europeo sino que una relación más etérea y de algún modo más profunda alojada en el interior del individuo.

“Podemos afirmar, con mayores grados de profundidad incluso, que no hay hombre sin paisaje ni paisaje sin hombre. No hay paisaje sin hombre porque la ubicuidad humana ha llevado nuestra huella hasta casi todos los lugares, y porque únicamente la mirada del hombre cualifica como paisaje, vuelve paisaje lo que sólo era territorio. Y no hay hombre sin paisaje porque estamos hechos de él, en reciprocidad vital. Somos parcialmente nuestra circunstancia y en buena medida esta es nuestro paisaje. Probablemente uno de los ingredientes que constituyeron al hombre como tal fue su relación con un entorno que ya había hecho ‘paisaje’, un territorio interpretado culturalmente” (Martínez de Pisón en Maderuelo, 2006, pág. 132)

De modo más difuso Martínez de Pisón otorga una dimensión más relevante al término paisaje, cuando menciona “estamos hechos de él” le concede una dimensión ontológica al

⁷ (www.rae.es)

concepto, ya no es sólo algo afuera, un producto de la interacción sino que también es algo que nos constituye por supuesto interiormente.

Partamos por rastrear el origen histórico de la palabra “paisaje”: Alain Roger (2007) y Javier Maderuelo (2005) desde sus diversas disciplinas; filosofía y arquitectura coinciden en ubicar el origen del concepto en las lenguas latinas junto a una palabra que le da soporte y raíz: la palabra *país*. Ambos convienen que en una fecha relativamente reciente en occidente, desde el siglo XV en adelante, pueden distinguirse los pares: País-Paisaje en castellano, *Paese-Paesaggio* en italiano, *Pays-Paysage* en francés. En todos los casos la palabra asociada al paisaje tiene una raíz desde donde surge: el país, la tierra, el territorio geográfico, en otras palabras una base física desde donde sólo por intermedio de la mirada del hombre es posible que aparezca.

“PAGO: ‘distrito agrícola’,1095. Del lat. *Pagus* ‘pueblo, aldea’, ‘distrito’. Sigue vivo en el cast. clásico y hasta más tarde en Andalucía, León y parte de América. Deriv. Pagano, 1220-50, tom. del lat. *Paganus* ‘campesino’ y en el lenguaje eclesiástico ‘gentil, no cristiano’, por la resistencia que el elemento rural ofreció a la cristianización; paganismo; paganizar. *Payés* ‘campesino catalán’, fin S. XIX, del cat. *pagès* ‘campesino’, y éste del lat. *PAGENSIS* ‘el que vive en el campo’. De éste procede también el fr. *pays*, sustantivo en el sentido de ‘territorio rural’, después ‘comarca’ y, en fin, ‘país’: de ahí el cast. país, 1597; paisaje 1708, fr. *paysage*; paisajista; paisano, princ. S. XVII, del fr. *paysan* ‘campesino’, acepción conservada hoy dialectalmente en cast. (el ejército en campaña comúnmente no encontraba otro elemento civil que los campesinos) paisanaje; apaisado, por ser el formato adecuado para pintar paisajes.” (Corominas, 1987, pág. 433)

En el caso de las lenguas latinas es desde el *pagus*, desde donde nace la palabra país, y que refiere a la tierra cultivada por la que en el Medievo se pagaba impuestos, el *pago* de la tierra, quien habitaba esa tierra era el *paganus* (pagano) o el hombre de la tierra, de la comarca: el hombre rural. (Maderuelo, 2005)

Ese personaje que según veremos más adelante (en un próximo capítulo de la tesis), por estar tan cerca de la tierra, por no tener distancia en relación a la naturaleza no podrá contemplarla: no teniendo la posibilidad de tener paisaje.

“Mientras el hombre, en su primer estado físico, acoge el mundo sensible por modo meramente pasivo, limitándose a sentirlo, forma todavía un todo con el mundo; y por lo mismo que él es simplemente mundo, no hay en realidad un mundo para él. Sólo cuando, en el estado estético, coloca al mundo fuera, es decir, lo contempla, sólo entonces separa de él su personalidad, y entonces le aparece un mundo, precisamente porque ha dejado de formar un todo con él.” (Friedrich Schiller, 1920, pág. 135)

El país, el substrato fundamental, es transformado en paisaje mediante un proceso que Alain Roger (2007) ha denominado *doble artealización* y que se refiere a los dos modos en que el arte actúa, directamente sobre la tierra o indirectamente sobre nosotros, para que podamos ver el paisaje (no el sentido fisiológico de la visión sino en el sentido de hacerlo visible).

En otras palabras: *In situ* o en el lugar mismo, como podrían ser las acciones sobre el territorio de los artistas del *Landart* o las obras de la arquitectura del paisaje, como la “colina de la Meditación” que forma parte del Cementerio de Estocolmo, de Gunnar Asplund, allí, la suave colina artificial con la plaza arbolada en su cima, contrasta contra el cielo acompañando silenciosamente el recorrido de los visitantes como recordando la presencia de un aire espiritual en el lugar a través de la singularización del punto donde la tierra se une con el cielo. O *In visu*, sobre nuestra mirada, como podría ser la puesta en valor de un paisaje a través de un cuadro, relato o cualquier otra acción de arte: el retrato del París cotidiano de mediados del siglo XX de la fotografía de Doisneau (“el más parisino de los fotógrafos” como lo describe Bajac (2015, pág. 39)) o el París de la Maga y Horacio (personajes del libro *Rayuela*) de Cortázar, por ejemplo.



Imagen 6: Jacques Prévert en París.
Fuente: Doisneau, Robert. 1955. ⁽⁸⁾



Imagen 7: Colina de la meditación. Cementerio de Estocolmo.
Fuente: Asplund, Gunnar. 1940. ⁽⁹⁾

⁸ (en Bajac, 2015, pág. 39)

⁹ (en Jellicoe, 1995, pág. 293)

Si bien es cierto la palabra alemana *Landschaft* podría haber sido usada con anterioridad al siglo X (Brinckerhoff, 2010a), el sentido que tenía no era el que se le dio después del siglo XV. Existen indicios de que en el siglo VIII significaba un área geográfica definida por límites políticos (algo similar a una región o provincia) posteriormente su significado derivó a ser el contorno de la ciudad y su área rural (natural) adyacente, la que apareció retratada en las primeras pinturas de paisaje de la Holanda del siglo XV. (Maderuelo, 2005). En ese momento nace el concepto de paisaje en occidente, paralelamente a su irrupción en la pintura, algo ha tenido que pasar para que recién en el siglo XV cristalice la palabra y su representación. Significa que algo había que no permitía develar el paisaje desde el territorio. Es justamente a lo que se va a atender en lo que viene. Sin embargo, no es fácil hacer una revisión retrospectiva sin cargar al pasado con el paradigma de hoy. ¿Cómo podemos saber lo que por ejemplo en el año 300 a.d.C. pensaban los griegos del paisaje? Por supuesto, intentando no incorporarles nuestra mirada para no interferir en el estudio. Y lo mismo ocurre con cualquier período y lugar, cómo sabemos la percepción que cada cual tuvo de su territorio si aún hoy persisten las diferencias entre una y otra cultura.



Imagen 8: El pueblo de Walpi, primera Meseta de la Reserva Hopi.

Fuente: Denver Public Library. ⁽¹⁰⁾

¹⁰ (http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu/sites_adjacentlands_hopireservation.html)

“... Diálogo entre la antropóloga Dorothy Eggan y su informante hopi [...] El hopi dice: ‘cierre los ojos y cuénteme lo que ve desde Casa Hopi hasta el Gran Cañón’. Llena de entusiasmo, Eggan describe el brillante colorido de las paredes del cañón, el sendero que serpentea por el borde para reaparecer cruzando la meseta más abajo, y así sucesivamente. El hopi sonríe y dice: ‘yo también veo las paredes y sus colores, y sé bien lo que usted quiere decir, pero sus palabras están equivocadas’. Porque para él el sendero no cruza ni desaparece. El sendero es sólo esa parte de la meseta que ha sido alterada por los pies humanos. ‘El sendero está allí aun cuando usted no lo vea, porque yo puedo verlo entero. Mis pies han bajado caminando a lo largo de todo el sendero. Y además: Estuvo usted en el Cañón del Colorado cuando me lo describía?’ Eggan replica, ‘No, claro que no’. A lo que el hopi responde: ‘una parte de usted estaba allí o una parte de él estaba aquí’. Luego con una amplia sonrisa: ‘Es más fácil para mí moverla a usted que mover cualquier parte del Gran Cañón’ ”. (Tuan, 2007, pág. 90)

La cita anterior expone la diferencia de percepción del entorno de un miembro de la tribu de los Hopi de Norteamérica y la cultura occidental, mientras los primeros tienen una percepción absolutamente basada en la experiencia (vivencia) los segundos tienen tiempo para asumir una posición distanciada que les permite racionalizar las experiencias intentando objetivarlas, el hopi puede hacer eso pero sólo como un ejercicio posible no como su realidad que está determinada por su experiencia directa. (Tuan, 2007)

Para no perderse en esta diferencia de visiones e indagar efectivamente en si otras culturas han tenido o no paisaje el geógrafo francés, Agustín Berque ha dado dos pasos significativos: el primero en el momento en que acuña el término *cosmofanía* para referirse al distinto modo en que a cada cultura se le aparece su propio mundo es decir su relación con la tierra.

Dicho concepto es una construcción que hace del griego *kosmos*, “mundo”, y *phanein*, “aparecer” y con él valora y entiende como un hecho positivo las diferentes maneras en que se relaciona cada cultura con su entorno y no como la carencia que significaría, a priori

(para la mirada del observador externo), no tener la categoría de paisaje en una determinada cultura. (Berque en Colafranceschi, 2006, pág. 43)

“La noción de ‘cosmofanía’ nació entonces en 1997, en la confluencia de cuatro fuentes: la antropología cultural, que muestra que cada sociedad tiene su propio mundo y lo interpreta según su propia cosmología; la tesis heideggeriana del *Origen de la obra de arte*, que apunta una contienda (*Streit*) entre el mundo y la Tierra, de la que surgen ambos términos; la ‘lógica del lugar’ (*basho no ronri*) de Nishida, que hace del mundo un predicado; y la teoría watsujiana de la medianza (*fūdosei*) que fenomenaliza el medio humano.” (Berque en Colafranceschi, 2006, pág. 43)

El segundo paso lo da trabajando en la definición de los aspectos fundamentales que podrían determinar que una cultura fuera o no capaz de tener una idea equivalente a “paisaje”.

De ese modo, ha ido depurando su investigación en el tiempo complejizando e incorporando nuevos aspectos con que mide y compara las diferentes culturas, sistematizando la comparación con el fin de clarificar la relación entre cada cultura y su medio. Los principales aspectos a considerar son: 1) que tengan relatos orales o escritos que canten a la belleza de los lugares (incluyendo la toponimia). 2) la existencia de jardines de esparcimiento y delectación. 3) una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas. 4) pinturas que representen el entorno. 5) una o varias palabras para referirse al “paisaje”. 6) una reflexión explícita sobre “el paisaje”. Todos ordenados en creciente relevancia (Berque, 2009).

Desde esta perspectiva la primera cultura donde nace el paisaje es la China del siglo V que cumple con todos los aspectos mencionados por Berque (2009), pero tendrán que pasar 10 siglos más para que en Europa se *invente* el paisaje con la pintura flamenca. No es el interés de este estudio sistematizar y pasar por el tamiz de Berque ni a toda la historia ni a todas las culturas sino que poder indagar en los aspectos fundamentales de las culturas más significativas para entender la relación de hoy entre el hombre y su medio.

El paisaje entre un allá afuera y un aquí dentro.

“El aura del paisaje se acrecienta según la energía que la tierra emana en diferentes regiones o polos de tensión espiritual. Los mapuches de Chile llaman *nehuén* a ese espíritu que se posesiona de la tierra y los cuerpos y que acoge nuestro espíritu. El hombre que percibe el *nehuén* es porque ya posee el *nehuén* en su propio cuerpo” (Soubllette, 2007, pág. 25)

Desde un punto de vista cultural puede hacerse explícita esta idea de memoria del paisaje (en el interior de quien observa) en la propuesta de colonización que hace el inmigrante alemán Bernardo Philippi, en 1842 al gobierno chileno:

“Después de la Independencia, quiso el gobierno de Chile --para asentar su posesión del territorio-- colonizar las partes australes del país, las cuales eran --casi-- terra incógnita. En Osorno Philippi oyó hablar acerca de un gran lago del Sur, que los indios temían, pues estaba habitado por espíritus malignos. Era el lago Llanquihue [...] Philippi se labró un camino a través del sotobosque y logró llegar hasta la orilla del lago. La belleza y la enormidad del paisaje lo conmovieron tan profundamente, que maduró en él la idea de traer *settlers*⁽¹¹⁾ alemanes a esa tierra, y transformar la poderosa naturaleza del paisaje en un paisaje cultural.” (Krebs en Ortúzar, 2006, pág. 105)

De lo descrito por Philippi, en su aventura llevaba consigo su suelo natal, Alemania, suelo que ve reflejado en la potente imagen que se le aparece desde la selva fría austral, a la que se une el asombro del aparecer del paisaje abierto desde la selva densa y la proyección de su situación afectiva.

¹¹ (*Settlers*: colonos)

El nuevo paisaje, el de la posible colonización al modo natal, aparece en tanto existe quien lo observa. Sin embargo, este observador no está fuera del paisaje sino dentro, implicado con éste, pues el paisaje ha aparecido ante un mirar así dispuesto en un cierto estado afectivo que le permite a su vez ser tocado por el paisaje natural preexistente.

“...Ciertamente no sólo llevamos con nosotros un pasado sino también unos ambientes y unos paisajes.” (Watsuji, 2006, pág. 40)

Sin embargo la difusa idea que sostiene que el paisaje esté dentro o fuera de quien observa pareciera albergar dimensiones más profundas que la de la memoria histórica y los pasajes de nuestra vida.

Al respecto, cabe citar en este punto el haber encontrado en el rincón de un *kindergarten* un trabajo realizado por los pequeños párvulos: una simple base de cartulina, colores, témperas a destajo y muchos diminutos objetos de masa para modelar: amorfos y aparentemente azarosamente dispuestos, amontonados algunos, dispersos otros, proyectó inmediatamente la idea de ser la imagen de un paisaje, tal vez por constituir un mundo con su propia autonomía tan distinto de todo lo que lo rodeaba en la sala, en ese caso las cosas conocidas y cotidianas de nuestro mundo, barandas, sillas, muebles, etc. No fue posible registrar esa imagen, sin embargo, ese pequeño mundo artificial y sobrenatural permaneció en la memoria con la sensación de que hay algo que uno proyecta sobre las cosas para que estas sean, en este caso: un pequeño paisaje.

Una idea similar pareciera estar detrás de la fotografía de Johan van der Keuken “*Montains outside, mountains inside*” que juega con la imagen de un paisaje fuera de la habitación que se manifiesta también en el interior de ésta, las superficies plegadas del interior dejan de ser un objeto, una cosa, una manta, un cobertor, no importa ya el qué es físicamente sino que ese paisaje pareciera tener su reflejo en el exterior.



Imagen 9: *Montains outside, mountains inside.*

Fuente: Johan van der Keuken. 1975. ⁽¹²⁾

Pareciéramos no sólo llevar los paisajes con nosotros como experiencias o recuerdos que asociamos al presente sino que también una idea de paisaje la llevamos con nosotros como asunto genérico que asociamos a la idea de mundo, en el sentido de un todo. “*Mundus appellatur caelum, terra, mare et aer*”⁽¹³⁾ (se llama mundo al cielo, la tierra, el mar y el aire) Septimvius Tertulivs Florens”.

Como en la sinuosidad de este fragmento de desnudo, hay al mismo tiempo algo de parte y algo de total en su forma que nos hace pensar en un paisaje, en este caso dunar.

¹² (en Hertzberger, 1991, pág. 17)

¹³ (etimologías.dechile.net)



Imagen 10: Torso.

Fuente: Munkascky, Martín. 1944. ⁽¹⁴⁾

“¿No existe cierta antinomia entre paisaje y pensamiento? En principio, el paisaje está allí fuera, a mi alrededor o delante de mí, y el pensamiento, aquí dentro, en algún lugar detrás de mi frente. Entre los dos hay como una frontera. Es difícil decir en dónde se sitúa exactamente, pero parece indudable que la contemplación no es la meditación. El pensador de Rodín no tiene la actitud de alguien que está mirando un paisaje”. (Berque, 2009, pág. 17)

Siguiendo la poco clara frontera entre fuera y dentro en relación al paisaje, el artista chileno Roberto Matta (1996), aconseja a otros pintores desconfiar de la vista, pues si bien es cierto se nos aparecen ante los ojos los paisajes y las cosas (como las frutas de una naturaleza muerta) no se nos aparece lo invisible, aunque exista y se pruebe incluso con los avances en óptica y tecnología que nos permiten acceder a mundos que no captamos a simple vista.

Aunque Matta hace referencia a situaciones mucho más profundas que sólo la apariencia de las cosas (como podrían ser por ejemplo el azar, la energía vital o el poder de la imaginación), resulta sorprendente la apariencia de extensión, de entorno, de paisaje, de

¹⁴ (en Mißelbeck, 1997, pág. 455)

estas imágenes del fotógrafo Michael Oliveri quien en conjunto con investigadores especialistas en nanotecnología de la Universidad de Georgia, EE.UU., hizo esta serie de fotografías con un microscopio electrónico de barrido sobre muestras de óxido de Zinc. A la serie de imágenes les llamó *Innerspace*, que podríamos traducir como espacio interior o paisajes interiores.



Imagen 11: *Innerscapes*.

Fuente: Michael Oliveri ⁽¹⁵⁾

¹⁵ (<http://michaeloliveri.com/wp/>)

Pero Matta (1996) va más allá y se plantea a sí mismo, respecto de su oficio, como un *vector* (en vez de pintor) desde esa perspectiva no le interesa tanto la pintura que es un sólo un medio como le interesa el *ver*, el ver como acción, como posibilidad de exploración de lo que no es evidente y lo que va mucho más allá de un microcosmos, se dirige al ser del hombre y por eso inventa para sus obras el neologismo de “*ser-sajes*” (en vez de paisajes) pues su esfuerzo está en hacer aparecer los mundos interiores del hombre que no pueden verse a simple vista, que vendrían a ser paisajes del ser o morfologías interiores (Matta, 1996).

Curiosamente se produce un ida y vuelta en sus obras, con su paisaje interior, pues en esa intención de figurar *lo dentro* al mismo tiempo parece figurar *lo fuera*. Hay entre ambas posibilidades una cierta “*unicidad cósmica*” en lo figurado que tiende a hacerlas equivalentes, situación que pudiera no ser casual y esa dimensión de *unicidad* ser esencial en el entendimiento del paisaje.



Imagen 12: El vértigo de Eros.

Fuente: Matta, Roberto. 1944. ⁽¹⁶⁾

¹⁶ (en Traba, 1994, pág.52)

2 EL PAISAJE. ENTRE LA FORMA Y SU APARIENCIA.

“El paisaje no es, pues, sólo la apariencia del territorio, no es sólo una figuración, sino una configuración [...] Pero tampoco es sólo una configuración sino su figuración.” (Martínez de Pisón en Nogué, 2007, pág. 337)

Cuando nos referimos actualmente al paisaje, mencionamos un término de algún modo difuso o semánticamente abierto: característica que le permite hacer de crisol en el que convergen múltiples disciplinas para referirse a una idea cultural que es posible verificar en el territorio. Se acercan al paisaje desde la geografía, la arquitectura, el paisajismo, la filosofía, la sociología, la ecología, la geología, etc. Cada una de ellas distingue de distinto modo su sustrato es decir la base desde donde surge el paisaje, que puede ser el espacio geográfico para el geógrafo o el ecosistema para el ecólogo y así para cada una de las diferentes disciplinas. En estos casos el paisaje correspondería a la configuración territorial de la cristalización de diversos procesos de intercambio entre el ambiente y el ser humano, es decir un concepto más próximo de constituir un ente físico, concreto que algo sensible o imaginario, más próximo a la apariencia de un sinnúmero de procesos naturales y antrópicos que a una imagen que se devela desde allí.

“El término inglés *land* significa tierra, entendida como la parte sólida de la superficie terrestre, como terreno o terruño...con el tiempo, este sentido se extenderá también a la idea de país, dominio, zona o reino [...] El sufijo *scape* es una derivación del término *shape* [...] Originariamente, *shape* significa forma, en el sentido de contorno [...] y se puede interpretar también como ‘aspecto’ o ‘modelo’. La contracción de estos dos términos, *land* y *scape*, para construir una nueva palabra nos acercaría a la idea del ‘aspecto de un territorio’ o las características que le definen como modelo, como país.” (Maderuelo, 2005, pág. 24)

Al hacer una revisión del término en inglés, alemán y holandés (*landscape, landschaft, landschap*) originadas todas desde una misma raíz indoeuropea, llevada desde Asia a Europa y que se convirtió en la base de muchas otras como el latín, el celta, el eslavo y el griego y de las que hay indicios de su uso en Gran Bretaña con posterioridad al siglo V d.C. (Brinckerhoff, 2010a) podemos apreciar una dualidad en su conformación que refiere por un lado a una dimensión concreta, física y por otro a lo que refleja exteriormente, su apariencia. Una parte que le da origen y desde la que emerge el paisaje, la tierra, la geografía, el sustrato que a su vez puede ser percibido para transformarse en algo distinto, singular y digno de ser individualizado como paisaje de entre el todo que conforma la superficie terrestre.

Haciendo el ejercicio, probablemente inútil, de extremar la distancia entre las partes que dan origen a la palabra para acceder a su significado tenemos dos posibilidades: preguntarse por su base natural la primera, preguntarse por su aparecer la segunda.

En otras palabras cómo es que el paisaje pudiera ser un algo concreto con la *potencia* intrínseca de manifestación y cómo es que pudiera ser una cosa distinta, una *apariencia* de la manifestación de un algo en cierta forma liberado de su configuración particular que depende de la mirada de quien lo observa.

Primera idea: el paisaje con la potencia intrínseca de su manifestación.

En primer lugar, desde las ciencias naturales por ejemplo, uno podría entender el paisaje como una morfología, una estructura, o la revelación de un comportamiento natural: la cristalización de una historia de transformaciones.

El paisaje así vendría a hacer las veces de palimpsesto en el que se ve reflejada la historia de la tierra. Desde esa perspectiva el paisaje es posible de ser analizado, leído o interpretado.

Sucede por ejemplo en el Parque Nacional La Campana (región de Valparaíso, Chile) que al internarse por el Valle de Cajón Grande en medio del espeso bosque esclerófilo propio de esta zona, fresco, sombrío y denso, conviven dentro de él inmensos bloques de piedra que dan la impresión de haber sido dispuestos en aquel lugar por una fuerza que en estos momentos no está presente sino a través de la imagen de esas piedras y esa especie de *fuera de lugar* que las enormes rocas ponen de manifiesto.



Imagen 13: Rocas de gran tamaño dispersas. Parque Nacional La Campana, Chile.

Fuente: Imagen propia.

Haciendo una lectura de esa contraposición [bosque denso-piedras de gran tamaño] es posible entender un proceso natural acaecido con mucha anterioridad que dispuso en aquel sitio las piedras trayéndolas desde otro lugar, un tiempo en que probablemente el bosque, más frágil y menos permanente que la roca probablemente no estaba presente.

Una lectura analítica de ese paisaje podría indicar que las rocas fueron depositadas allí por el movimiento de un glaciar, que arrancó fragmentos de roca de las paredes del valle al introducirse en las grietas y reventarlas, para posteriormente luego de arrastrarlas, depositarlas en el fondo de éste al deshielarse y no tener ya la fuerza suficiente para seguir trasladándolas (Yarham, 2010).

Sin embargo pareciera insuficiente una explicación analítica del paisaje para que este aparezca en tanto tal, más bien pareciera que lo insólito del tener lugar de las enormes rocas dentro del bosque, su modo de yacer en él, es lo significativo que singulariza ese paisaje natural pudiendo ser individualizado como un paisaje al distinguirlo de la homogeneidad de su contexto (si es que pudiésemos llamar homogeneidad a lo que engloba la infinita heterogeneidad de los pormenores de un bosque).

De este mismo modo cada paisaje podrá ser leído y analizado para descubrir las fuerzas que lo originaron (o que lo siguen originando) un acantilado, una pradera, el delta de un río, un humedal, etc. Sin embargo pareciera que nuestra relación con el paisaje es mucho menos erudita y probablemente más intuitiva y reflejo de una larga historia cultural muchas veces inconsciente que está detrás de quien lo observa.

En segundo lugar, ya no desde la ciencia, podrían ser atribuidas condiciones especiales a los lugares como si fuesen su condición *per se* de modo independiente de la mirada que los observa.

La *naturgeist* (espíritu de la naturaleza) se ha manifestado al hombre desde el principio de los tiempos en una serie de lugares simbólicos, mágicos, llenos de imaginarios míticos que tienden a no variar mucho desde una cultura a otra: las cumbres, volcanes, islotes, fuentes de agua, se repiten por las más diversas localizaciones geográficas (Wunenburger, 2008) como si llevaran en sí el valor de su condición mítica.

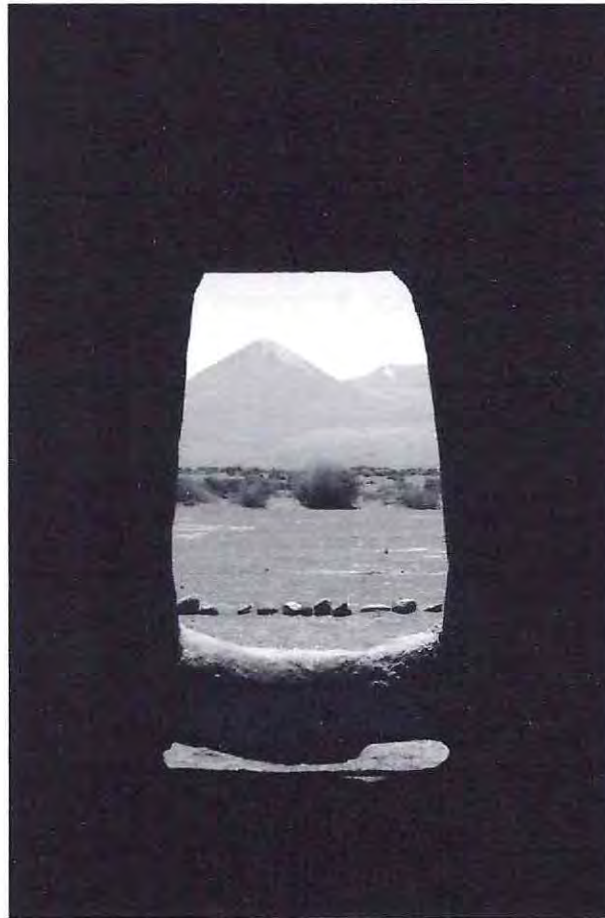


Imagen 14: Volcán Láscar visto desde el acceso de una vivienda. San Pedro de Atacama. Chile. ⁽¹⁷⁾

Fuente: imagen propia.

En nuestro país, ejemplo de este tipo de cosmovisión que atribuye una condición mítica a los lugares, a los elementos del sustrato geográfico, es la de la Cultura Atacameña o Licantay que fueron los habitantes originarios que encontraron a su llegada a la hoya geográfica del río Loa y la cuenca del Salar de Atacama, en su afán de conquista los españoles en el siglo XVI.

¹⁷ (Aldea precolombina de Tulo, 3.000 años de antigüedad).

Los Licantay están muy ligados a su paisaje geográfico, un paisaje vivo, personificado en la *Pachamama*, la madre tierra, espacio y tiempo, capaz de favorecer o castigar a un individuo o comunidad que no respete su culto y entregue sus ofrendas. Para ellos es en *kunza*, su lengua original, la *Pat'ta Hoy'ri*, y respecto de ella menciona Gleisner que “en la naturaleza se encuentran presentes diversos espíritus, como los tata-abuelos o abuelos (los espíritus de los antepasados), el tata-cerro o *tata-mayllko* (espíritu que reside en cerros, volcanes y montañas y controla las fuentes de agua) y los *tata-putarajni* (divinidad del agua que reside en vertientes, canales, entre otros). Son muy respetados, y constantemente se les hace entrega de ofrendas.” (2014, pág. 40)

No es de extrañar que los españoles en su proceso de conquista, que incluía la religiosa, para desterrar (literalmente) las creencias originales, hayan instalado cruces en los cerros y construido iglesias en los lugares sagrados de los pueblos originales.

No es muy difícil de imaginar la preponderancia de la imagen del volcán Lászar para las culturas que poblaron el territorio del Salar de Atacama: activo, telúrico, una manifestación evidente de la tierra, omnipresente como elemento vertical emergiendo en la llanura del salar.

De otro modo, de forma mucho más sutil que la presencia evidente de un volcán, podría ejemplificar esa cualidad aparentemente inherente a la forma concreta del paisaje en el entorno en que se emplaza el Santuario del Niño de Las Palmas, enclavado en una posición elevada, en la cabecera de un valle de la Cordillera de la Costa en la región de Valparaíso. En el lugar se siente una atmósfera especial, algo así como la sensación de la subyacencia de un “algo” que antecede al santuario y la fe.

Coinciden la altura, la lejanía, la distancia, el silencio, la bruma, el silencio y la calma para dotar al lugar de unas cualidades que lo transforman en un tipo de espacio singular, significativo, antes de la intermediación que establece sobre la percepción del visitante (no todavía un peregrino) la tradición histórico-religiosa del lugar. Esas preexistencias le otorgan al lugar las cualidades que lo particularizan antes de la creencia que las reafirma.

2. El paisaje. Entre la forma y su apariencia.
Primera idea: el paisaje con la potencia intrínseca de su manifestación.



Imagen 15: Pila de agua, exteriores del Santuario del Niño de Las Palmas, Chile.

Fuente: imagen propia.

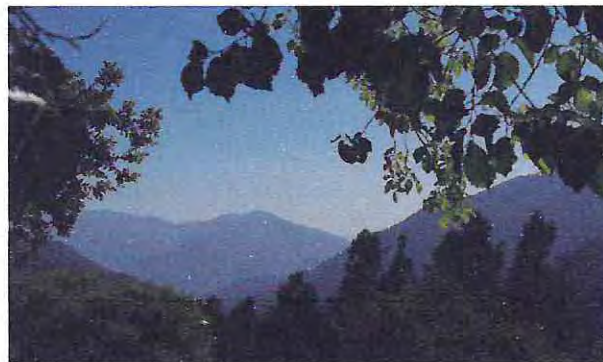


Imagen 16: Vista del valle, los exteriores del Santuario del Niño de Las Palmas, Chile.

Fuente: imagen propia.

Segunda idea: el paisaje como apariencia.

“El cielo de Galileo no es el cielo de Confucio. Ambos levantan su mirada al mismo firmamento pero ven cosas distintas, esto es, cielos que entre sí se repelen.”
(Soubllette, 2007, pág. 56)

Que el paisaje sea una apariencia sugiere que el paisaje aparece de acuerdo a la mirada de quien lo observa: este modo de ser del paisaje sugiere que no siempre exista para todos y que su aparecer se manifieste sólo para algunos a quienes se les devela desde su sustrato geográfico.

“Las gentes (y comprendo aquí a los historiadores del arte, los etnólogos, los filósofos y otros conocedores de la cosa cultural) creen de buena gana que todo ser humano goza de la belleza de los paisajes, y que la naturaleza en sí misma no puede ser más que bella”. (Berque en Maderuelo, 2005, pág. 17)

Qué vemos cuando dirigiendo la mirada a nuestro entorno podemos referirnos a éste como un paisaje. ¿Vemos todos lo mismo al presenciar la suave manifestación de la naturaleza en un suave paisaje de praderas y colinas o al presenciar otras manifestaciones más potentes de ésta como un paisaje montañoso?

Nuevamente ante una pintura de Friedrich, el connotado pintor alemán del Romanticismo. Acaso el geógrafo reparará en la lectura racional del paisaje? La conformación rocosa, la forma de los valles, la neblina atrapada, las raras especies arbóreas sobre las cumbres? del *Wanderer* de Caspar David Friedrich.

Hay algo detrás de la imagen del paisaje que queda oculta en tanto nos ceñimos a esta descripción, algo que hace que sea apreciado por algunos e invisible para otros, lo que podría darnos luces de estar más próximo de lo figurado en el imaginario de quien observa siguiendo la línea que expone Martínez de Pisón en Nogué (2007).

“El paisaje está filtrado por la cultura. El paisaje es un nivel cultural.” (Martínez de Pisón en Nogué, 2007, pág. 329)

En la pintura “El caminante sobre el mar de nubes” hay un mundo sugerido que va más allá de esa especie de disección de lo expresado en la imagen: somos contempladores de la contemplación de otro (Argullol, 2006). En otras palabras [con]sentimos a través del Wanderer en la cumbre de la montaña esa sensación de inmensidad.

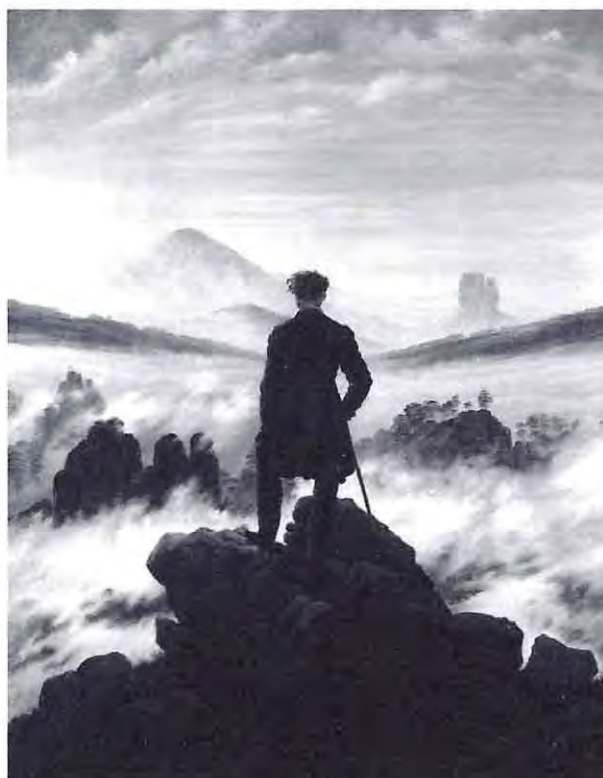


Imagen 17: “El caminante sobre el mar de nubes”.
Fuente: Caspar David Friedrich, 1818.⁽¹⁸⁾

¹⁸ (en Milani, 2007, fig. 12)

La percepción de lo visto está mediada por una valoración estética compartida tal vez con el pintor y su supuesto personaje que nos [re]presenta en un tipo de relación existencial con el entorno.

Podemos excluir al personaje que parece interpelar al observador en el cuadro anterior revisando otra pintura: “Luz y Color. La mañana anterior al diluvio” de William Turner (de 1843) ¿Veremos todos lo mismo en el cuadro de Turner?

Esta vez no hay un personaje central que pudiese mediar entre nosotros y el paisaje representado. Se puede apreciar una atmósfera envolvente que al modo de un torbellino pone de manifiesto las fuerzas de la naturaleza y su magnitud cósmica. Luz y sombra se envuelven mutuamente para crear ese potente movimiento espiral. Lo expresado en la pintura excede al hecho representado para, a través de la conmoción (concepto revisado anteriormente en esta tesis), generar un estado emocional distinto en quien contempla el cuadro, en atención a eso que también lo entorna y que se puede denominar “paisaje”.



Imagen 18: Luz y Color. La mañana anterior al diluvio.

Fuente: Turner, William. 1843. ⁽¹⁹⁾

¹⁹ (en Bockemühl, 1991, pág. 87)

De acuerdo a lo descrito, reiterando la pregunta: ¿veremos todos lo mismo en lo que nos entorna?

Es conocido y bastante tratado en diversos escritos cuya temática refiere al inicio de la idea de paisaje en occidente, el encuentro entre Francesco Petrarca, el humanista toscano, y el campesino que lo interroga en el inicio de su ascensión al Mont Ventoux en abril del año 1335 y que significa el ascenso por primera vez de un hombre a una altura similar sin un motivo práctico, desde esa perspectiva: la primera contemplación gratuita del entorno, en tanto la disposición de quien sube de estar abierto al regalo que se manifieste en la ascensión, retratada en una carta a su amigo el agustino Dionigi da Borgo San Sepulcro, “el primer documento que muestra un interés por el paisaje en Europa” (Maderuelo, 2005, pág. 83). El detalle del encuentro es el siguiente, en palabras del propio Petrarca:

“Nos tropezamos con un anciano pastor que se esforzó con gran profusión de palabras por apartarnos de la subida. El mismo, dijo, subió también al monte hace más de cincuenta años, empujado por el fuego de su juventud: pero no trajo a casa más que arrepentimiento, extenuación y un cuerpo y un jubón con mil desgarraduras. Ni antes ni después de aquel tiempo se ha oído otra vez que alguien hubiera osado hacer algo semejante.” (Petrarca en Ritter, 1974, pág. 127)

Nos ocuparemos más adelante del significado histórico-cultural de esta ascensión sin embargo, es el contraste entre las dos miradas el que interesa relevar en este punto: dos hombres con miradas tan distintas. Lo que puede significar tanto para uno “llevado únicamente por el deseo de contemplar la notable elevación del lugar...” (Petrarca en Maderuelo, 2005, pág 83) puede significar tan poco para otro, el campesino en este caso.

Alain Roger (2007) relata algunas situaciones en que de modo análogo lo presentado a la vista de quien observa no es recibido del mismo modo por los distintos observadores: En primer lugar presenta los comentarios de Cézanne, en el lapso en que su trabajo se centraba en los estudios del *Mont Sainte-Victoire*, en la Provenza, en que manifiesta en una carta al

poeta Joachim Gasquet sus dudas en relación al modo en que los habitantes originarios de la Provenza, por estar inmersos en su habitualidad, serían capaces de percibir el paisaje.

“Con los campesinos, fíjate, a veces he dudado de que sepan lo que es un paisaje [...] He acompañado detrás de su carreta a un granjero que iba a vender patatas al mercado. Nunca había visto, lo que nosotros llamamos visto, con el cerebro, en conjunto nunca había visto la *Sainte-Victoire*”. (Cézanne en Roger, 2007, pág. 27)

Un paisaje ampliamente retratado por Cézanne durante 25 años en el período del cambio del siglo XIX al XX, en el que va llevando cada vez más lejos la abstracción de las formas de este paisaje cuyo eje de transformación es esta singular montaña que al día de hoy se ha transformado en un ícono turístico y que muchos visitan por ver en ella y su entorno la pintura de Cézanne, a través de la montaña *entre-ven* (Roger, 2007) al pintor.



Imagen 19: Vista de la *Sainte-Victoire*.

Fuente: Cézanne. (1896-1898)⁽²⁰⁾

²⁰ (en Castelló, 1996, vol. 9, pág. 26)



Imagen 20: *Paysage dans la main*.

Fuente: Henri Cueco, 1978. ⁽²¹⁾

En segundo lugar Roger (2007) presenta una conversación del pintor francés Henri Cueco relatada en el libro, que el mismo pintor escribió en el año 1982 “Approches du concept de paysage”, nuevamente el interpelado es un campesino: “Louis, ¿cómo dices: es bello, este paisaje? Me mira y comprendo que le planteo un problema difícil. Tras un largo silencio, por fin declara: “se dice: es un buen país.”

Cuando el campesino que acompaña a Cueco se refiere al “buen país”, está afirmando dos cosas, la primera al modificar la forma de referirse al paisaje, deja relucir que él sólo ve el país, el sustrato, lo físico delante de él (el land del landscape) y además al intercambiar la palabra bello por bueno: traslada la mirada desde una mirada estética hacia una mirada ética el buen país. (Roger, 2007). El buen país puede ser benevolente, generoso, basal, la mirada sobre él ya no es desinteresada sino instrumental. El pintor y el campesino ven en el entorno dos cosas distintas, se repelen como los cielos de Galileo y de Confucio en la primera cita de este capítulo.

²¹ (<http://www.agroparistech.fr/>)

Tenemos entonces que la mirada que dirigimos hacia nuestro entorno está mediada por nuestra formación cultural y no es ya una naturaleza bella o significativa en sí misma, sino que lo es a través de un proceso cultural que la sitúa en un lugar de privilegio o no.

Este tipo de desviaciones u omisiones respecto del modo de mirar nuestro entorno ha sido verificado por el autor de esta tesis como parte de su experiencia personal al consultar acerca de su vivencia en la Isla Robinson Crusoe (la isla principal del archipiélago de Juan Fernández, ubicada a 700 kms de distancia de la costa de Chile) a un submarinista que venía llegando de una travesía por el Pacífico. El interpelado ha respondido: “*en Robinson Crusoe no me bajé del submarino... ¿para qué? si había sólo un pueblo y un cerro...*”. Su respuesta sorprendió por lo escueto del juicio, en ese lugar ante sus ojos sólo se presentaban: un pueblo y un cerro. Un pueblo seguramente como tantos otros que vio y un cerro igual de corriente como muchos del continente. Sin embargo, es posible que en su caso tanto la imagen del poblado como la del cerro, entendiendo al primero como la obra del hombre y al cerro como la naturaleza manifestada, corresponden más bien a un juicio anterior a la apreciación real de ellos, es decir un pre-juicio: la proyección del imaginario del submarinista sobre el paisaje. ¿Cómo podía saber él sin bajar a tierra que ese pueblo era como tantos otros? la misma pregunta es válida para el cerro en cuestión.

Por otro lado, su respuesta no deja de ser precisa y escueta, dos “cosas” ante sus ojos, que no es que no las hubiera, sino que todo lo ahí delante era mucho más que sólo eso. Tal vez, y esto sí es una digresión, el alcance de su mirada (en el sentido de lo que es capaz de figurarse) tiene que ver con el oficio que eligió. Un oficio que somete al hombre a una experiencia supra-humana habituándolo a un medio en el que la vida, el habitar del hombre es imposible, desde esa experiencia límite vuelve la mirada al mundo habitable y éste se le aparece *cosificado*.

“Los valores que ha conformado nuestra cultura consumista nos ha conducido a una “cosificación” del paisaje; sin embargo el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana.”(Maderuelo, 2005, pág. 17)



Imagen 21: Lámina de la Isla Robinson Crusoe por Claudio Gay (1832).

Fuente: Gay, 2009, pág. 73

La apreciación del submarinista respecto de la Isla de Robinson Crusoe fue casi tan escueta y negativa como la descripción y representación que hace el naturalista francés Claudio Gay en 1832 como parte del encargo que le hiciera la República de Chile para realizar una recopilación de la historia natural y geográfica de los lugares en esa época remotos del territorio nacional.

El historiador chileno Diego Barros Arana, en un texto recopilatorio de la obra de Claudio Gay, publicado en 1909 recoge la siguiente apreciación que respecto de la isla Robinson Crusoe hiciese 77 años antes el naturalista: “esta isla, más larga de norte a sur que de oriente a poniente, i [sic] de una superficie de cerca de diez leguas cuadradas, se presenta desde luego bajo el más horrible aspecto.” Podemos ver lo que motiva desde el inicio de la descripción una posición tan extrema:

“El interior de la isla no es menos montañoso que sus costas. Es un verdadero caos, una confusión espantosa de montañas escarpadas i [sic] de rocas perpendiculares que representan techos, torres, minas, cuyas sombras fuertemente expresadas, hacen

de este paisaje a la vez espantoso i [sic] pintoresco, i [sic] dan a todo ese aspecto lúgubre que hace desesperar a sus culpables i [sic] desgraciados habitantes”. (Barros Arana, 1909, pág. 309)

Respecto de estos dos puntos: el “paisaje espantoso y de aspecto lúgubre” y “los culpables y desgraciados habitantes” el naturalista proyecta sobre el paisaje su apreciación respecto de los habitantes de la isla, que en aquellos tiempos funcionaba como fuerte, prisión y lugar de destierro. En una primera mirada hace coincidir en su apreciación la miseria de la condición de los condenados y su paisaje, es decir hace una proyección sobre ese paisaje que así filtrado se le vuelve lúgubre.

Prosigue su descripción a medida que avanza su experiencia en la isla:

“Todos estos picos, todos estos techos, están unidos los unos a los otros por una cresta de montañas donde se presentan los precipicios más horribles. Un estrecho camino cortado a veces por profundos surcos i [sic] otras embarazado por murallones que apenas dan cabida a las puntas de los pies o de las manos, es el único sendero que ofrece al viajero imprudente.” (Barros Arana, 1909, pág. 310)

Y cada vez más su relato nos recuerda las advertencias que cerrándole el paso el viejo campesino hiciese a Petrarca a los pies del *Mont Ventoux*. Sin embargo esta posición cambiará a medida que se interna en la isla y asciende a esa especie de dorsal que tiene la isla y que permite ver su magnitud a ambos lados de ésta:

“Mientras que consideraba con inquietud aquel estrecho i [sic] escabroso sendero, aquellas laderas escabrosas, ásperas i [sic] rápidas que acababa de salvar, en donde el más lijero [sic] paso en falso habría bastado para ocasionarme una muerte tan desastrosa como cierta, no podía cansarme de admirar el paisaje que mi posición dibujaba a mis ojos encantados [...] El amor propio también quiso tomar parte en este espectáculo grandioso; una singular vanidad, culpable sin duda en otras

circunstancias, me hacía mirar con una especie de orgullo esa cima que poco antes creía inaccesible. Mi alma se engrandecía en razón de los peligros que acababa de vencer, i [sic] como que me creía superior a todos por hallarme en una altura superior.” (Barros Arana, 1909, pág. 311)

Esta vez su descripción es mucho más sentida y, como podemos apreciar en sus palabras, refiere ahora no tanto al paisaje en sí mismo, aun cuando este sea un paisaje magnífico, sino a él mismo enfrente de ese paisaje: el paisaje magnífico que se abre a su mirada luego de los peligros vencidos y de la significativa experiencia del ascenso (“peligro” y “experiencia” comparten la misma raíz etimológica ⁽²²⁾) que culmina en la extensión de la vista desde la cumbre, pero lo que es más decidor respecto de su descripción de sí mismo es el relato de su estado interior: una singular vanidad y un alma engrandecida. Y así como anteriormente entrevimos en sus palabras al campesino del *Mont Ventoux*, ahora podemos imaginarlo como un Petrarca o el *Wanderer* de Friedrich extasiados por la extensión.

Un estado de atención más coincidente con el personalmente experimentado al subir a esas alturas y haber apreciado el otro lado de la isla, y, a la vista de sus límites, sentir la yacencia de la isla en medio del océano.

Dice Ritter (1974) “La naturaleza en tanto paisaje es fruto del espíritu teórico”. Instala así al paisaje en la esfera cultural pudiendo inscribirse, como hemos visto recientemente, en un marco estético alojado en la cultura del observador. Sin embargo, ese marco cultural que tamiza la mirada puede exceder esa dimensión estética para trasladarse hacia una dimensión ética que proyecta sobre el entorno la ideología de quien observa, como la proyección que hace Claudio Gay sobre la isla Robinson Crusoe (el espantoso paisaje y los desdichados) tenemos así nuevamente que, de un modo distinto, el paisaje aparecerá de acuerdo al modo de dirigirse hacia él (mirar).

²² (**Peligro**, 1220-50, antiguamente *periglo* [...]) Derivado del mismo radical que *peritus* “experimentado” y *experiri* “practicar experiencias”) (en Corominas, 1987, pág. 448)



Imagen 22: Vista desde la Isla Robinson Crusoe hacia el surponiente.

Fuente: imagen propia.

Un ejemplo de esta forma de ver la expone el geógrafo cultural norteamericano John Brinckerhoff Jackson (2010a) al relatar la relación sobre su paisaje que establece el teólogo y predicador Timothy Dwight en 1796:

“...diseminada por todas partes hay una perfecta pulcritud y brillantez, sin que una descuidada mancha empañe el esplendor o provoque en la mente el deseo de un mejor acabado. Cuando (el ojo) descubre los animados pueblos que surgen en las riberas (del río) y las numerosas iglesias que adornan como piedras preciosas todo el paisaje de los alrededores; cuando explora los majestuosos bosques, que contrastan frenéticamente con la rica escena de los cultivos [...] y cuando al final se fija en el Monadnock en el noreste y en el noroeste en Sadle Mountain, cada uno de los cuales asciende a una distancia de cincuenta millas en atenuada y brumosa grandeza, muy por encima de cualquier otro objeto a la vista; sería difícil no decir

que con esta exquisita variedad de belleza y grandiosidad está completo el deleite por el paisaje, no cabe deseo de mayor perfección ni queda en la mente idea alguna de lo que es.” (Dwight en Brinckerhoff, 2010a, pág. 127)

Es la descripción del paisaje puritano (Brinckerhoff, 2010a): para el teólogo protestante, el paisaje se manifiesta en la imagen de la perfección del pueblo de hombres de bien, que viven en armonía, dedicados al trabajo, respetuosos y obedientes de un orden superior, cuyo centro es la iglesia, acogidos por una naturaleza sublime y grandiosa obra de un creador supremo. Este es un distinto modo de entender un “*buen*” paisaje (como el campesino de Cézanne) esta vez filtrado por la religión. A su vez la construcción de la imagen del pueblo es la consecuencia de un comportamiento determinado por las creencias, y valores de sus habitantes.

Esta idea, que el paisaje está mediado doblemente por la cultura en tanto que de acuerdo a sus determinantes los hombres construyen la forma del paisaje, y en tanto además, que su ideología les permite a los hombres distinguirlo y valorarlo, es reforzada por Maderuelo cuando plantea que “el paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura” (2005, pág. 17).

Cornelius Castoriadis, el pensador griego, instala la idea de un “imaginario social” que en su permanente mutación rige nuestro devenir cultural en esa relación progresiva entre lo que imagina una sociedad y la institucionalización de esta visión social. En una ponencia publicada en 1997 menciona:

“Las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una “representación” del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo: pero esto no es un *constructum* intelectual; va parejo con la creación del impulso de la sociedad considerada (una intención global, por así decir) y un humor o *Stimmung* específico –un afecto o una nebulosa de afectos que embeben la totalidad de la vida social.” (Castoriadis, 1997, pág. 9)

De este modo, Castoriadis (1997) va más allá de lo planteado anteriormente por Maderuelo (2005) pues plantea que la visión de la sociedad y su relación con el mundo excede la esfera de lo intelectual otorgando a través de este modo de mirar: “*un mundo*”. Mundo donde se desenvuelve esa sociedad y que no corresponde a una localización sino a un lugar imaginario donde caben y se resguardan las dimensiones fundamentales que determinan el ser de ese grupo humano y su relación con el entorno y los otros.

3 HOMBRE Y ESPACIO.

La exterioridad como condición humana irrenunciable.

*“En el aire del camino de campo,
que cambia según las estaciones,
madura la sabia serenidad con un mohín que,
a menudo parece melancólico.
Este saber sereno es lo ‘Kuinzige’⁽²³⁾.
Quien no lo tiene no lo obtiene.
Quienes lo tienen, lo obtuvieron del camino de campo.”*
(Heidegger, 2003, pág. 41)

Para ir profundizando en la idea de paisaje comenzaremos indagando en la condición humana y su relación con el entorno en términos fundamentales y si se puede decir también genéricos pues no tratan de un tipo de hombre en particular, localizado, culturizado (contextualizado) sino de una condición tipológica cuya individualización veremos en el desarrollo posterior de la tesis.

Comenzaremos con la relación de los conceptos de extensión y existencia humana, *ex – tendere* o lo que “tiende hacia afuera” el primero y *ex – sistere* o el “ser hacia afuera” el segundo, vemos ya en la constitución de la palabra “existencia” que lo que la entorna, lo de afuera adquiere una preponderancia singular. ¿Por qué la palabra “existir” no tuvo que ver primero con una idea interior que con una exterior? Es una pregunta válida, siendo que lo primeramente uno mismo es tan interior e invisible dentro de nuestra corporeidad, sin embargo al ser nombrada la existencia refiere primero a eso afuera que nos rodea y ante lo cual manifestamos nuestra presencia.

²³ (“*Kuinzige*: [...] refiere a la preponderancia serena y melancólica respecto a todo lo acostumbrado y habitual [...] expresa una inclinación hacia las personas y cosas del lugar y una auténtica preocupación por éstas; se afana en permanecer en lo impenetrable, sin ser consciente de ello [...]”) (en Heidegger, 2003, pág. 51)

Esta condición del afuera como un fundamento existencial ha sido compartido por autores como Heidegger y Karl Jaspers quienes coinciden en señalar la acción de apertura al mundo del hombre como situación existencial, que otorga al hombre la posibilidad de tener mundo, es decir que el mundo sea en función de un ser que da esa posibilidad (que lo deja comparecer).

Existe una relación ontológica entre el hombre y lo que le circunda, Heidegger señala que el hombre está obligado a ser su ahí, eso le es irrenunciable. Allí y aquí son posibles gracias a ese ser-ahí del hombre, esa es su condición de “apertura”, abre el espacio. Rivera, en su traducción del Ser y el tiempo de 1997, aclara que además el hombre está: abierto al mundo, a sí mismo, a los demás, al ser. Existe así una *co-originariedad* del hombre y el mundo. Desde esa perspectiva el hombre existe en tanto esa relación interior con lo circundante es efectiva.

“El ente que está constituido esencialmente por el estar-en-el-mundo es siempre su “Ahí” [...] En la significación usual de esta palabra, el “ahí” alude a un “aquí” y a un “allí”. El “aquí” de un “yo-aquí” se comprende siempre desde un “allí” a la mano, en el sentido del estar vuelto hacia éste en ocupación desalejante y direccionada. La espacialidad existencial del *Dasein* que así le fija a éste su “lugar” se funda, a su vez, en el estar-en-el-mundo. El “allí” es la determinación de un ente que comparece dentro del mundo. El “aquí” y el “allí” sólo son posibles en un “Ahí”, es decir, sólo si hay un ente que, en cuanto ser del “Ahí”, ha abierto la espacialidad. Este ente lleva en su ser más propio el carácter del no-estar-cerrado. La expresión “Ahí” mienta esta apertura esencial. Por medio de ella, este ente (el *Dasein*) es “ahí” [*ex-siste*] para él mismo a una con el estar-siendo-ahí del mundo.” (Heidegger, 1997b, pág. 157)

Karl Jaspers, contemporáneo de Heidegger, coincide con él caracterizando al hombre con una condición existencial que denomina “lo abarcador” que puede traducirse también como “lo englobante” o “lo circundante”.

“Lo abarcador que somos nosotros - llamémosle nuestro “ser ahí” o la “conciencia” o “el espíritu”, no podemos captarlo como algo que se nos aparece en el mundo. Antes bien es aquello dentro de lo cual se nos aparece todo lo demás.” (Jaspers, 1959, pág.46)

Desde su perspectiva siempre estamos inmersos en un horizonte, vueltos hacia un dónde, que a su vez cabe dentro de otro, de modo sucesivo e infinito.



Imagen 23: Mar abierto, Océano Pacífico. Chile.

Fuente: imagen propia.

No existe para nosotros la posibilidad de tomar distancia y verificar que fuera del horizonte que nos contiene no existe otro que lo contenga, es decir nunca tenemos una visión de totalidad conclusa pues siempre hay una totalidad que se manifiesta en la porción que somos capaces de percibir, dejando en la esfera de lo velado esa relación entre la parte y el todo que es la que nos corresponde como entorno.

“Por el hecho de ‘haber horizonte’ o sea de anunciarse constantemente algo ulterior del que es abarcado el horizonte obtenido, nace la cuestión de ‘lo abarcador’.”
(Jaspers, 1959, pág 44)

Existimos como ser mismo y como medio a partir del cual se nos aparece el mundo. Así reafirma Jaspers (1959) la co-originariedad planteada anteriormente por Heidegger entre el ser y el mundo.

“El ser-ahí, en cuanto aquello otro que me determina, con su poder superior, es el mundo. El ser-ahí en cuanto lo abarcador que soy yo, tan pronto como se hace objeto, deviene algo distinto a mí como ‘el mundo’. En la medida en que somos para nosotros explorables según las maneras del ser-ahí, quedamos englobados en el mundo que es, al mismo tiempo, lo otro incomprensible para nosotros, la naturaleza.” (Jaspers, 1959, pág.47)

El *ser ahí* expuesto por Heidegger (1997b) tiene además una doble condición: es direccionado y se manifiesta en una condición “desalejante”.

En primer lugar la condición de direccionado, hace posible que aparezca el orden de lo circundante, la posición de las cosas, sin embargo es más importante aún la condición de “desalejante” del ser humano que es la que hace aparecer el mundo; en tanto a alguien “le atañe” lo circundante, éste viene a presencia desde un velado lugar situado simbólicamente en la lejanía puesto que se trata de un asunto existencial y no de métrica u óptica.

“Desalejación, como modo de ser del *Dasein* en su estar-en-el-mundo, no significa para nosotros ni lejanía (cercanía), ni distancia [*Abstand*]. Usamos el término desalejación en un sentido activo y transitivo. El término mienta una estructura de ser del *Dasein*, respecto de la cual alejar algo, ponerlo lejos, no es sino un modo determinado y fáctico. Desalejar quiere decir hacer desaparecer la lejanía [*Ferne*], es decir, el estar lejos de algo; significa, por consiguiente, acercamiento. El *Dasein* es esencialmente des-alejador; por ser el ente que es, hace que el ente comparezca viniendo a la cercanía. La desalejación descubre el estar lejos. El estar lejos, al igual que la distancia, es una determinación categorial del ente que no es *Dasein*. En cambio, la desalejación debe ser entendida como un existencial. Sólo en la medida en que el ente queda de algún modo descubierto para el *Dasein* en su estar lejos, se hacen accesibles en el ente intramundano mismo ‘lejanías’ y distancias respecto de otro ente. Dos puntos, y en general, dos cosas no están propiamente ‘alejados’ el uno del otro, ya que por su modo de ser ninguno de estos entes es capaz de desalejar. No tienen más que una distancia, constatable y medible en el des-alejar.”
(Heidegger, 1997b, pág. 130)

Sólo como ejemplo; para Chile el archipiélago de Juan Fernández hoy aparece, luego del feroz tsunami que asoló sus costas la noche del 27 de febrero del 2011, no tan sólo como paisaje (que vaya que sí ha aparecido) sino que ha aparecido también en tanto espacio geográfico.



Imagen 24: Vista de la Isla Robinson Crusoe desde el mar. Chile

Fuente: imagen propia.

Hoy se hace cotidiano saber dónde está, cuánto dura un vuelo e incluso la autonomía del vuelo o un viaje en barcaza. Imaginamos las olas viajando por el océano luego del último sismo de gran envergadura que vivimos en Chile continental demorando un par de horas en llegar, nos hacemos una idea hoy de cuan aislados viven, la isla siempre ha estado en el mismo lugar pero hoy a propósito de los sucesos vividos en los últimos años “aparece” para el resto del país, en tanto le “concierna” al resto del país.

“Que l’espace géographique apparaisse comme essentiellement qualifié dans une situation concrete qui affecte l’homme, c’est ce que prouve la spatialisation courante qui le spatialise comme éloignement et direction. Les distances géographiques ne proviennent pas d’une mesure objective, à l’aide d’unités de longueur au préalable dégagées. Au contraire, le souci de mesurer exactement résulte de ce souci primordial que porte l’homme avec lui de mettre à sa portée les choses qui l’entourent. La distance est éprouvée d’abord, non comme une quantité,

mais comme une qualité exprimée par les termes près ou loin” (Dardel, 1990, pág. 13)

"Qué el espacio geográfico aparece esencialmente cualificado en una situación específica que afecta al hombre, se demuestra que el actual espacio espacializa como la distancia y dirección. Las distancias geográficas no son de una medida objetiva, utilizando unidades de longitud previamente identificados. Por el contrario, la preocupación por medir los resultados de la principal preocupación es que el hombre con él a su alcance las cosas a su alrededor. La distancia es probada primero, no como una cantidad sino como una cualidad determinada por las palabras cerca o lejos” (Dardel, 1990, pág. 13)

Medimos desde nosotros en esa condición des-alejante. En la medida en que se descubre la existencia de ese estar lejos se hace posible la distinción de cercanías y lejanías. Con las distancias aparece el mundo como una realidad vívida y en eso más real que la realidad métrica objetiva.

Hasta aquí nos hemos referido a la condición humana y su ser con lo circundante como asunto esencial, en adelante la exposición va a poner énfasis desde el punto de vista de lo circundante hacia el hombre como un deslizamiento inverso, es decir qué significa eso circundante para el ser humano.

“Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées: un horizon.” (Dardel, 1990, pág. 42)

“El paisaje es un escape hacia toda la tierra, una ventana de posibilidades ilimitadas: un horizonte” (Dardel, 1990, pág. 42)

En primer lugar la tierra es un soporte desde donde se despliega la existencia. Una base que da la posibilidad de desarrollar la existencia, desde los aspectos más básicos como los aspectos físicos del ecosistema hasta la condición paisajística de lo que nos entorna, incluyendo allí los aspectos que no conciernen sólo a lo físico.

“[...] dans les relations indiquées par habiter, bâtir, cultiver, circuler, la Terre est éprouvée comme base. Non seulement point d'appui spatial et support matériel, mais condition de toute 'position' d l'existence, de toute action de poser et de reposer”
(Dardel, 1990, pág. 55)

“[...] en las relaciones indicadas para vivir, crear, crecer, moverse, la Tierra se ha demostrado como una base. No solo como punto de apoyo espacial y soporte material, sino como ‘posición’ de la existencia de toda acción de reposo.” (Dardel, 1990, pág. 55)

Le damos sentido a las cosas del mundo en tanto representan algo para nosotros que leemos y desciframos los símbolos de nuestro entorno y entrevemos el mundo a través de nuestras experiencias. Temperatura, paisaje, humedad, significan algo para nosotros en tanto nos pueden tocar. Las cosas del mundo encarnan algo para nosotros: las montañas y su altitud, el mar y su extensión lo son en tanto a nosotros nos parecen de tal o cual modo.

“Cuando sentimos frío ya estamos instalados vivencialmente en la frialdad ambiental. El hecho de que estamos vinculados de ese modo con el frío denota que estamos constitutivamente “ahí afuera” como diría Heidegger dentro del mismo frío. Nuestra manera de existir se caracteriza, como dice el filósofo alemán, por “estar fuera”, *ex-sistere* [...] estamos situados ante nosotros mismos como quien ya está “fuera de sí mismo”...Desde el primer momento en que notamos el frío, hemos salido ya de nosotros mismos y estamos existiendo en el frío. El frío no es una cosa u objeto que está ahí afuera independientemente de nosotros mismos, sino que somos nosotros mismos en el frío. El “salir fuera” o “ex – sistir” es una determinación fundamental de la vida humana [...] Sentir frío es una vivencia en la que se descubre uno a sí mismo como estando ya fuera de sí mismo, habiendo salido al frío y existiendo en él.” (Watsuji, 2006, pág.26)

Damos significación al mundo en tanto se nos hace familiar, así habitamos el mundo, sentimos pertenencia a él, lo cual es también una forma de medir. El suelo natal, el paisaje natal, los lugares que nos significan algo y que nos permiten tener orientación en el mundo, dirigimos hacia algún lugar y desarrollar así la vida.

“Un homme dépaysé est un homme “désorienté”; hésiter, c’est, dans tous les domaines, hésiter sur la direction à prendre. Dès son enfance, dès ses premières civilisations, l’homme se donne des repères pour se diriger: la maison familiale, le clocher du village natal, une colline, des arbres. Devant, derrière, d droite, à gauche, dedans, dehors, on un sent concret, mais ne suffisent plus quand les relations interhumaines exigent des repères officiels. ” (Dardel, 1990, pág.14)

(“Un hombre extrañado (desterrado) es un hombre "desorientado"; vacilar, es, en todos los dominios, vacilar en la dirección que hay que tomar. Desde su infancia, desde sus primeras civilizaciones, el hombre se da indicaciones para dirigirse: la casa familiar, el campanario del pueblo natal, una colina, árboles. Delante de, detrás, de derecha, a la izquierda, dentro, fuera, en un sentido concreto, pero no bastan más cuando las relaciones interhumanas exigen indicaciones oficiales”) (Dardel, 1990, pág.14)

Establecemos así una relación afectiva con lo circundante que va constituyendo nuestro propio mundo, dando relevancia a algunos aspectos del entorno por sobre otros de acuerdo a un acervo cultural que determina distintas valoraciones hacia el medio, pero siempre las habrá, de acuerdo a cada cultura: la geografía, la faz de la tierra, será un elemento significativo para el hombre.

“Connaître l’inconnu, atteindre l’inaccessible, l’inquiétude géographique précède et porte la science objective. Amour du sol natal ou recherche du dépaysement, une relation concrète se noue entre l’homme et la Terre, une geographicité de l’homme comme mode de son existence et de son destin.”(Dardel, 1990, pág.1)

"Conocer lo desconocido, alcanzar lo inalcanzable, la inquietud geográfica precede y está por delante de la ciencia objetiva. El amor a la tierra natal o investigación del desarraigo (búsqueda de la desorientación), se establece una relación concreta entre el hombre y la Tierra, una "geograficidad" del hombre como modo de su existencia y su destino." (Dardel, 1990, pág.1)

Se ha estudiado al hombre y su comportamiento en relación al medio, casi "sus formas de respuesta" podríamos decir, sin embargo la relación entre el hombre, su espíritu y el medio, su situación trascendente, ha quedado muchas veces relegada del ámbito de la antropología, en palabras del japonés Tetsuro Watsuji (2006), al establecer esta diferencia se han aproximado los estudios a estar enfocados en el género humano (como especie) más que significar un estudio de lo humano en profundidad, de esos tópicos del ser que incluyen aspectos tal vez menos visibles pero fundamentales. Esta situación humana que contiene como inseparables la relación del hombre y los otros, del hombre y su espíritu, del hombre y su trascendencia a través de la historicidad (punto compartido por Jaspers (op. cit.)) se desarrolla en un medio, en un lugar, con un clima, con una geografía, con un paisaje tal que van determinando a su vez el modo de ser del hombre al que se le aparece o manifiesta.

"El clima no se experimenta como algo aislado, sino vinculado a la geografía y el paisaje concretos. Al viento frío se le llama el cierzo de las montañas o el soplo seco de la llanura. Al viento primaveral lo conocemos como el que desparrama los pétalos del cerezo o peina las olas. El calor de verano es el sofocante, que agosta el verdor frondoso y convida a la juventud a zambullirse en la playa. En el viento que disipa los pétalos nos descubrimos a nosotros mismos como sujetos de gozo o pena. En lo seco del estío y en los rayos del sol bombardeando en vertical al arbolado nos percibimos a nosotros mismos como sujetos de ánimo marchito. Son ejemplos de cómo nos encontramos con nosotros mismos precisamente en correlación existencial con el clima y el paisaje". (Watsuji, 2006, pág. 28)

Es necesario asumir el medio geográfico (lo circundante) también como una realidad humana, capaz de tener y dar sentido, el lugar desde donde se desarrolla la vida del hombre. En ese lugar el hombre acumula vivencias, experiencias, llega a tener familiaridad y con ello afecto por la tierra, una tierra que en ese momento viene a significar algo para alguien, desde esa perspectiva deja de ser una tierra mensurable en términos objetivos y pasa a ser medida por el hombre que vivencia lo circundante.

Es una tierra que soporta una realidad subjetiva. Por ejemplo un campesino y su tierra tienen una relación muy distinta a la relación entre un ciudadano que visita el mismo paraje, lo que para uno es materia de sustento para el otro es lugar de distensión, esparcimiento y contemplación, a ambos les apelan distintas distancias, a uno le interesa en términos de productividad al otro en términos estéticos, así lo cercano y lo lejano se les aparecen de modo distinto.

“Un meme pays est autre pour le nomade, autre pour le sédentaire.”(Dardel, 1990, pág. 47)

“Un mismo país es uno para un nómada y otro para un sedentario.”(Dardel, 1990, pág. 47)

A través de su habitar el hombre exterioriza su relación fundamental con la tierra a su vez el medio le determina también un modo de habitar. El hombre va dejando huellas, viviendas, trazados, predios, infraestructuras, al mismo tiempo el medio le va empujando a dejar tales o cuales huellas, de un modo u otro, predios de un tamaño u otro, agricultura de un tipo u otro, viviendas de un tipo u otro.

De ese modo se va haciendo una tierra que le es familiar al hombre. Esta familiaridad le permite sentir implicación y pertenencia con un lugar u otro. Admirar un lugar u otro. Reconocer un lugar de otro. Extrañar, sobre todo extrañar, pensar en un lugar estando en otro. Reconocer un lugar a través de otro. Es lo que sucede con los paisajes. Podríamos decir que uno los lleva consigo como se expuso en el primer capítulo de esta tesis.

“En cambio, el ‘*estar-en*’ mienta una constitución de ser del *Dasein* y es un existencial. Pero entonces no puede pensarse con esta expresión en el estar-ahí de una cosa corpórea (el cuerpo humano) ‘*en*’ un ente que ‘*está-ahí*’. El ‘*estar-en*’ no se refiere a un espacial estar-el-uno-dentro-del-otro de dos entes que están-ahí, como tampoco el ‘*en*’ originariamente significa en modo alguno una relación espacial de este género; ‘*in*’ [en alemán] procede de ‘*innan*’, residir, habitar, quedarse en; ‘*an*’ significa: estoy acostumbrado, familiarizado con, suelo [hacer] algo; [...] en el sentido de hábito y diligo. Este ente al que le es inherente el estar-en así entendido, lo hemos caracterizado ya como el ente que soy cada vez yo mismo. El vocablo alemán ‘*bin*’ [‘soy’] se relaciona con la preposición ‘*bei*’ [‘en’, ‘en medio de’, ‘junto a’]; ‘*ich bin*’ [‘yo soy’] quiere decir, a su vez, hábito, me quedo en [...] el mundo como lo de tal o cual manera familiar. ‘Ser’, como infinitivo de ‘yo soy’, e.d. como existencial, significa habitar en, estar familiarizado con. Estar-en es, por consiguiente, la expresión existencial formal del ser del *Dasein*, el cual tiene la constitución esencial del estar-en-el-mundo.” (Heidegger, 1997b, pág. 80)

Este comportarse con el paisaje puede verificarse histórica y geográficamente dando lugar a modos de relación diferentes. En cada caso se cruzan clima, paisaje y cultura para conformar una forma de ser de los distintos colectivos humanos. En una relación recíproca, el hombre va valorando un paisaje, este aparece y el hombre así lo habita y deja huellas. Ahora para que, como hemos visto hasta aquí en este capítulo se “nos aparezca” el mundo, el paisaje o como queramos llamar en este momento a lo que nos entorna, accedemos a ese mundo con una cierta disposición hacia él: no se nos aparece cualquier cosa ni mucho menos va a aparecer si no le damos el espacio para que lo haga. En términos simples, mucho de las cosas, de los elementos que constituyen nuestro mundo no está tan sólo en ellas mismas sino en la mirada que se dirige hacia ellas.

No sabemos en estos momentos cómo y cuándo el entorno se vuelve paisaje, pero una posible respuesta pareciera acercarse más a cuando se desplaza desde su condición objetiva para ser visualizado desde una condición subjetiva.

Dardel, desde la geografía humana francesa entrega un indicio al señalar: "*le paysage s'unifie autour d'une tonalité affective dominante*"(1990, pág.42) distinguiendo cualitativamente al paisaje en torno a una "tonalidad afectiva", es decir aparece desde una sensibilidad dispuesta a que este aparezca. Cabe destacar que ese tono afectivo en torno al cual aparece el paisaje siempre será un asunto humano, que reside fundamentalmente en la mirada que se dirige hacia el entorno y encuentra un indicio para distinguirlo como un "algo" singular.

Una indicación respecto de cómo es que ese territorio se abre como posibilidad subjetiva, en cómo es que el aquí que somos nosotros deja entrar al allí que representa el paisaje la plantea Heidegger cuando distingue el concepto de *Befindlichkeit*, es decir, la "disposición afectiva" del hombre como una situación existencial.

"Lo que en el orden ontológico designamos con el término de disposición afectiva [*Befindlichkeit*] es ónticamente lo más conocido y cotidiano: el estado de ánimo, el temple anímico." (Heidegger, 1997b, pág.158)

Esta disposición afectiva está determinada de tres formas:

En primer lugar nos descubrimos siendo, estamos entregados al existir, es lo que denomina la condición de "arrojado". El hombre se encuentra a sí mismo en tal o cual disposición, de tal modo el afuera y el adentro aparecen al unísono como condición ontológica irrenunciable.

"El estado de ánimo nos sobreviene. No viene ni de 'fuera' ni de 'dentro', sino que, como forma del *estar-en-el-mundo*, emerge de éste mismo." (Heidegger, 1997b, pág. 161)

Así abre el mundo, co-originariamente haciendo posible un “dirigirse hacia”. (co-existencia y existencia)

“Se puede ver que la disposición afectiva es algo muy diferente de la constatación de un estado psicológico. Tan lejos está de poseer el carácter de una aprehensión reflexiva, que toda reflexión inmanente sólo puede constatar las “vivencias” porque el Ahí ya ha sido abierto por la disposición afectiva. El “mero estado de ánimo” abre el Ahí más originariamente; pero también lo cierra más obstinadamente que cualquier no percepción.” (Heidegger, 1997b, pág. 160)

Y ésta es circunspectiva, es decir deja comparecer al mundo en tanto le concierne.

“Pero ni siquiera la más pura *θεορία* (*theôria*) está exenta de tonalidad afectiva; lo que sólo está-ahí no se le muestra a la mirada contemplativa en su puro aspecto sino cuando ésta lo puede dejar venir hacia sí misma en el apacible demorar junto a [las cosas] “ (Heidegger, 1997b, pág.163)

A la idea de Heidegger (1997b) mencionada anteriormente en la que el ser humano mediante la disposición de ánimo permite que se le aparezca un mundo, Watsuji (2006) incorpora la intersubjetividad, es decir, incluye “al otro”, cambia el yo por el “nosotros”, y distingue cómo ese estado de ánimo es posible de ser compartido. En ese compartir es que se va construyendo una realidad social compleja que incluye el paisaje y el clima.

“...Clima y paisaje constituyen el momento de objetivación de la subjetividad humana en el que el ser humano se comprende a sí mismo. A diario, nos descubrimos a nosotros mismos en el contexto del paisaje de maneras muy diversas. El estado de ánimo alegre o triste se expresa con el término japonés “*kimochi*”; es

un temple o disposición anímica que no debe considerarse meramente como un rasgo psicológico, sino como un modo de ser de la existencia humana. Más aún, no se elige libremente, sino que pesa sobre nuestra vida como un modo de ser ya determinado.” (Watsuji, 2006, pág.39)

“Nos levantamos una mañana con un “*kimochi*” o estado de ánimo muy agradable. Se puede explicar el fenómeno en función de una determinada situación de temperatura o humedad que influye desde fuera y ocasiona dentro de nosotros cierto estado mental. Pero lo que ocurre en la experiencia concreta es distinto. No se trata sin más de un estado mental, sino de la frescura agradable de la brisa. El objeto que se capta en términos de temperatura y humedad no se parece en nada a agradabilidad [*sic*] en cuanto tal. Lo agradable y placentero corresponde a una manera de ser y no meramente a una cosa o cualidad; pertenece a la atmósfera sin ser un fenómeno meteorológico ni una cualidad de ella [...] En lo agradable de la brisa nos estamos comprendiendo a nosotros mismos. Lo agradable no es un estado mental sino el aire mismo. Precisamente por eso, sin necesidad de pasar por el trámite de comprobar el estado mental ajeno, nos saludamos mutuamente diciendo: ¡qué buen tiempo hace esta mañana! Estamos entonces conviviendo en el aire matutino y somos portadores intersubjetivamente, de un cierto modo de existir” (Watsuji, 2006, pág.39)

El paisaje existe por cuanto nos afecta, lo hacemos aparecer desde el territorio físico en un acto propiamente humano, a su vez nos afecta desde un estado de ánimo que proyectamos hacia el paisaje como condición irrenunciable e inevitable.

“Descubrimos a menudo el peso del paisaje en nuestra vida. El estado luminoso de un día claro de atmósfera diáfana, el ‘*kimochi*’ oscuro de un día de humedad densa y calor sofocante, el sentirse rebosante de vida al contemplar el nuevo reverdecer o el frescor de lluvias primaverales, el temor ante la tempestad.” (Watsuji, 2006, pág. 40)

El paisaje existe en tanto existe quien lo observa, sin embargo, este observador no está fuera del paisaje sino dentro, en implicación con éste, pues este ha aparecido ante un mirar así dispuesto en un cierto estado afectivo lo que le permite a su vez ser tocado por el paisaje.

“El paisaje engendra la emoción y la emoción engendra un paisaje mental, los dos conceptos están en íntima reciprocidad en la experiencia estética, sin emoción no hay paisaje y sin paisaje no hay emoción.” (Mezcua, 2005, pág. 58)

Ese aparecer se va construyendo culturalmente a partir de diversas manifestaciones como a través del arte, de la comunicación, de ciertos acontecimientos históricos, cambian las valoraciones, aparecen nuevos paisajes, se ponen en valor. Puede verificarse esto en la construcción de paisajes diferentes de acuerdo a cada cultura y más aún al interior de cada cultura.

4 NACIMIENTO DEL PAISAJE. EL PAISAJE EN ORIENTE.

China: el paisaje como un medio de aproximación a lo trascendente.

“Desde hace poco conozco una profunda quietud.

Mi espíritu no se inquieta por nada del mundo.

La brisa que viene del bosque de pinos hace volar mi bufanda.

La luna de la montaña brilla sobre el arpa.

¿Me preguntáis por la razón del éxito o del fracaso?

La canción del pescador se hunde en el río.”

(Wang Wei (699-759), poeta y pintor citado en Racionero, 1993)

La primera cultura de la que se tiene cabal conocimiento de su ceñida relación con el entorno en tanto paisaje es la cultura China. Podemos ver muy temprano en su historia registros de la palabra, investigaciones en relación al tema, pintura, poemas, jardines y arquitectura del paisaje. Y no debiera sorprendernos puesto que su localización geográfica sumada a su gran magnitud territorial le ha significado tener una variedad de paisajes que no podían quedar al margen de su *cosmofanía*. Constituyen el sustrato de su idea de paisaje diversas unidades geográficas con manifestaciones muy elocuentes: los Himalayas, grandes desiertos como el Taklamakán y el desierto de Gobi, las extensas llanuras amarillas del norte, los lagos y grandes ríos de China central y sus fértiles orillas, las montañas rocosas inaccesibles que se mezclan con la selva en la región subtropical. Así también dada la magnitud del territorio Chino, comprende desde zonas con clima subártico, extremadamente frío en el extremo nororiente a subtropical por el sur, que recibe el monzón año a año con grandes precipitaciones y tifones.

“De la benevolencia del entorno surgió un mutuo entendimiento entre hombre y paisaje que iba a ser la base del pensamiento y filosofía chinos”. (Jellicoe, 1995, pág. 68)



Imagen 25: Paisaje del sur de China.

Fuente: Inaji, 1998, pág. 124

Esta variedad de paisajes, cada uno de ellos expresando con fuerza los elementos cualitativos que determinan su configuración, altura, hielo, nieve, agua, tifón, niebla, extensión, desierto, sequedad, humedad, colores, vegetación, etc. se hacen extremadamente visibles a quien los habita, lo que determina que el hombre a su vez le dé un lugar preponderante dentro de su concepción del mundo que lo rodea.

Existen varias formas de referirse al paisaje en China; *fengjing*, *shanshui*, *fengguang*, *qingjing*, *guangjing*, *lingxiang*, cada una aporta distintos matices al concepto (Keravel, 2012).

Disociando los ideogramas que conforman los conceptos se repiten *Fēng* (viento), *Qíng* (amor-emoción), *Guāng* (luz), *Jǐng* (mirada-escena) y *Xiàng* (imagen) dando cuenta del carácter fundamentalmente fenomenológico de la idea de paisaje en China más ligado a una percepción sensorial del entorno, atmosférica podríamos decir, que a una concepción abstracta de éste, dimensión que no sólo se verá reflejada en el concepto propiamente tal

sino que también en la construcción de las imágenes de paisaje en sus distintas formas (poesía, pintura, jardines).

Hay una expresión que se destaca por sobre las anteriores para referirse al paisaje en China: la palabra *Shan-Shui*. Está conformada por los ideogramas montaña (*shan*) y agua (*shui*). Si bien hay registro de ambos ideogramas con anterioridad al siglo IV d.C. los conceptos o bien se utilizaban por separado en tanto referencia a la dimensión física de la montaña y el agua o bien desde una perspectiva concreta al referirse al agua que escurre desde la montaña.

Así por ejemplo podemos ver en el siglo III la palabra *shanshui* mencionada en un poema de Zuo Si, sin embargo la referencia no es aún al paisaje sino realmente a las aguas de la montaña: *Shanshui you qing jin* (las aguas de la montaña tienen un sonido puro) (Berque, 2009)

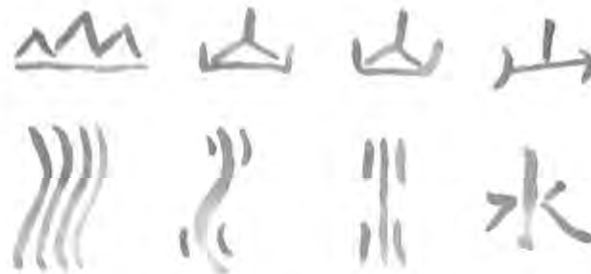


Imagen 26: Movimiento-quietud. Desarrollo del ideograma *Shan Shui*.

Fuente: Elaboración propia. ⁽²⁴⁾

²⁴ (basado en dibujos del Dr. Kenneth Chang, en Rubinstein, 1999, pág. 52)



Imagen 27: Viajeros entre montañas y arroyos. Fan Kuan, Dinastía Song.

Fuente: Rubinstein, 1999, pág. 49.

Cuando se hace referencia a la idea de paisaje en tanto montañas y agua, hay que tener presente la cosmovisión en que esa palabra se sostiene pues aún cuando pueda asociarse la palabra al motivo del paisaje (Roger, 2007) es decir a las montañas y el agua en todas sus formas, ríos, cascadas, lagos, etc. si se entiende la concepción dual propia del Taoísmo para el equilibrio de lo existente reflejada en el principio del *Yin* y el *Yang*, podemos entender un asunto que es fundamental: que cuando se nombra el paisaje como montaña y agua hay una referencia que al mismo tiempo destaca un fragmento del sustrato del que surge el paisaje mientras destaca la totalidad del mismo, es decir lo universal manifestado en la contrastante dualidad, opuesta y complementaria al mismo tiempo.

“Los elementos básicos de un paisaje nuevo eran la roca, la colina o la montaña (el *yang*, la fuerza masculina, estimulante, positiva) y el agua en reposo (el *yin*, la fuerza femenina, serena, tranquilizadora).” (Jellicoe, 1995, pág. 69)

Se puede señalar que en el constructo de la palabra el *shanshui* hace referencia a todo lo elevado y todo lo profundo (Maderuelo, 2005) estableciéndose como una relación simbólica que habla de una idea de totalidad cósmica que excede largamente el significado de cada uno de los ideogramas que lo conforman.

El concepto *shanshui*, como constructo, al intentar expresar la idea de totalidad planteada por el *yin-yang*, plantea también una dimensión temporal, al expresar no tanto una idea de equilibrio entre opuestos inmóviles y autónomos sino más bien un equilibrio cíclico en que los opuestos no se contrastan sino que acuden a conformar una misma realidad, una “dialéctica universal” como la ha distinguido Lira (2011).

“*Yin* y *yang* son tendencias en movimiento, estados relativos de las cosas. Nada es absolutamente *Yang* ni *Yin*. Todo lo que está en su apogeo, y que aparentemente es algo en sí mismo, tiene en su interior la semilla de lo contrario y, por ende, el germen de su próxima mutación”. (Lira, 2011, pág. 18)

Así como el día requiere de la noche para ser día, la montaña es montaña en tanto altura por cuanto el valle es bajo, profundo y constituye su base, la montaña misma tiene una ladera soleada por cuanto tiene otra que es sombría desde la que la luminosa puede aparecer. En los ejemplos anteriores los elementos aparentemente contrapuestos si se observan por separado son *con-formadores* de una manifestación unitaria inseparable e indivisible.

El paisaje entonces en tanto *Yin-Yang* es el reflejo de una manifestación de la realidad cósmica, ante el paisaje en otras palabras asistimos al aparecer de la realidad (o del mundo). Volvemos así a encontrar en el concepto de paisaje Chino una dimensión que lo aproxima a

la idea de “fenómeno”⁽²⁵⁾ en el entendido de ser algo que existe en tanto existe su manifestación como habíamos señalado anteriormente a propósito de los otros modos de nombrar al paisaje en China fuertemente ligados a percepciones humanas de revelaciones terrenas.

De acuerdo a esta reflexión podríamos considerar de corto alcance el planteamiento de Alain Roger (2007) para quien dos de las formas para nombrar al paisaje en China denotan distintas significaciones: *shan shui*, el motivo de la pintura (o sea textualmente montañas y agua) y *feng jing* (mirada-escena) el ambiente. Pareciera ser una postura demasiado literal habiendo observado el sentido de totalidad indivisible que constituye la base del pensamiento chino.

Berque (2009) es capaz de rastrear la primera vez que aparece la palabra *shan shui* haciendo referencia al paisaje, es justamente en una celebración en presencia de la naturaleza en lo que se ha denominado el Banquete de *Lanting*: en esa oportunidad el calígrafo Wang Xizhi (303-361) recibe a sus invitados en el Pabellón de la Orquídea en *Lanting* y celebran el rito del *liu shang qu shui*, en el que los invitados deben escribir un pequeño poema mientras llegan a ellos copas (*shang*) flotantes en el arroyo (*qu shui*). Como vemos en una situación en que difícilmente podría obviarse la presencia de la naturaleza por cuanto forma parte del lugar (locación) del acto y del acto mismo. Algunos de los versos que han quedado registrados de ese momento:

“*San huai shanshui*
Xiaoran Wang jo”

“*Distrayendo mi corazón con el paisaje*
ausente de mí mismo olvido mi roncal.”

(en Berque, 2009, pág. 62)

²⁵ (Fenómeno: viene de *pháino*: “yo brillo”, “yo aparezco”...*phaenomenon*: “cosa que aparece”)(Corominas, 1987, pág. 212)

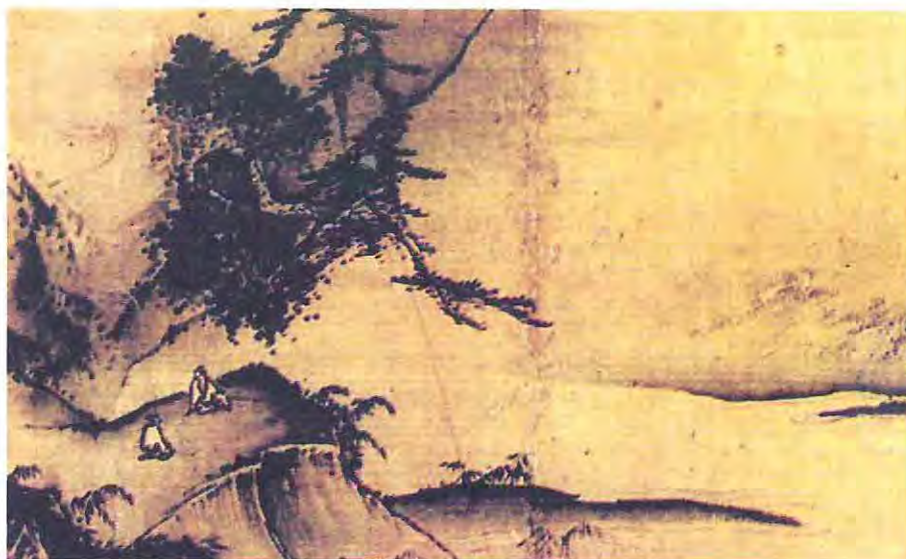


Imagen 28: Conversación bajo el pino inclinado.

Fuente: Hsia Kuei.(1190-1225) ⁽²⁶⁾

Vemos en estos breves poemas una de las primeras manifestaciones de la palabra en términos contemplativos, veremos qué ha tenido que suceder para que se manifestase como idea compartida entre hombres solitarios que declaman *ante y en* la naturaleza reflejada en ellos.

Esa dinámica humana desde la que surge la idea del paisaje está sostenida espiritualmente desde mucho antes por dos religiones que se superponen para dar forma al carácter de ese momento: el Confucianismo y el Taoísmo.

Ambas religiones fueron fuertemente influenciadas por el Libro de las Mutaciones (*I Ching*), libro que data del 3.300 (a.C.) que se salvó de la quema de los libros de la época Quin por ser considerado un libro práctico (oráculo) y no un libro de ideas. En él se asientan las bases de que existe un “algo” que relaciona las cosas del mundo (naturaleza) y de lo que el hombre no puede distanciarse, por tanto el libro al ser consultado se transforma en una fuente de sabiduría que permite guiar al hombre en su encuentro con la existencia. Hemos visto anteriormente los principios que lo constituyen (*Yin-Yang*), y sus aspectos fundamentales son: todo permanece en movimiento constante, todo está constituido por

²⁶ (en Fabbri, 1969, vol. 3, pág. 65)

pares de opuestos complementarios, los elementos no son autónomos sino que se complementan y finalmente todo sigue una transformación cíclica (Lira, 2011)

Confucio, vivió en China en el siglo V a.C., en lo que Karl Jaspers (op.cit.) ha denominado la era axial de la humanidad por cuanto coincidieron en un estrecho período de tiempo sobre la faz de la tierra una serie de hombres notables que hicieron importantes avances en torno a la pregunta del hombre acerca de sí mismo y su sentido en el mundo: Confucio en China, Sidharta Gautama (Buda) en la India, Zoroastro en Persia, Isaías, Elías y Jeremías en Israel y Sócrates, Platón y Homero en Grecia por notar algunos.

“Confucio, que vivió entre 551 y 479 a.C., resumió las tradiciones ancestrales del país sintetizando una religión de la ética. Para él Dios es la Humanidad y la finalidad del pensamiento la armonía de la vida [...] El Confucianismo destaca por la elegancia de su ética y por su infinita compasión por la gente común.”
(Racionero, 1993, pág.114)

Estableció un código de conducta moral (no por ello religioso) en que era posible desarrollarse a través de la preparación cultural. Su planteamiento lo llevó al ámbito social planteando que el Estado debía ser regido por los más inteligentes y preparados, situación que fue modificando el tipo de gobierno Chino por cuanto fueron accediendo al gobierno personajes instruidos y competentes. Por supuesto la sensibilidad formaba parte importante de esa preparación: la música por ejemplo, podía incidir en el fortalecimiento y formación del espíritu del hombre acentuando el sentido de igualdad. El modo de aprendizaje, sumamente formal, era a través de la relación maestro-discípulo (él mismo llegó a tener 3.000 discípulos) generando una acumulación de conocimientos (erudición) a disposición del ego de cada hombre (Lira, 2011) estableciendo en ese aspecto una diferenciación fundamental con el Taoísmo que por el contrario no daba valor a la erudición desestimando la educación formal como principal fuente de aprendizaje en favor de la experiencia directa con el mundo como parte de la autoformación y enriquecimiento interior.

"Mientras el taoísmo privilegia la práctica que conduce hacia el no-ser, el confucianismo se interesa en la contemplación de los 'límites espaciales', para comprender el mundo y sus leyes a fin de construir un sistema político acorde con ellos. Sin embargo el mismo texto (*I Ching*) nos aclara que, 'ambos modos son originalmente uno y sólo difieren en nombre'. Así, podemos darnos cuenta que estas filosofías son como las tendencias antagónicas pero complementarias del *yin* y del *yang*. En este caso, el taoísmo puede ser entendido como de fuerte influencia *yin* y el confucianismo como eminentemente *yang*. No se los puede clasificar como absolutamente opuestos, porque tienen una madre común que es el *I Ching*; debido a ello se comportan de manera dialéctica, puesto que unidos presentan la síntesis epistemológica del pueblo chino."(Lira, 2011, pág. 31)

En el siglo II d.C. una vez que cae la dinastía Han, dinastía reconocida por sus logros culturales ⁽²⁷⁾ que coexiste paralelamente al Imperio Romano (en occidente) con el que en comparación tenía una mayor población y adelantos tecnológicos (Jellicoe, 1995), el imperio se desestructura, China queda a merced de una serie de pueblos bárbaros y pugnas internas produciéndose una serie de guerras incesantes que debilitan el imperio que se desgasta en disputas entre dinastías del norte y del sur (Maderuelo, 2005). En este contexto, muchos letrados que servían en las cortes se retiran a sus tierras fuera de las ciudades (con ánimo de salvar sus vidas) a llevar vidas como eremitas en pleno contacto con la naturaleza (Berque, 2009).

De esta forma la cultura China pasa, producto de la destrucción del sentimiento de colectividad, al caer el imperio desde el confucianismo (la religión oficial anterior, basada principalmente en códigos morales) al taoísmo una religión que propone un camino de iluminación más individual que colectivo (Maderuelo, 2005).

²⁷ (Dado este desarrollo y esplendor cultural los chinos se autodenominan "gentes de Han", por el contrario, los occidentales les llamamos "China" por la dinastía Qin (*Chin*))

Cronología de las Dinastías Chinas

<i>Shang</i> 1766-1066 a.C.	<i>Norte y Sur</i> 220-550 d.C.	<i>Song</i> 906-1279 d.C.
<i>Zhou</i> 1066-221 a.C.	<i>Sui</i> 581-618 d.C.	<i>Yuan</i> 1279-1368 d.C.
<i>Qin</i> 221-206 a.C.	<i>Tang</i> 618-907 d.C.	<i>Ming</i> 1368-1644 d.C.
<i>Han</i> 200 a.C-220 d.C.	<i>Las Cinco dinastías</i> 907-979 d.C.	<i>Qing</i> 1644-1911 d.C.

Imagen 29: Cronología de las Dinastías Chinas.

Fuente: elaboración propia.

El taoísmo propone una búsqueda personal de armonía con el mundo con lo que se establece una especie de valoración de la condición de retiro, de la soledad humana en medio de la naturaleza, situación que favorecerá el sentimiento del paisaje y el desarrollo de una sensibilidad compartida hacia éste.

“El *Tao* de Lao Tse es el sentido del mundo presente en toda cosa y en todo acontecimiento. El hombre primitivo capta ese sentido por intuición en una experiencia directa del entorno y de sí mismo.” (Soubllette, 2007, pág. 9)

Muchos sabios, hombres ilustrados, antiguos miembros de la corte, se alejaron de las ciudades en un primer momento como decisión de seguridad a partir del rompimiento institucional y más adelante como decisión ética, manifestando el desacuerdo con los regímenes posteriores (Maderuelo, 2005) y asumiendo una vida contemplativa acorde a sus creencias. La vida en soledad permitió a estos hombres singulares desarrollar una nueva sensibilidad al liberarse de las restricciones morales, sociales, políticas y estéticas del antiguo régimen (confuciano) y considerar la belleza original de la naturaleza a propósito de su experiencia con ella. Este nuevo ideal de hombre sabio, desarrollará en ese nuevo ambiente, expresiones artísticas fuertemente unidas entre sí: la caligrafía, la pintura y la

poesía. “Fue en este momento cuando el papel, la tinta, el tintero y el pincel se perfilaron como los instrumentos básicos para el desarrollo de la caligrafía” (Cervera, en Maderuelo, 2005, pág. 20), más bien el desarrollo de nuevas formas poéticas podríamos agregar pensando no tanto en el objeto mismo de expresión como en su sentido.

La imagen profunda contenida en un ideograma está abierta a ser contemplada antes de ser pensada, se dirige a la mente antes que a la vista la esencia del objeto (Jellicoe, 1995). Podemos hacernos una idea de la relación ajustada entre estas expresiones al imaginar, por ejemplo, un ideograma como un cuadro (paisaje), un paisaje (cuadro) como un ideograma o un cuadro (paisaje) como un poema.

“Sólo la pintura china ha sabido captar la verdadera calidad cromática del paisaje. Ello deriva de la comprensión de su ley interna.” (Soubllette, 2007, pág. 26)



Imagen 30: Grulla. Pintura caligráfica.
Fuente: Colección José A. Giménez Mas. ⁽²⁸⁾

²⁸ (<https://cuadernodeoriente.wordpress.com/galeria-pintura/caligrafia/#jp-carousel-605>)

Pasará algo similar posteriormente con la construcción física del paisaje (jardines, parques, paseos, ciudades) que se irá alimentando a su vez de toda la producción inversa que el paisaje dejó plasmada en textos, poemas, estudios y pinturas. “Su lenguaje figurativo permite una riqueza de matices poéticos inaccesible al occidental; por ejemplo, el signo chino para melancolía es un hombre mirando caer las hojas sobre un estanque.” (Racionero, 1993, pág. 116)

“El ícono no reproduce, revela. Es una breve claridad después de la lluvia, o un viaje por montes y torrentes (*Fan Kuan*), o es el erudito en su cabaña al borde del precipicio. La diafanidad de un mundo ‘otro’ visto desde el corazón, a dos dedos de distancia del eje del pecho, donde la mente mora en su fuente.” (Soublette, 2007, pág. 34)

Fue destacado, anteriormente, el alejamiento de la valoración del conocimiento “erudito”, por parte del taoísmo, que pretende comprender el sentido profundo de las cosas; al que es más fácil acceder desde el arte y la contemplación que desde una visión analítica o una regulación impuesta desde afuera.

“Cuando se vierte agua en el suelo, ésta evita las partes secas y va hacia las que están húmedas. Si dos troncos se colocan en el fuego, éste evita el mojado y enciende el seco. Todas las cosas rechazan lo distinto y siguen lo que es igual. Por eso, cuando dos ‘*chi*’ son similares, coalescen ⁽²⁹⁾; cuando dos notas corresponden, resuenan.” (Tung Chung-su, filósofo del siglo II a.C. en Racionero, 1993, pág. 120)

²⁹ (coalescencia: del lat. *coalescens*, *-entis* 'que se une o se funde'.) (en www.rae.es)

Los fenómenos de la naturaleza se manifiestan encadenados formando parte un todo armónico del que no pudieran abstenerse, contraria a ese “todo armónico”, es la mirada analítica que hurga en la causa de las cosas con el riesgo de desnaturalizarlas. Desde esta perspectiva el hombre chino es un -experimentador de la vida- (por cuanto el término “vividor” ha tomado otro sentido) en el más profundo sentido de la palabra, no tanto yendo hacia las cosas sino dejándolas venir hacia sí. (Las “cosas” aquí referidas no en el sentido de su objetualidad sino como los elementos con la capacidad de constituir “mundo”.)

“Como he dicho cuando se toca la nota *kung* en laúd, otras cuerdas *kung* cercanas reverberan por sí mismas en resonancia complementaria; es un caso de cosas comparables, afectadas de acuerdo a la clase que pertenecen. Son movidas por un sonido que no tienen, acompañando al movimiento y la acción, describen el fenómeno como un “sonar espontáneo” [...] pero en verdad no hay nada “espontáneamente así”. Cada cosa en el universo está sintonizada a ciertas otras, y cambia cuando éstas cambian.” (Tung Chung-su en Racionero, 1993, pág. 121)

El mismo Racionero (1993, pág. 118) nos ilustra esta disposición de ánimo generosa, pasiva, tranquila al citar al escritor taoísta Lin-an: “la mayoría de las personas están vacías y se sienten mal por que usan las cosas para deleitar sus corazones, en lugar de usar su corazón para disfrutar de las cosas”.

*“hay algo confuso y perfecto
anterior al nacimiento del cielo y de la tierra
silencioso y solitario,
absoluto e inmutable,
evoluciona por doquier sin desfallecer
podemos tenerlo por madre de cuanto hay bajo el cielo
no conociendo su nombre
le daré el nombre de “curso” (Tao)
forzado a nombrarlo más, diría grandeza
grandeza que transcurre,
que transcurre y se aleja,
que se aleja y retorna.”*

(Tao Te Ching. En Mezcuca López, Antonio, 2007, pág. 38.)

Podemos apreciar en estos primeros epígrafes del *Tao Te Ching* (cuya versión escrita más antigua data del s. III a.C., tres siglos después de los escritos de Lao Tse) el misterio del *Tao*: permanece innombrado y sin embargo es omnipresente. El hombre deberá buscarlo, seguirlo y es ese movimiento el que como vimos anteriormente incidirá en la aparición de estos hombres sabios que elegirán el retiro y la contemplación como modo de vida. A este personaje llamarán: *Wenren*.

Este personaje: un anacoreta taoísta, escritor, pintor y calígrafo que crea imágenes de este modo de relacionarse con el mundo no por un interés en el arte en tanto producción sino más bien como búsqueda de la armonía individual como un modo de seguir el *Tao*, de estar en comunión con Él. Incluso el personaje aparece, a veces participando de la pintura misma, anticipando (como veremos más adelante de esta tesis) al hombre del romanticismo.



Imagen 31: Paseo por el sendero de una montaña.

Fuente: Ma-yuan (1190-1225)⁽³⁰⁾

Existen dos aspectos que tienen gran incidencia en la forma de relacionarse del *wenren* con el entorno y a propósito de esta relación con su expresión a través de la pintura, la escritura o la poesía son el *Li* y el *Chi*.

El primero significa orden y está planteado en oposición a la idea de ley por cuanto no regla sino que viene a significar una especie de ritmo vital que armoniza una infinidad de ritmos menores. Este orden armónico se consideraba el principio elemental de un mundo abierto y viviente: en resonancia voluntaria de las cosas (Racionero, 1993). Voluntades naturales (la voluntad del agua, de una piedra, etc) y humanas como partes conformadoras del mismo “todo” solidario: el mundo.

“...El sentido del mundo se capta en el movimiento, en las mutaciones de todo acontecer. Este movimiento que en la naturaleza es de una variedad infinita, tiene sin embargo, una estructura, una ley interna, captada la cual, puede ser discernido, entendido en su dirección y desarrollo y asumido.” (Soubllette, 2007, pág. 9)

³⁰ (en Castelló, 1996, vol. 10, pág. 212)

El segundo, el *Chi (Qi)*, son las vibraciones, un ente energético que está detrás de todo ser viviente o inanimado (Racionero, 1993), el espíritu viviente que está detrás de todas las cosas y que el artista intentará descubrir y [re]presentar.

“El *Chi* es lo que se oculta tras la apariencia siendo la verdadera esencia de las cosas. El artista debe sentir el *Chi* para sintonizarse con la vibración del paisaje de tal manera que al pintar se produzca un traspaso de energía del artista a la obra. Al producirse este traspaso, el artista chino logra la meta de la pintura de paisaje, que es plasmar en la seda o el papel de arroz un trozo vivo de la naturaleza” (Lira, 2011, pág. 22)

Esta energía está detrás de todo cambio, fluctuación y transformación, viene desde adentro hacia afuera y otorga la apariencia exterior a las cosas (Lira, 2011) es esa energía la que el pintor de paisajes (la pintura de paisajes toma el mismo nombre que el concepto de paisaje *shanshui*) intentará atrapar. Y lo hará vivenciando y recreando estos aspectos el *Qi* y el *Li*. Destacan en el arte de la palabra dos poetas, fieles exponentes del *wenren*, eremitas en contacto con la naturaleza cuya posición al final de la sucesión de las Seis Dinastías (previo a la Sui que unifica el imperio) ya se ha vuelto una forma de vida instituida y deseada por la clase letrada: Tao Yuanming y Xie Lingyung.

*“Miro con gusto la montaña del sur
Exhala un acorde el crepúsculo
Las bandadas de pájaros se reúnen de vuelta a sus hogares
En esto está el verdadero significado
Pero, cuando quiero expresarlo, me faltan las palabras”
(Tao Yuanming (402 d.C.) en Berque, 2009, pág. 72)*

“El sentimiento a través del gusto, genera la belleza
Cosa oscura antes de decirlo”
(Xie Lingyung (385-433) en Berque, 2009, pág.75)

Berque (2009) menciona a estos dos autores planteando en cada uno de ellos dimensiones significativas en tanto representantes de una corriente artística, el primero Tao Yuanming describe la sensación del paisaje, un *momentum*⁽³¹⁾ en tanto movimiento reflejado en éste y no mero instante congelado y sin embargo no lo menciona, no lo nombra, pero lo refiere y es capaz de transmitir lo que está viviendo (el Qi y el Li antes mencionados) haciendo posible que el lector entre en resonancia con él, curiosamente “...exhala un acorde...” menciona un sonido con el que literalmente se podría resonar. El segundo, Xie Lingyung va más allá y lo distingue (al paisaje) como algo que es capaz de ser develado por la mirada de un hombre dispuesto, en el “gusto” hay una disposición formada que permite recibir la manifestación de ese paisaje.

Respecto de la pintura hay dos aspectos relevantes que guiarán el actuar del artista de la pintura de paisajes (*shan shui hua*): el *ziran* y el *wuwei*: la espontaneidad y la no acción.

La primera, el *ziran* (*tzu jan* en Lira, 2011), refiere a la naturalidad con que fluyen las cosas, la espontaneidad de la energía que fluye sin intervención, serena. Literalmente puede traducirse como “así por sí mismo” (Mezcua, 2007) y refiere a una experiencia de aceptación del curso armónico de las cosas. Este modo de producción artística que equilibra lo activo y lo pasivo se transformará en un canon estético que excederá a la pintura y se trasladará a otros ámbitos creativos relativos al paisaje como la construcción de jardines y parques por ejemplo.

El segundo aspecto, *wuwei*, (Lira en 2011 lo señala del siguiente modo: *wu-wei*, ideogramas separados que indicarían la conjunción [nada-vacío de hacer]) que podría

³¹ (*momentum*: lat. Movimiento) (en Corominas, 1987, pág.405)

traducirse como la acción de la no acción que no significa inmovilidad sino más bien la abstención de obrar con propósitos instrumentales.

“Formar el alma hasta consolidarla en la unidad.
Regular la respiración hasta hacerla suave como la de un niño.
Purificar la visión interior hasta volverla immaculada.
Amar a los hombres y regir el Estado sin servirse del saber.
Ante el abrir y cerrar de las puertas del Cielo
permanecer pasivo como una hembra.
Comprender en sí todas las cosas sin sentir necesidad de actuar.”
(Tsé, 1990, pág.52)

Este modo de actuar se reflejará en el modo de pintar, sin errores, no en el sentido de equivocaciones sino en el sentido de dejar actuar al pincel, la mano, la tinta y el papel. Una pintura sin correcciones, que al mismo tiempo muestra como oculta, perfila y esconde, sin afán instrumental no pretende representar fielmente la exterioridad del paisaje sino su espíritu, la energía armónica que se manifiesta en su aparecer.



Imagen 32: Paisaje con sauces y puente.

Fuente: Ma Yuan. 1200. ⁽³²⁾

Para captar esa esencia y [re]presentarla el *wenren* no pintará del natural como acostumbramos ver, por ejemplo, en el ejercicio de los pintores impresionistas occidentales (la arena de playa incrustada en las pinturas de tormenta de Van Gogh) sino que el *wenren* irá hacia el paisaje y luego de una estancia de algunos días retornará a su refugio para realizar la pintura habiendo sentido, experimentado, descubierto la esencia de ese paisaje que vuelve a recrearse de forma viva en la pintura, en el acto de pintar el cuadro.

“Así, cada momento es Yin o Yang dependiendo de las circunstancias y del punto de vista. Por ejemplo, en la pintura china el pincel es yang en relación al papel yin, ya que el primero es activo-creativo mientras que el segundo pasivo-receptivo. Sin embargo, el pincel es yin en la medida en que es movido por otro y que tiene que dejarse llevar por la mano del pintor.” (Lira, 2011, pág. 20)

³² (en Jellicoe, 1995, pág. 71)

Además de la poesía y la pintura, tempranamente en China se reflexionó en torno a las materias del paisaje, así no sólo fue motivo de contemplación y deleite sino también motivo de desarrollo del pensamiento.

Wan Wei (699-761), un *wenren* por excelencia, decidió vivir alejado de la ciudad y la corte luego de la muerte de su mujer transformándose en monje budista (*Chan*), fue el fundador de una escuela de pintura conocida posteriormente como Escuela del Sur que incidirá fuertemente en el desarrollo de la pintura China a través del uso de la tinta negra a la aguada y a golpes de pincel para reflejar “de memoria” (aún cuando memoria no sea la mejor palabra) en el estudio el paisaje contemplado anteriormente a través de sutiles perfiles, atmósferas, brumas, contrastes y gradaciones.

*“Mountains hold the autumn colors near,
Swallows cross the evening sun slowly.”*

(Wang Wei en Rubenstein, 1999, pág. 41)

*“Las montañas sostienen los colores del otoño cercano,
Las golondrinas cruzan el sol del atardecer lentamente”*

(Wang Wei en Rubenstein, 1999, pág. 41)

No han llegado a nuestro tiempo sus pinturas pero a través de sus relatos y sobre todo de su tratado de la pintura de paisajes denominado *Fórmulas para el paisaje* (Maderuelo, 2005) podemos hacernos una idea de un modo de proceder que se vió reflejado en el trabajo de quienes le siguieron, en que puede apreciarse la atmósfera de los paisajes y en palabras de Maderuelo (2005) una “proyección sentimental” sobre el paisaje. Un paisaje cuya fidelidad figurativa no es tan relevante como la transmisión del *Qi* del paisaje reflejado en el estado del alma del artista, una ventana como medio de contemplación para el artista y el espectador.



Imagen 33: Paisaje del atardecer.
Fuente: Ma Lin (Dinastía Song)⁽³³⁾

“En las primeras horas de la mañana, todas las colinas parecen comprender la llegada del día y amanecen cubiertas de leves nieblas movedizas, mientras una luna declinante empalidece en el cielo. En el poniente, corona la colina un disco rojo, los barcos están en la orilla de un río o en una isleta con las velas recogidas; la gente que retorna a comer apresura el paso, mientras la puerta de la verja de la Cabaña se ve entornada” (Wang Wei en Cervera, 2000, pág. 27)

³³ (en Rubenstein, 1999, pág. 45)



Imagen 34: Luz del atardecer sobre una aldea de pescadores.

Fuente: Mu Chi. (Dinastía Sung) ⁽³⁴⁾

Esta experiencia que hace de soporte a la dimensión contemplativa de la vida tanto del observador como del artista, satisfaciendo la necesidad humana (Taoísta) de seguir al *Tao* (en la búsqueda de la Virtud, el concepto chino [*de*]) en favor de una existencia en armonía con la naturaleza, serenidad, paz interior e integración con el cosmos permite entender al paisaje como el lugar en que sucede dicha integración, un elemento intermediario entre el ser humano y el cosmos.

”El concepto de centro hace referencia al topos, al espacio, físico o simbólico que hace que esa unidad tenga lugar tanto en la esfera individual, como en la sociedad entera. Y este centro, espacio de la unión, brotará de un nivel simbólico, para manifestarse en un espacio geográfico y físico.” (Mezcua, 2007, pág. 8)

Ese lugar visto como un eje existencial (Mezcua, 2007) es a la vez interior y exterior, la “conciencia del centro”, el *Tschung*, formado por los caracteres centro y corazón, indica Lara (2011) será el sitio en el cual se encuentran la conciencia, el ser y el *Tao* (la integración plena).

“El ser es el mismo en todos nosotros, desde él se experimenta la ecuanimidad, el ágape, el amor fraternal hacia todos los seres vivos. El corazón es el símbolo del

³⁴ (en Fabbri, 1969, vol. 3, pág. 67)

vacío y a la vez el lugar donde pulsa la vida. De ahí que en la pintura de paisaje la presencia del vacío sea el espacio pletórico y a la vez receptivo, que sugiere el corazón humano”. (Lara, 2001, pág. 38)

Por este motivo es que el paisaje será llevado a la arquitectura con especial cuidado y elaboración pues no tendrá sólo implicancias estéticas sino también existenciales para los habitantes capaces de acceder a ese nivel de sensibilidad.

“El maestro Lü Dsu emplea la expresión ‘luz del oído’ para referirse al estado en que entra el meditante en referencia a la audición involuntaria [...] alude a la capacidad del hombre en meditación de establecerse en el silencio inalterable que sostiene el complejo sonoro constante que segrega el mundo de los hombres. El corazón oye entonces que en sí no contiene ningún sonido.” (Soublette, 2007, pág. 25)

Especial reflejo de esta postura en relación al paisaje serán los pabellones dispuestos ante el paisaje asilvestrado, salvaje, que sin intervenir materialmente el entorno que los circunda (como veremos más adelante hará el hombre occidental) van a -volver paisaje- a la naturaleza en su estado puro sin intervención (Mezcua, 2007). En una disposición contemplativa no dominante sobre el territorio físico, *in visu*, podríamos decir retrotrayéndonos al sub-capítulo 2.1 de esta tesis.



Imagen 35: Cascada cayendo desde los acantilados.

Fuente: Inaji, 1998, pág. 126

Miradores conocidos como *Tai*, literalmente “plataforma” (Mezcua, 2007), una superficie en alto que escruta el entorno hacia las cuatro direcciones, en la imagen superior ante el espectáculo de la cascada entre las montañas.

Igualmente este modo de relación con el entorno a través del paisaje será trasladado al mundo urbano a través del *ting yuan*, un jardín contemplativo, que estará incorporado a la vivienda privada en general y especialmente en las residencias de clases más acomodadas. Un lugar sin función útil, paralelo al universo mundano, adyacente y coexistente: una atmósfera utópica separada del mundo de lo cotidiano (Inaji, 1998).

Del desarrollo de ese tipo de jardín nacerá el *yuanlin*, un jardín de paseo, desarrollado en residencias imperiales o de autoridades, de los que todavía se conservan más de 200 en la ciudad de Suzhou, capital de la seda y cuyo esplendor se vivió en el año 1200 d.C. con la Dinastía Song.

4. *Nacimiento del paisaje. El paisaje en Oriente.*
China: el paisaje como un medio de aproximación a lo trascendente.



Imagen 36: *Ying Yuan*. (Jardín contemplativo)

Fuente: Inaji, 1998, pág. 105



Imagen 37: Jardín en Suzhou

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 74

Cada jardín de paseo está elaborado cuidadosamente de acuerdo a una técnica que se traduce en un canon estético que permite trasladar todo aquel imaginario contenido en la pintura de paisaje al mundo real y concreto. Por eso en su configuración se verá privilegiada la experiencia, el cómo se recorre, cómo se mira, como se detiene el paseante, cómo se abren o cierran vistas para construir una experiencia más profunda.

Ejemplo de la refinación de la construcción del paisaje es la técnica del *jiejing*, que puede traducirse como “paisaje prestado”. Se trata de incorporar elementos del paisaje que pudiesen estar lejanos y hacerlos parte de la construcción del lugar, como si fuese un hecho natural.

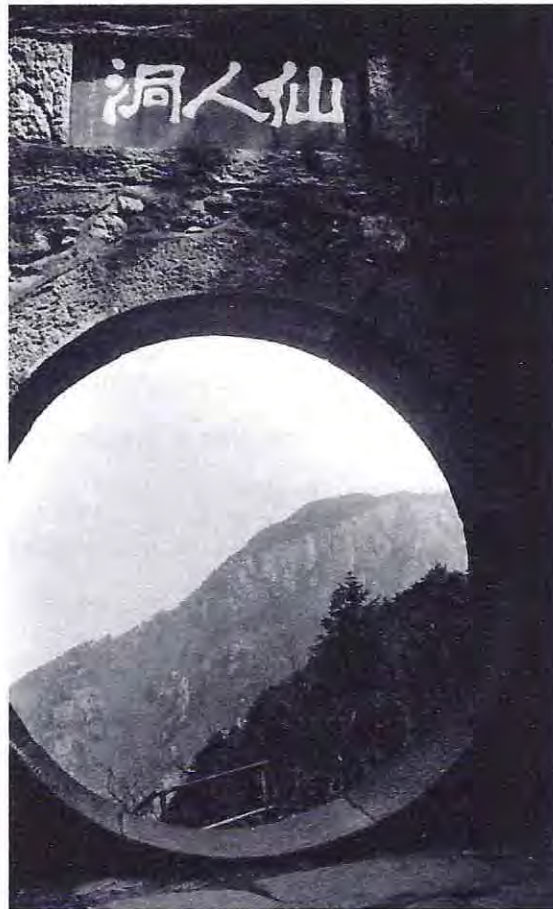


Imagen 38: *jiejing* (Paisaje prestado)

Fuente: Inaji, 1998, pág. 118



Imagen 39: Paisaje de cercanía.

Fuente: Inaji, 1998, pág. 118

El refinamiento en la construcción de paisajes en sus jardines llega al punto en que también pueden hacer distinciones en relación a los motivos de esos paisajes traídos a la cercanía (paisajes prestados o “robados”). Toshiro Inaji (1998) los ha distinguido como el *yuanjie* (paisaje de la distancia), al que trae paisajes lejanos, montañas, bosques, lagos, el *linjie* (paisaje cercano) al que enmarca escenas del mismo parque, pabellones, promenades, jardines y el *yangjie* (paisaje hacia arriba) que trae a presencia el cielo, árboles, torres, nubes, la luna, todo lo que hace referencia a lo alto.

En la construcción de los jardines emplearon técnicas para controlar rítmica y equilibradamente las vistas, lo grande y lo pequeño, lo expandido y lo constreñido (Inaji, 1998) de ahí es que se pueden ver expresiones como “*yuan zhou you yuan*”: un “jardín dentro de un jardín” como puede apreciarse en la imagen de la página siguiente. En el fondo vienen a constituir paisajes dentro de otros paisajes.



Imagen 40: Jardín dentro de jardín. Zuzhou.

Fuente: Inaji, 1998, pág. 115

Es posible reconocer en estos lugares exteriores una serie de estancias interiores o semi-interiores singularizadas, elementos arquitectónicos con sentidos muy específicos que forman parte de la arquitectura de los jardines de paseo; pueden distinguirse los *xie (jie)* que como ya vimos significa “prestado” y que vienen a ser pequeñas estancias para disfrute de las vistas que toman “prestadas” distinguiéndolas desde lo circundante, los *xuan*, estudios para el deleite y la tranquilidad que se abren a pequeñas porciones de naturaleza próxima, los *feng* o pabellones en el agua y los *ting*, pabellones o residencias principales con aberturas hacia el paisaje que lo entorna en todas sus direcciones.

“El *liamniang ting*, es un tipo de *ting*, con dos frentes, y dividido en dos partes simétricas utilizando el ala sur en invierno y el ala norte en verano. Suele estar construido sobre una pequeña elevación del terreno, y no para las vistas panorámicas sino para disfrutar de la floración de los ciruelos, o la brisa de los bambúes” (Cervera, 2000, pág. 33)

Este tipo de estancia inseparable del paisaje; *experiencial*, vívida y sutilmente acogedora de actos leves, que la tradición china ha permitido arquitecturizar ha quedado reflejada en la temática de pinturas del siglo XV y cuyos nombres son muy decidores.



Imagen 41: “Jardín del Deleite Solitario: Pabellón para jugar con el agua”.

Fuente: Qiu Ying (1494-1552).⁽³⁵⁾



Imagen 42: “Jardín del Deleite Solitario: Terraza para contemplar la colina.”

Fuente: Qiu Ying (1494-1552).⁽³⁶⁾

Podemos decir entonces que la relación con el paisaje de la cultura tradicional china estará centrada más bien en una esfera espiritual. La relación del hombre con el “medio que lo circunda” (para no entenderlo como paisaje aún) no es ni trivial ni una resultante del tener localización, sino un asunto existencial que excede largamente la dimensión de lo físico, del sustrato, de lo geográfico, de lo concreto, de lo literalmente a la vista y refiere a una dimensión distinta, profunda y más próxima a un estado de trascendencia mayor: la dimensión metafísica. Es esa dimensión metafísica la que transformará al medio en paisaje.

³⁵ (en Mezcua, 2007, pág. 478)

³⁶ (en Mezcua, 2007, pág. 480)

“Zhi yu shanshui, zhi you qu ling.”

“En cuanto al paisaje, aún teniendo sustancia, tiende al espíritu.”

(Zong Bing (375-443) en Berque, 2009, pág. 83)

Desde esa perspectiva el paisaje deviene como un medio, un camino que dispone al hombre para acceder a esa dimensión espiritual que caracteriza el modo contemplativo de habitar propio del mundo Oriental.

“Pienso -dice- que un chino de tipo medio, aun cuando sea miserablemente pobre, es más feliz que un inglés de tipo medio, y es más feliz porque su nación está construida sobre una concepción más humana y civilizada que la nuestra. La inquietud y la combatividad no sólo nos causan daños evidentes, sino que llenan nuestra vida de descontento, nos incapacitan para el goce de lo bello y nos tornan ineptos casi siempre para las virtudes contemplativas. En este respecto hemos empeorado rápidamente en estos últimos cien años [...] podríamos aprender de ellos un poco de esa sapiencia contemplativa que les ha permitido subsistir mientras el resto de las naciones antiguas ha perecido.” (Russell en Ortega y Gasset, 1957, pág. 62)

Japón: el paisaje desde el macrocosmos al microcosmos.

*“kumori naki
yama nite umi no
tsuki mireba
shima zo kohori no
tae-ma narikeri”*

(Saigyō (poeta, s.XII) en Nischtke, 1994, pág. 14)

“apenas unas nubes en lo alto
de los montes en torno al lago
en cuyas aguas veo la luna
y las islas en el hielo
se vuelven agujeros.”

(Saigyō (poeta, s.XII) en Nitschke, 1994, pág. 14)

Existen evidentes diferencias entre el territorio chino y el japonés, mientras el primero abarca una gran extensión continental el segundo se compone por un limitado conjunto de islas. Cada una con un gran porcentaje de territorio montañoso e islas con apenas superficies llanas. Con una escala de paisajes menudos y desiguales (Jellicoe, 1995) que determinan una gran variedad de unidades reconocibles. El territorio, limitado y disperso, incidirá fuertemente en la apreciación del entorno al interior de la cultura japonesa. Nitschke (1994, pág. 14) se referirá a esta idea de pequeño paisaje denotando que expresiones como “pequeñas islas en el mar”, “riachuelos serpenteando entre las montañas”, “rocas afiladas en la costa”, “cascadas precipitándose sobre muchos escalones” que pudiesen describir la dimensión geográfica del Japón, son términos formales para referirse a los jardines japoneses cuyo lenguaje visual es el lenguaje del paisaje.



Imagen 43: Imagen del mar interior de Seto.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 119.

El clima principalmente húmedo, cambia bastante de norte a sur pues la porción más septentrional se ve afectada por las frías corrientes Siberianas y la costa que da al Pacífico se ve afectada por el tifón. Lluvioso, además, se aprecian muchos ríos y cursos de agua de caudal cambiante, rebosan de agua o se secan con el cambio estacional. (Jellicoe, 1995)

Esta situación climática, será fundamental en el entendimiento de su propia relación con la naturaleza; sus paisajes muestran la variedad de ésta y su carácter fundamentalmente cambiante en que un ciclo sobre otro que nunca se detienen.

“En Japón, la atmósfera es rica en cambios –como cuando experimentamos diariamente la niebla de la mañana, la bruma de la tarde y la neblina de la primavera-, y estos contrastes desempeñan un papel muy importante al conformar el sentimiento propio de la estación o el tiempo..., un talante de calma y frescura; por otra parte, se da lugar a un encanto especial, al percibir el contraste de los mismos paisajes.” (Watsuji, 2006, pág. 237)

Un invierno muy frío cambia el aspecto del territorio cubriéndolo de nieve. Un otoño en que se ve reflejado el cambio estacional en algunas de sus especies tradicionales como el

arce japonés (representado en la imagen inferior), una primavera que puede verse reflejada en el florecimiento de algunas especies como los cerezos (de allí la tradicional celebración del *Hanami*) y un verano caluroso y húmedo.

“La escena es una panorámica de la fiesta del cerezo en flor, donde la gente bebe sake con los amigos sobre una alfombra roja bajo los árboles y los farolillos de papel, o dentro de las carpas abiertas. Representa el carácter fundamental de la arquitectura japonesa. Al principio, la gente viene en grupo a ver el cerezo en flor; entonces se construye la arquitectura primigenia (por ejemplo la alfombra y la carpa) para el acontecimiento. [...] Tal arquitectura no se opone sino que asimila completamente la naturaleza. Esto es debido a que la presencia de los cerezos es por sí misma capaz de crear un espacio único; con los pétalos bailando al viento, la belleza de la escena resulta realizada visualmente. [...] Los cerezos prolongan sus ramas sobre las tiendas, los pétalos caen incesantemente sobre la gente que disfruta de la placentera escena en plena naturaleza. La fiesta llega a su apogeo cuando al atardecer el sol se hunde y la escena se va velando en una oscuridad creciente. [...]. Según transcurre la noche sintiéndose cansados de placer, desmontan las tiendas y se van a casa, dejando a los cerezos en flor flotando en la oscuridad como nubes blancas. El final del evento supone a su vez el fin de la arquitectura.” (Ito, 1992, pág. 22-23)

La naturaleza se manifiesta permanentemente al habitante, se vuelve imagen de cambio, de transformación, y evidencia del paso del tiempo.

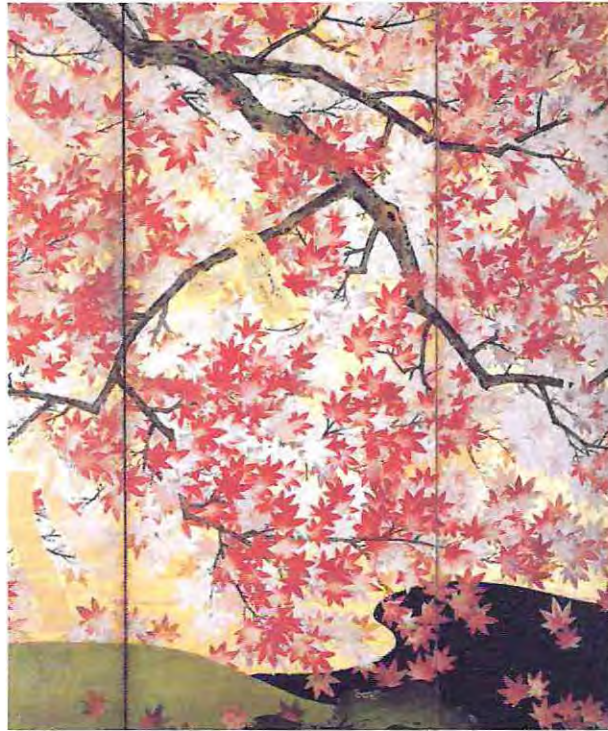


Imagen 44: Otoño junto al río Tatsuta. *Byōbu* (biombo). (1615-1868).

Fuente: Fahr-Becker, 2000, pág. 224.

Muestra de la estrecha relación de esta cultura con la cultura continental China es la existencia de cierta continuidad del término utilizado para referirse al paisaje: los japoneses le llamarán *san-sui* y al igual que en China, lo conforman los caracteres montaña y agua (Nitschke, 1994).

“El vocablo japonés ‘*fudo*’, compuesto por los ideogramas de ‘viento’ y ‘tierra’, abarca un área semántica muy amplia, desde características climáticas, geológicas o topográficas hasta la fertilidad del suelo y la configuración del paisaje. Con semejante significado se acuñó antiguamente otro término, juntando los caracteres chinos de ‘agua’ y ‘tierra’ ” (Watsuji, 2006, pág. 23)



Imagen 45: *Kyokusui no en*.

Fuente: Kubo Shunman (1757-1820) ⁽³⁷⁾

Tan estrecha es la relación cultural con China, que los japoneses llevan a cabo la misma celebración tradicional, en contacto con la naturaleza, que Berque (2009) señala como el acontecimiento que da lugar al “nacimiento del paisaje” como vimos en el subcapítulo anterior.

La fiesta se llama “*Kyokusui no en*” y tiene la misma significación que en China. La ceremonia, habitual en la corte de la época *Heian* (s. VIII- s. XII), se celebra hasta el día de hoy en un festival realizado año a año en el templo Mitsu-ji en Hiraizumi. A través de ella podemos hacernos una imagen de ese frágil momento en que unos anacoretas en “[común] unión” con la naturaleza escribieron los versos que nombraron al paisaje por primera vez.

En una región donde la naturaleza se hizo tan evidente como elementos, no es raro que los japoneses primitivos les adoraran. Jellicoe (1995) va a distinguir que estos primeros habitantes “adoraban al sol, la luna, el mar, la tierra, las montañas, los manantiales y las fuentes, las piedras y las rocas; las deidades del trueno, el viento, las tormentas y el fuego; y las del temible terremoto” (1995, pág. 84).

³⁷ (en <http://www.mfa.org/collections/object/a-winding-stream-party-kyokusui-no-en-252090>)

Este tipo de fervor no quedará sólo en el panteísmo sino que, siendo que en esta devoción múltiple hay detrás una idea de inclusión y totalidad permanentemente manifestada entre los elementos de la naturaleza y el ser humano, éstos constituirán la base de la geomancia *sino* japonesa, un equivalente del *feng shui* chino.

“A pesar de lo supersticioso de la misma, la geomancia encierra un núcleo de verdad: el conocimiento de la relación ecológica entre el hombre y las fuerzas de la naturaleza [...] lo característico de esta ciencia es una forma de conocimiento cuyo mejor calificativo podría ser inductivo, sintético o sincrónico, utilizando algunos términos introducidos por Porkert y Carl Gustav Jung. Esta forma de conocimiento resulta muy extraña para el mundo occidental, que razona de un modo causal, analítico o diacrónico.” (Nitschke, 1994, pág. 33)

Ejemplo de esta relación indivisible entre las cosas que conforman el mundo japonés (en el más amplio sentido) son estas cartas de geomancia de la ilustración 46. Pueden apreciarse en esta carta muchas (por no decir todas) de las dimensiones humanas que constituyen la existencia.

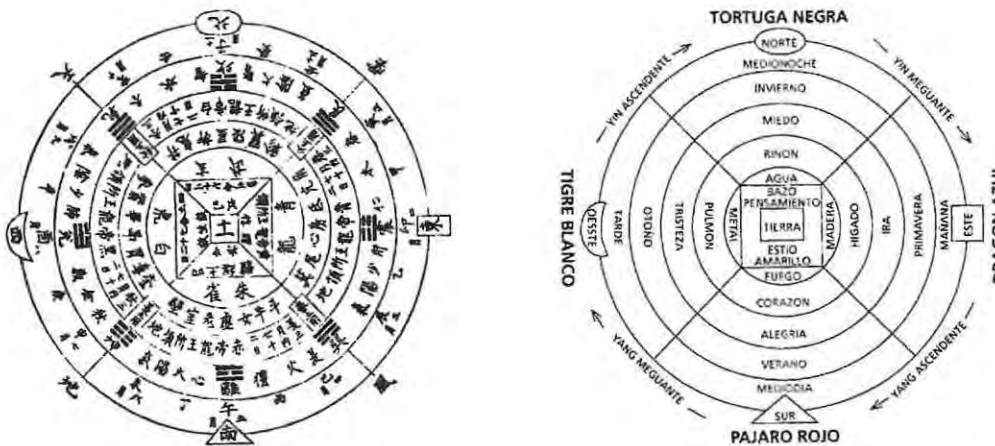


Imagen 46: Extracto manual de geomancia.

Fuente: Nitschke, 1994, pág. 37

Algunas de ellas corresponden a determinaciones cósmicas como el círculo de los puntos cardinales, el círculo de los momentos del día o de las estaciones, todas ellas aluden a una posición en relación al sol, otras aluden a dimensiones míticas como los animales sagrados, o los elementos fundamentales asociados a los colores pero lo más importante es que están íntimamente ligadas a dos círculos interiores: las emociones y los principales órganos humanos, constituyendo así la unidad [mundo interior-mundo exterior] (Nitschke , 1994). Todos como parte constitutiva de una sola unidad en permanente movimiento, transformación y equilibrio.



Imagen 47: Vista del Monte Fuji.

Fuente: Masao Yamamoto.⁽³⁸⁾

³⁸ (http://www.hackelbury.co.uk/artists/yamamoto/image_library/image_library-Pages/Image92.html)

Dada esta devoción significativa por los elementos de la naturaleza, no es de extrañar la simbología que encierra el monte Fuji como un elemento representativo de esta relación: “la montaña perfecta [...] era en sí mismo un símbolo del majestuoso dominio de la naturaleza sobre el hombre, sus obras y su arte” (Jellicoe, 1995, pág.119).

En la predominancia vertical de la imagen del Monte Fuji de Masao Yamamoto (fotógrafo japonés), podemos ver cómo está expresada fuertemente la dimensión planetaria del *Fuji-san* (así lo nombran los japoneses, otorgándole “personalidad”): el monte en la parte más baja de la imagen, con un alto cielo encima, la única porción del relieve terrestre que intenta equilibrarse ante esa magnitud infinita, un mediador entre el mundo de los hombres y el cielo.

Pareciera reflejar el espíritu de las conocidas xilografías que dejara como legado de finales del periodo Edo en el arte del *ukiyo-e* (imágenes del mundo flotante) el artista japonés Hiroshige (1797-1858) en su trabajo: Cien famosas vistas de Edo (la actual Tokio).

Un trabajo en que aparece potentemente enunciada la idea de la fugacidad de la existencia humana en el realzamiento de las dimensiones fenomenológicas de los grabados, pudiendo ser el alba, el atardecer, la lluvia o la bruma, las que completan las imágenes de la vida cotidiana enlazadas con las imágenes de los lugares o elementos venerables de la naturaleza que aparecen como casualmente manifestándose como un mar, un lago, la flor del cerezo o el *Fuji-san*.



Imagen 48: El barrio de los tintoreros de Kanda (11-1857). Hiroshige.

Fuente: Trede, 2010, pág. 181

Fahr-Becker (2000, pág.201) recoge la experiencia del arquitecto alemán Bruno Taut en el siguiente relato: “El sol brillaba intensamente y el aire era claro. Nunca habíamos visto un Fujiyama tan magnífico como ayer. Sólo tenía un poco de nieve en la punta, ante él flotaba una delicada nube que proyectaba su ligera sombra sobre la colina. La línea de la montaña se dibujaba hasta abajo con majestuosa elegancia”. En él describe sensiblemente su experiencia al ver el Monte Fuji, sin embargo no se queda sólo en la descripción física sino que hace hincapié en lo que la imagen de la “platónica montaña” le transmite al completar su relato manifestando:

“Esto es Japón, el espíritu del Japón convertido en una forma visible y nítida. Y quienes contemplan la cima de su país, quieran o no, han de aspirar a una pureza para su patria similar a la que la montaña pone ante sus ojos”. (Taut en Fahr-Becker, 2000, pág.201)

Esta proximidad con la naturaleza y sus manifestaciones como un asunto trascendente, se expresará físicamente en la construcción de los templos religiosos que a través de su arquitectura, dejan entrar al paisaje estableciendo un diálogo con éste.

Permitiendo que el entorno se manifieste al hombre los templos japoneses “*le cantan*” (Valéry, 1923) al paisaje. “Los edificios religiosos japoneses incluyen, pero sobrepasándolo, el mundo de la naturaleza” (Jellicoe, 1995, pág. 89).

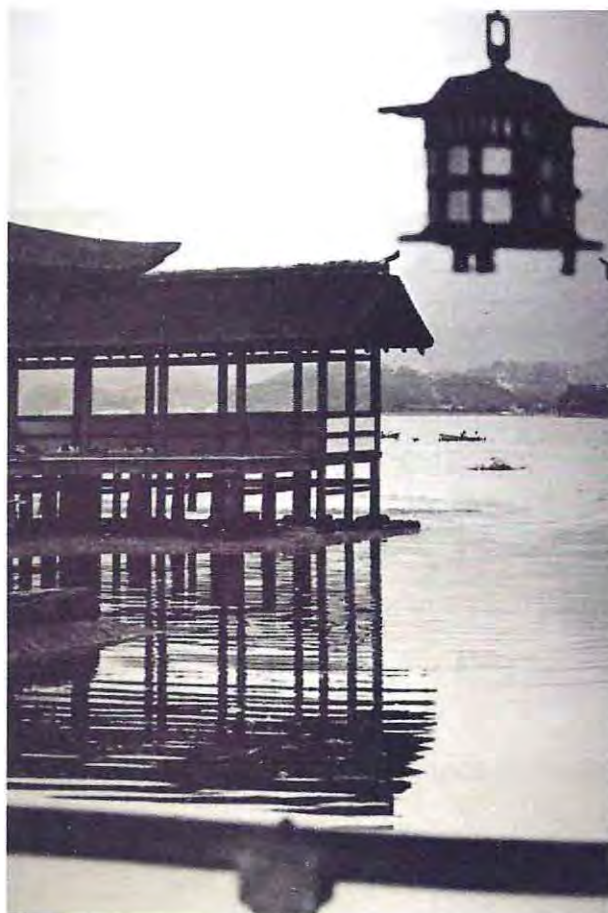


Imagen 49: Fragmento del edificio sagrado de Itsukushima.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 88



Imagen 50: Santuario Futami, de Ise. Fotografía de Bruno Taut (1935)

Fuente: Fahr-Becker, 2000, pág. 63.

Contrariamente, al otro lado del mundo, al mismo tiempo, los templos occidentales se vuelven paisaje en sí mismos y se construyen de piedra para perdurar. Dos modos contrapuestos de relación hombre-naturaleza reflejada en su arquitectura.

Contrapuesto de otro modo al templo occidental, sin una permanencia física continua, más parecido al frágil modo del *hanami*, en su levedad, en su aparecer y sutil desaparecer para volver a nacer, el templo de Ise, “principal lugar sagrado de Japón” (Fahr-Becker, 2000), se reconstruye cada 20 años desde el año 673. Sólo se mantienen cada vez una pequeña cabaña y en su interior un poste: el *sin-nomi-hashira* (elevada columna del corazón), y se reconstruyen cada vez las 65 edificaciones del complejo sagrado durante 8 años de trabajo continuo para que nuevamente, cada vez, el templo renazca desde su centro consagrado.

“El profundo amor por la naturaleza constituye un rasgo propio del pueblo japonés; fruto de una educación antigua y tradicional que tiene su origen en la filosofía panteísta y su religión budista” (Fariello, 2004, pág. 289)

El budismo Zen es un modo de vida en permanente consciencia del aquí y ahora, un modo sumamente intenso de habitar que repara en los detalles más sutiles de la realidad

“borrando la personalidad propia, como se apaga la luz para ver a través de los cristales”
(Racionero, 1993, pág. 128).

*“Zen monk: taking the mountains and rivers as my own, I become them.
Zen master: taking myself as my own, the mountains and rivers become me.”*
(en Inaji, 1998, pág. 40)

“Monje Zen: tomando las montañas y ríos como parte de mí, yo me transformo en ellos.
Maestro Zen: tomando mi ser como parte de mí, las montañas y ríos se transforman en mí”
(en Inaji, 1998, pág. 40)

El mismo Racionero (1993) distinguirá al Zen como una “actitud vital” más que una filosofía. Llegada al Japón desde China en el siglo XII, el Zen propende a eliminar la racionalización que media nuestra relación con el entorno a través de *dejarse estar* en el momento presente, “entregados al instante”, sin intereses añadidos.

(Al respecto siempre me ha llamado la atención la traducción al inglés del “enamorarse”, *falling in love*, literalmente caído en el amor, siempre me ha llamado la atención la gratuidad de la frase, sin interés, como por casualidad, entregado, sin cálculo, sin dominio del “yo”)

“Cuando vemos en la naturaleza profunda de las cosas, cuando la cosa se ve a sí misma con nuestros ojos, y se refleja limpia en los espejos de la mente, entonces todo lo que percibimos, vicio o virtud, belleza o fealdad, gloria o sordidez, todo tiene aquel significado, que es un no-significado, porque no puede explicarse, sino experimentarse.” (Racionero, 1993, pág. 131)

La construcción del paisaje japonés, será un reflejo de esa intensidad vital. Mientras por un lado ante una visión de un territorio dividido, disperso, limitado, ha tenido que actuar “matemáticamente” sobre él para dar lugar a los cultivos que les permitan la subsistencia (Jellicoe, 1995) generando nuevos pequeños paisajes, así mismo, en un ámbito ya no

instrumental, como podría ser la subsistencia física, en la esfera de lo contemplativo, a través de la construcción de parques primero y jardines después, se seguirá desarrollando ese modo de construir a pequeña escala, desarrollando una “especie de realidad” a una escala menor, puesto que la magnitud no será relevante dada la agudeza perceptiva a la que invita el Zen y que ha quedado de manifiesto en el sutil arte de la poesía *Haiku*.

“*copos de nieve,*
cayendo suavemente
cada uno en su sitio.”

(*Haiku en Racionero, 1993, pág. 132*)

Los primeros parques jardines se importaron de China, representaban un paraíso de juventud y placeres eternos (Fariello, 2004). Eran parques acuáticos conformados en torno a un lago natural o artificial, que representaba el mar con una isla en medio que representaba la montaña sagrada. Estos jardines fueron llamados *chisen shuyu teien* que significa “jardín con lago para pasear en barca”. (Nitschke, 1994)

Estos jardines acuáticos del período Heian, han quedado descritos en una de las obras cumbres de la literatura japonesa: “La historia del príncipe Genji” escrito por una cortesana en el año 1.000. El texto describe con gran precisión el deleite que el paisaje de los jardines ofrecía a la cotidianeidad de la vida cortesana.

“Era posible recorrer en barca todo el trayecto hasta el jardín de primavera, remando primero a lo largo del lago meridional y después a través de un estrecho canal hasta un pequeño monte que parecía cerrar el paso [...] el lago parecía infinito cuando atravesaron el centro, y los ocupantes del barco, para quienes esta experiencia era algo nuevo y excitante, apenas podían creer que no se estuvieran dirigiendo a un país desconocido. Pero los remeros los condujeron al borde de la orilla rocosa de la travesía entre las dos grandes islas y, al mirar detenidamente, el grupo descubrió maravillado que la forma de cada pequeño [sic] saliente y cada roca había sido

concebida tan cuidadosamente como si un pintor hubiera dibujado el perfil con un pincel”. (Nitschke, 1994, pág. 49)

Más adelante en el relato hará más evidente esa visión paradisíaca e idílica que motivaba el sentido de construcción de estos jardines:

“A lo lejos todavía podían distinguir las alas de la residencia de Murasaki, que destacaban por el verde más intenso de las ramas de los sauces que barrían sus patios, y por el resplandor de los frutales en flor que, incluso desde aquella distancia, parecían esparcir su aroma entre las islas y las rocas. En el mundo exterior, las flores de los cerezos ya casi se habían marchitado, pero éstas parecían querer burlarse del paso del tiempo”. (Nitschke, 1994, pág. 49)

Como es posible apreciar en el relato, se aprecian al mismo tiempo varias de las condiciones que Berque (2009) plantea para determinar sin proyección de la propia mirada, si una cultura tenía una visión del paisaje, en este texto se describe un paisaje construido intencionalmente y se describe al mismo tiempo la percepción estética de éste: arquitectura y escritura del paisaje.

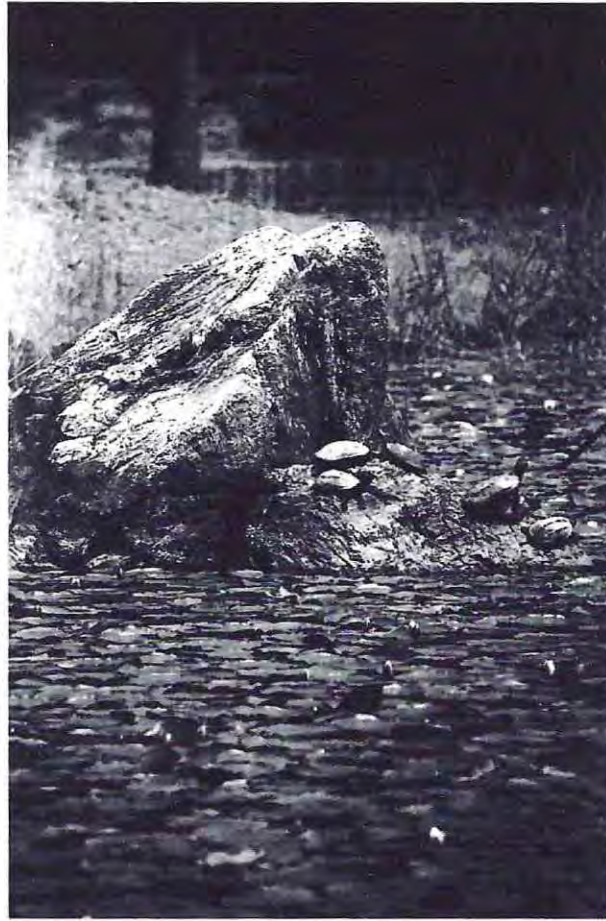


Imagen 51: Roca aislada como isla estilizada, lago Osawa.

Fuente: Nitschke, 1994, pág. 45

Algunos de los conceptos manejados por los constructores de jardines de la época son destacados por Nitschke (1994) rescatados del *Sakutei-ki*, un manual clásico de jardinería:

Shotoku no sansui (montaña y agua de la naturaleza viva), sugiere que los elementos del jardín, plantas, agua, piedras, arroyos, deben unirse con la naturaleza.

Kohan ni shitagau (dar cumplimiento a un deseo), sugiere que los elementos del jardín tienen una cierta personalidad que respetar y cuidar. Significa dejar por ejemplo, que una piedra, “sea lo que quiera ser” dentro de la composición general.

Sushigaete (sin equilibrio), se trata de que el jardín haga manifiesta su asimetría en contraste con la simetría de la arquitectura de la casa, templo o palacio. “La simetría de la naturaleza enfrentada con la simetría de lo artificial”.

Fuzei (el soplo de la sensibilidad), Nitschke (1994) lo refiere como atender al “*genius loci*”, la atmósfera del lugar.

Estos cuatro conceptos funcionaron como reglas estrictas que cristalizaron en hermosos parques y jardines construidos con extremada sensibilidad.

Este tipo de jardín paradisíaco, conforme se desarrollaba el budismo Zen, fue mutando para llegar a transformarse completamente desde un jardín de ocio a un jardín de contemplación.

El jardín paradigmático de este tipo lo constituye el “jardín de musgo del templo *Saiho-ji* (templo de los aromas occidentales)”, construido en el siglo XIV en Kioto, es un jardín “cubierto con siete variedades de musgo, que en otoño adquieren una prodigiosa gama de matices verdeamarillentos” (Racionero, 1994, pág.129)

Es un jardín que lentamente ha sido conquistado por el musgo, los líquenes, la humedad, el envejecimiento y el paso del tiempo se denotan en cada fragmento del jardín y ha sido cuidado de ese modo, ya no es un jardín de esparcimiento sino de contemplación de esa manifestación de la temporalidad.

Lorraine Kuck en Jellicoe (1995, pág. 91) describe su esencia: el *yugen* un concepto que abarca en gran medida el sentimiento estético del ser japonés. “El *yugen* lo crea la atmósfera, una atmósfera de brumosa irrealidad que produce en una mente en armonía consigo misma un sentimiento de hermandad con la naturaleza, la sensación de que el propio espíritu se funde con los otros espíritus de otros seres naturales y con todo lo que subyace tras ellos”.

El término está compuesto por dos palabras: la primera es *yu* que significa “profundidad” y “obscuridad” y la segunda es *gen* que significa “sentido profundo”, juntos vienen a designar algo difícil de entender para un occidental: la belleza del sentido profundo de la oscuridad (Nitschke, 1994) pero que ciertamente es lo que se manifiesta en este singular paisaje. “Una belleza interior que no valora las formas externas y capta la profunda belleza de lo efímero” (Nitschke, 1994, pág. 106)



Imagen 52: Jardín de Musgo de *Saiho-Ji*.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 90

Este ideal estético reflejado profundamente en el carácter del “ser japonés”, ha sido ampliamente descrito por Junshiro Tanizaki en su escrito *El elogio de la sombra* (originalmente escrito en 1933) en que describe a propósito del habitar cotidiano japonés un ideal de belleza asociado al misterio del envejecimiento, el silencio y la penumbra.

“En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez [...] pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra” (Tanizaki, 2008, pág. 45)

Respecto de la penumbra Ruiz de la Puerta (1995) distinguirá que es el ser frontera entre la luz y la sombra lo que le otorga su valor estético, desde esa perspectiva es un ente integrador, en ella, luz y sombra no aparecen como opuestos sino como un “flujo continuo entre elementos opuestos donde no cabe decir dónde termina uno y empieza el otro”.

La profunda relación del japonés con el paisaje y la penumbra es expresada en el ámbito doméstico en el *kakemono*, una tabla pintada que representa paisajes y que cuelga en un espacio significativo de la vivienda, una especie de nicho, levemente apenumbreado denominado el *toko no ma* (Fariello, 2004).

Respecto de la significación del *toko no ma* en la cultura japonesa Tanizaki (2008) describe:

“Tenemos, por último, en nuestras salas de estar, ese hueco llamado *toko no ma* que adornamos con un cuadro o adorno floral; pero la función esencial de dicho cuadro o de esas flores no es decorativa en sí misma, pues más bien se trata de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad.” (Tanizaki, 2008, pág. 46)

Y prosigue refiriéndose a dónde reside la armonía del *toko no ma* y el *kakemono* cuando la obra en sí misma es “insignificante”:

“(la armonía) reside habitualmente en el antiguo color del papel, el color de la tinta o las resquebrajaduras del armazón. Se establece entonces un equilibrio entre ese aspecto antiguo y la oscuridad del *toko no ma* o de la propia habitación”. (Tanizaki, 2008, pág. 47)

Integrando así otro elemento fundamental del entendimiento cultural japonés: la valorización de la idea de que las cosas del mundo están en continua transformación y movimiento. Este concepto budista que valora “lo impermanente” (Ruiz de la Puerta, 1995) es el *mujo* y estará presente en todo tipo de construcción japonesa, sea este el paisaje, un templo, una casa o un minúsculo pormenor de alguno de ellos. De allí que el modo de “hacer” japonés sea tan delicado en tanto cada construcción se vuelve un microcosmos que trae a presencia dimensiones universales mayores.

4. Nacimiento del paisaje. El paisaje en Oriente.
Japón: el paisaje desde el macrocosmos al microcosmos.



Imagen 53: Detalle de un *kakemono* en la tenue penumbra del *tokonoma*.

Fuente: Murata&Black, 2000, pág. 152



Imagen 54: Ejemplo de la idea de *Yugen* y *Mujo*.⁽³⁹⁾

Fuente: Fahr-Becker, 2000, pág.21

³⁹ (En las sombras exteriores reflejadas en el shoji y la luz del interior, reflejada en el tatami.)

El tercer concepto estético ligado a los dos anteriores, y que refiere también a la idea de conciencia de la temporalidad de la existencia, es el *sabi*, toda construcción lo ha de tener y significa respetar el aspecto vetusto y envejecido de las cosas, la pátina y las marcas del paso del tiempo (Fariello, 2004).

Volviendo al punto original que nos llevó a desarrollar estos conceptos, el jardín de musgo del templo de los aromas occidentales, transformó la idea de jardín hacia una dimensión contemplativa. Algunas investigaciones sugieren que en él también (en la fracción que no está cubierta de musgo) se tiene registro de un nuevo tipo de jardín, en que la naturaleza se ve representada de otro modo, mucho más silencioso y menos evidente: el *kare sansui*, o el jardín de paisaje seco.

Estos jardines comenzaron siendo fragmentos secos de otros grandes jardines arbolados y acuáticos. Siendo primero representaciones de otros paisajes como el mismo del templo *Saiho-ji* que vimos anteriormente. Ejemplo de esta primera conformación de jardines secos es la cascada seca (*kare taki*) una composición pétreo de tres escalones que dan la impresión de agua corriendo. Respecto de su experiencia ante este conjunto de piedras Nitschke (1994) mencionará:

“Aunque en esta cascada no corre una gota de agua, sugiere de un modo insuperable el ruido imponente de una cascada auténtica. Su belleza es tan fascinante, que las incógnitas académicas sobre su origen quedan relegadas a segundo plano”.
(Nitschke, 1994, pág. 73)

Estos primeros pequeños paisajes, mimesis microcósmicas de otros mayores se fueron desarrollando para dar lugar a otros jardines secos cada vez más autónomos, cuya configuración no refiere directamente a otra realidad más que a sí mismos.



Imagen 55: *Kare taki*, cascada seca del jardín de *Saiho-ji*.

Fuente: Nitschke, 1994, pág.73

Mínimos y cada vez más austeros ya no hay agua, ni plantas, sólo arena blanca, algo de musgo y rocas. Respecto del más connotado de este tipo de jardines, el *Ryoan-ji* (Kioto), el escritor francés Paul Claudel, citado por Fariello (2004), dirá “la entrada a este recinto solitario pone al visitante en presencia de la eternidad”.



Imagen 56: Vista del *Ryoan-ji*. Kioto

Fuente: Fariello, 2004, pág. 292

Respecto del motivo de la composición del *Ryoan-ji* los autores (Fariello (2004), Jellicoe (1995) y Nitschke (1994)) no coinciden en una teoría común, existen diversas hipótesis que van desde las que señalan que correspondería a una representación del mar de Japón y una serie de islas, a otras más alegóricas que lo asocian a un lago cruzado por una tigresa y sus cachorros, sin que los autores tomen partido por una u otra, sin embargo hay algunos aspectos que no refieren al motivo literal del jardín en el que sí hay coincidencia, su cuidado geométrico y la atmósfera que construye una especial sensación (o disposición de ánimo) en quien lo contempla.

Quince rocas dispuestas en agrupaciones menores, de siete, cinco y tres, sobre una superficie de cuarzo de río cuidadosamente rastrillado.



Imagen 57: Detalle piedras del *Ryoan-ji*, vistas desde el hondo.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 144.

Desde ningún punto de vista del pórtico desde el cual se le contempla sentado (observa Nitschke (1994, pág. 90) que para los japoneses el verbo “sentarse” significa también “meditar”) pueden apreciarse las quince rocas de un solo golpe de vista, siempre hay alguna que queda oculta siguiendo la línea que describimos anteriormente cuando nos referimos a la idea de belleza que subyace tras el enigma de lo velado.

Respecto de la disposición de ánimo de quien contempla este tipo jardín (que se volverá posteriormente un prototipo) Nitschke (1994) plantea que se logra mediante una especie de inversión del flujo de energía refiriéndose a que lo habitual es captar al mundo exterior a través de los sentidos, desde el yo, en una especie de fuerza centrífuga, al revés en un lugar

como este, vaciado, silente, luego que los límites de los objetos se vuelven difusos y se percibe el lugar como una sólo unidad la energía se invierte naturalmente y quien contempla vuelve a dirigirse a sí mismo.

“La experiencia de la vuelta espontanea a la propia conciencia se llama experiencia de la “nada”, del “vacío”, de “la conciencia que no juzga” o “del abandono del propio yo”, por citar algunos términos con los que se ha intentado describirla”. (Nitschke, 1994, pág. 92)

Otro tipo de jardín, derivado del jardín acuático es el denominado “jardín de paseo” (Jellicoe, 1995), un jardín de delectación en que la experiencia que se tiene en el recorrido es lo fundamental. Ninguna vista es casual, componen el jardín los senderos, las colinas, los estanques, la vegetación, las rocas, todo un universo compuesto voluntariosa y calculadamente con un sentido: proponer un modo de naturaleza ideal. Una especie de “supranaturaleza” en su idealización.

Ejemplo de este tipo de jardín es el del palacio imperial Katsura en Kioto. Jellicoe (1995) distingue lo cuidadoso de su sendero al fijar en 1760 las piedras que lo constituyen, con lo cual uno puede hacerse una imagen de la disposición de quien lo recorre (como cuando se ven las huellas en la arena de la playa, no hay alguien pero su caminar está allí presente).

“El camino de piedras, cada una de ellas con su propia y rotunda personalidad, conduce, a través de variados incidentes, al puente de piedra, deja a un lado el pabellón del té y continúa a través del jardín de musgo, hasta que finalmente vuelve al lugar de origen. Este paseo colma las pretensiones que motivaron su creación: es una experiencia mística.”(Jellicoe, 1995, pág. 92)



Imagen 58: Puente de piedras en jardín del palacio Tokushima.

Fuente: Nitschke, 1994, pág. 121.

En este tipo de jardín el modo de aparecer de esta especie de “supranaturaleza” está previsto por quien lo proyecta, por ejemplo una colina artificial velará la vista del sendero y a medida que se avanza se abrirá un nuevo paisaje asombrando al paseante a quien nunca se le aparece la totalidad de golpe sino que se le va develando a medida que recorre el jardín. (Los japoneses tienen también un término para referirse al acto de traer a presencia un paisaje lejano, equivalente al “paisaje prestado” chino, es el *shakkei*.)

Senda en japonés recibe el apelativo de *roji*, y de allí toma su nombre el jardín del té, un pequeño jardín en que la experiencia del propio cuerpo y el entorno está completamente prevista en su configuración para construir un modo de disposición especial en quien participa de la ceremonia.

Tiene su origen en la era Momoyama (finales del siglo XVI) y si bien en un primer momento fue celebrada exclusivamente por la aristocracia pero rápidamente fue acogido por todas las clases sociales (Fariello, 2004).

Respecto de la austera pero cuidada ceremonia Murata (2000) señalará que Sen Rikyu Soeki (Sen no Rikyu en Jellicoe, 1995), maestro con quien el ritual del té (*wabi-cha*) alcanzará su punto más notable, se planteó la creación de un ámbito en que se manifestara en todo momento la fragilidad de la existencia, al respecto dirá que “el lugar pretendía recrear el mundo del espíritu”.

Jellicoe (1995) nos describe la experiencia que antecede a la ceremonia que se desarrolla en el interior del cenador del té (*so-an*) en que, comenzando por la puerta a través de la que se accede al *roji*, la *roji-mon*, una puerta estrecha que se atraviesa como zigzagueando de modo de ralentizar el caminar habitual que trae el visitante desde la calle, al acceder lentamente se tiene una visión fugaz del *roji*-exterior. Luego es posible encontrar un *soto-koshikake*, quiosco que permite detenerse y contemplar el jardín, avanzando por un *tobi-ishi*, camino de piedras dispuestas una a una, bastas, húmedas (el anfitrión las ha purificado con agua con anterioridad a la celebración), obligan a caminar con un paso tranquilo, a ser conciente de cada uno de los pasos, y de paso cuidar el musgo que crece en el jardín (contrariamente en occidente un camino de piedras cuidaría la suela de nuestro calzado y no el musgo). Cada paso en el jardín genera conciencia de sí mismo sumergiendo al visitante en la experiencia de la celebración. Murata (2000) señala que el *roji* “simboliza la transición desde lo mundano a la iluminación espiritual de la ceremonia del té”.

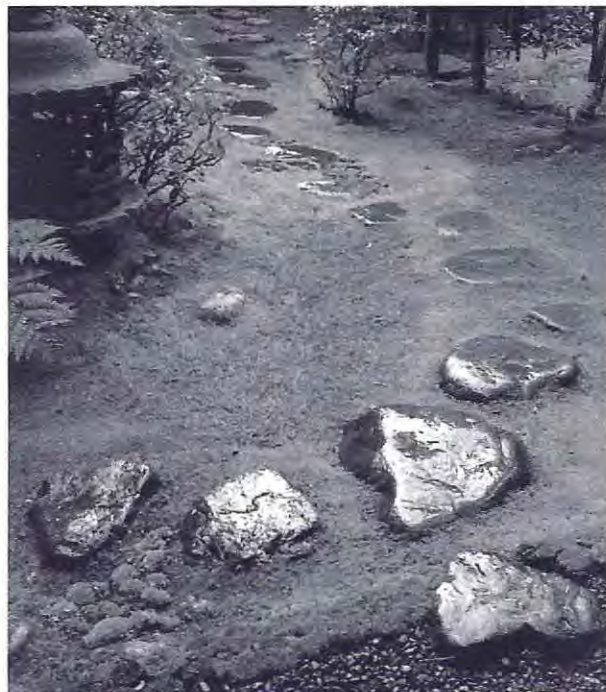


Imagen 59: *Tobi-ishi*, camino de piedras de una casa del té.

Fuente: Murata, 2000, pág. 16

Luego del *soto koshitake* se ve cómo el *roji* se dirige hacia una singular puerta en el seto que separa del siguiente jardín, es la *naka-kuguri*, y su singularidad es que mide 60 por 60 cms. de modo que quien lo atraviese debe “poner en juego” su cuerpo arrodillándose para gatear hasta el otro lado, de este modo se accede al *naka-roji* un jardín intermedio. Desde allí es posible acceder al jardín interior de la casa del té a través de la *baiken-mon* (otra puerta): es el *uchi-roji*. En él está el *tsukubai* (se traduce como lugar para arrodillarse) que es una pila de agua donde el invitado se purifica lavándose la boca y las manos antes de proseguir.



Imagen 60: Vista de la *nijiri-guchi*. Acceso a la casa del té.

Fuente: Murata, 2000, pág. 33.

Para acceder a la casa del té es necesario traspasar el último elemento, la *nijiri-guchi*, una puerta que mide lo mismo que la *naka-kuguri*, y que hay que sortear agachándose, tomando plena conciencia de sí mismo, tornándose humilde⁽⁴⁰⁾ al aproximarse a la tierra para volver a alzarse una vez dentro: sólo así este pequeño espacio (*fushin-an*) de una dimensión de tres tatamis parecerá tener una amplitud distinta a la que sus medidas refieren, una vez dentro lo primero que aparece a la vista es la enigmática penumbra del *toko no ma*, al que ya nos hemos referido antes.

Como hemos visto, a través del desarrollo de sus distintos tipos de jardines, en que se pone de manifiesto la propia existencia a través de la experiencia intensa del medio circundante, los japoneses han desarrollado una sensibilidad única para percibir detalles y matices del mundo que nos rodea cotidianamente: tienen una “experiencia de relación con el mundo” a través de todos los sentidos y a través de esa experiencia intensa desarrollan un vínculo con la realidad universal. Este modo de relacionarse con el entorno tan distinto de nuestro “ser occidental” lo ha sintetizado el filósofo japonés Tetsuro Watsuji cuando expone:

“[...] En contraste con los griegos, que sienten viendo, los japoneses ven sintiendo.”
(Watsuji, 2006, pág. 235)

⁴⁰ (Humildad tiene su origen en “*humus*” (lat.) suelo. (Corominas, 1987, pág. 328))

5 DEVENIR DE LA IDEA DE PAISAJE EN OCCIDENTE.

Este capítulo se ha desarrollado en la forma de una breve historiografía de la relación del hombre de Occidente y su medio para exponer la distancia que establece con su entorno, tan distinta a la visión presentada en los capítulos precedentes respecto de las civilizaciones Orientales. Para ella se citan algunos momentos significativos de la historia ⁽⁴¹⁾ que sientan las bases de la actual apreciación de la situación entre nosotros y cuanto nos rodea.

Grecia: el espíritu del lugar.

“Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada. Se levanta con sencillez en el hendido valle rocoso [...] Por primera vez construye y congrega simultáneamente en torno suyo la unidad de aquellas vías y relaciones en las cuales el nacimiento y la muerte, la desdicha y la felicidad, la victoria y la ignominia, la perseverancia y la ruina, toman la forma y el curso del destino del ser humano...”

(Heidegger, 1988, pág. 70)

Podríamos fácilmente rastrear nuestros orígenes culturales, en tanto civilización occidental, en la antigua Grecia: nuestra actual relación con el entorno no es una excepción y podemos encontrar algunos fundamentos de ésta en ese periodo.

Aún cuando algunos autores contemporáneos como el geógrafo francés Augustin Berque o el arquitecto español Javier Maderuelo, sendos referentes del estudio del paisaje, visualizan a la civilización de la Grecia clásica como una sociedad carente de una relación con el entorno que pudiera denotarse como “*paisajera*” (como usa llamar Berque refiriéndose a

⁴¹ (con la natural exclusión de otros periodos menos relevantes con el fin de hacer una revisión concisa puesto que de lo contrario podría resultar de suyo una tesis entera)

una cultura que contempla el paisaje al interior de su visión de mundo, es decir que “exista una identidad entre el hecho de pensar y el hecho de que haya paisaje”(Berque, 2009, pág. 19), en este capítulo se presentan algunos puntos significativos que pudiesen reafirmar la idea de que sí hubo en la Grecia clásica una relación intencionada, reflexionada, en relación con el medio que se originó en la contemplación de su entorno.

Ambos autores, para adoptar esa posición se basan fundamentalmente en la inexistencia en aquella civilización de una palabra equivalente para referirse a lo que entendemos como paisaje y la consiguiente falta de textos referidos al estudio o reflexión en relación a éste.

“Ciertamente algunas culturas no reúnen ninguna o casi ninguna de estas condiciones, es el caso de culturas muy refinadas, como la griega clásica, que, desarrollando una actitud esencialmente humanista, ha relegado a un segundo término todas aquellas cosas físicas que no son humanas, como son la naturaleza y sus creaciones.” (Maderuelo, 2005, pág. 18)

En primer lugar podemos ver en la Grecia antigua cómo el hombre occidental por primera vez es capaz de hacer de la reflexión acerca de sí mismo y su relación con cuanto lo circunda (en términos físicos y metafísicos) un tema en sí mismo. A ello hace referencia Jellicoe (1995) cuando señala que “la claridad del pensamiento griego, que dio luz a la ciencia, las matemáticas y la filosofía tal como las entendemos hoy, fue producto de una lenta evolución [...] reflejada en el paisaje.” (Jellicoe, 1995, pág. 119). Esta situación quedará marcada como un signo a través de la construcción de su propio entorno en esa relación de ida y vuelta en que el hombre no en tanto individuo sino como un ser cultural es afectado por lo externo a sí mismo y a su vez, modifica el territorio que da soporte e incide en su visión del mundo.

“El sentimiento de la naturaleza que se respira en la poesía y la pintura helenística influyó en la concepción filosófica del mundo: no sólo hay un esplendor en el orden cósmico, hay también regocijo por la belleza de la tierra, la belleza del paisaje

griego con su alternancia de tierra y mar, sus innumerables islas, sus contrastes entre costas amables y montañas escarpadas y ásperos riscos, así como la variedad de vida vegetal y animal. Es un paisaje en el que no sólo hay belleza, hay también perfección.” (Glacken, 1996, pág. 81)

Si cerramos los ojos e intentamos imaginar el paisaje griego actual, su atmósfera, probablemente llegarían a nosotros imágenes de las construcciones blancas, escalonadas en las laderas empinadas, intensamente albas al verse recortadas contra el color azul del Mar Egeo y del cielo mediterráneo. Es la imagen que debe haber tenido ante sus ojos Tetsuro Watsuji (2006) cuando afirma respecto a la coincidencia entre cultura y paisaje en Grecia:

“La claridad meridiana de Grecia, brillante y sin sombras por su sequedad, se revela en un pensamiento que se manifiesta a sí mismo en su totalidad. La docilidad de la naturaleza, la atmósfera cálida sin humedad, las hierbas de pastos suaves y las piedras calizas de superficie lisa, se transforman en un vestido holgado, sin cuidado especial de proteger el cuerpo frente a la naturaleza, y en el gusto por el desnudo en el deporte y en la escultura.” (Watsuji, 2006, pág.26)

El filósofo japonés hace referencia a un territorio transparente, diáfano, cuya bondad climática permite tiempo para el ocio: para levantar la cabeza y contemplar sin ser subyugado por el medio que lo circunda como ocurre a civilizaciones localizadas en zonas más extremas: “La claridad del mediodía de Grecia es ya desde el primer momento la claridad del hombre griego.” (Watsuji, 2006, pág.26).



Imagen 61: Templo de Atenea Lindia. Rodas.

Fuente: Stierlin, 2004, pág. 166.

Ese paisaje transparente, prístino, clara antítesis del sombrío y nebuloso *Hades* griego (el inframundo, el mundo de los muertos), será la base sobre la que se manifestará la cultura griega (Watsuji, 2006). El mismo autor será enfático al distinguir la diferencia entre este hombre griego y el habitante del mundo oriental a quienes la realidad se les manifiesta climáticamente de forma velada, nebulosa, a propósito de lo cual son llevados a *ver* el mundo de otro modo, sensiblemente, para apreciar lo que hay detrás de esa suave oscuridad.

“A causa de la variedad ordenada, de la claridad y de las dimensiones del paisaje, en Grecia el hombre no se siente ni anclado ni a la deriva.” (Norberg-Schulz, 1975, pág. 25)

Por otro lado, si revisamos la forma del territorio griego, su sustrato geográfico, veremos que es un espacio disgregado, rugoso, colmado de islas, penínsulas, valles y montes que dan lugar en sus habitantes a una percepción de éste como discontinuo y con un especial sentido de individualidad de cada fracción del territorio: algo así como una suma de pequeños paisajes.



Imagen 62: Santuario de *Hera Akraia* (Hera de los acantilados). Peracora.

Fuente: Kostof, 1988, vol.1, pág. 220.

Cada uno de estos fragmentos territoriales se presenta como “aparentemente dispuesto” para ser habitados por el hombre como mencionará Norberg-Schulz (1975). Esta singularidad de paisajes incidirá en su conformación socio-política y la percepción de sí mismos y de su entorno.

“Grecia está desprovista de grandes extensiones de naturaleza como el desierto egipcio, desprovista también de cadenas montañosas grandilocuentes o de anchos ríos navegables. Los contrastes son dramáticos, pero en una escala íntima: desfiladeros y valles escarpados que pueden convertirse en límites disputados entre ciudades-estado; pequeñas llanuras cultivables encajadas entre, montañas desnudas, que son también pequeñas pero al mismo tiempo explosivas visualmente por la constricta configuración de su terreno, costas peñascosas, batidas por el viento e inhóspitas, con pocas playas y puertos naturales. Contra todo esto se levantaba el

templo, con su forma absolutamente opuesta al agitado paisaje”. (Kostof, 1988, pág. 218)

Cada polis singularizada en relación con su entorno y limitada en su tamaño, con su individualidad bajo resguardo desde ese dimensionamiento “ético” que le impone un tamaño acorde a la posibilidad de relación cara a cara de sus ciudadanos (Watsuji, 2006). Anterior a la distinción paisaje y/o cultura (medio-sociedad podríamos decir también) los griegos tienen dos conceptos que relacionan los anteriores. En primer lugar la *oikuméne*, o el mundo habitado, un concepto que refiere a “la idea de la unidad terrestre de la que los seres humanos forman parte” (Glacken, 1996, pág. 52).

“El concepto griego de *oikuméne* forma parte de esa tradición; en la antigüedad recibió al menos seis significados diferentes, pero el más común era el de ‘mundo habitado’, el mundo que se conocía como habitable y capaz de soportar vida. El concepto de *oikuméne* era un concepto concreto, y tras él estaba el reconocimiento de que los pueblos vivían en medios diferentes, a veces similares, más a menudo con contrastes; y si pueblos y medios se consideraban conjuntamente, la relación podía ser puramente circunstancial, o bien una relación teórica que llevaba una pesada carga de dogmatismo y deducción” (Glacken, 1996, pág. 52)

Por otro lado el concepto de orden en el que estamos implicados existencialmente y que se pone de manifiesto siempre integralmente es decir de un modo indivisible: el *kósmos*.

“La historia de la palabra griega *kósmos* sugiere que la observación de los asuntos humanos pudo inspirar su extensión al mundo orgánico y finalmente su aplicación al universo entero. En Homero y otros escritores de la primera hora, la palabra y algunos de sus significados denotaban ‘en general cualquier arreglo o disposición de partes apropiado, bien compuesto y eficaz. La idea general apunta a algo físicamente limpio y aseado, más que moral o socialmente ‘correcto’.’La palabra

pasó luego a significar ‘adorno’, ‘galas’. También hacía referencia al orden de un ejército en formación, y a los cabreros que separan rebaños que se han mezclado en los pastos. El término denotaba ‘un correcto arreglo bello o útil, tanto como la idea más abstracta de orden moral y social’. Sus ‘armónicos’ sociales eran particularmente importantes, ‘y es posible que desde el principio *kósmos* se aplicase al mundo de la naturaleza por analogía consciente con el buen orden de la sociedad.’ Para los filósofos jonios, ‘cosmos’ significaba disposición de todas las cosas, dentro de la cual cada poder natural tiene asignados su función y sus límites. Como en cualquier tipo de buena disposición, el término implica unidad sistemática en la cual se combinan o componen elementos diversos. Hacia el siglo V a.C. la palabra no significaba solamente orden universal; se aplicaba también a la estructura, forma y funcionamiento del cuerpo humano. La unidad del microcosmos, el cuerpo humano con toda su diversidad, puede haber inspirado la idea de una omnímoda unidad en el macrocosmos.” (Glacken, 1996, pág. 51)

Esa disposición de todo cuanto existe, expresión de un estado ideal en que “el cosmos como un todo y la tierra dentro del mismo, hechos según un modelo perfecto, forman el mejor de los mundos posibles.” (Glacken, 1996, pág. 103) como lo describe Platón en el *Timeo*:

“Así ha sido formado este mundo, que comprende los animales mortales é (*sic*) inmortales, de que está lleno; animal visible donde están encerrados todos los animales visibles; dios sensible, imagen (*sic*) del dios inteligible; mundo único y de una sola naturaleza, que es muy grande, muy bueno, muy bello y absolutamente perfecto.” (Platón en el *Timeo*, 360 a.C.)

Fragmento citado por Berque en Maderuelo (2007) rescatando del texto que el mundo posee, para los griegos, todas las cualidades posibles y del mejor de los modos, cosa que lo hace singular.

La unidad de ese mundo admirable les llevará a prestar especial atención y consideración respecto del entorno en tanto base de la existencia humana:

“Las especulaciones de los pensadores de la Antigüedad a propósito de la naturaleza del cosmos y de la tierra como parte de éste, el papel de un demiurgo, de los dioses, o de la providencia –cualquiera que sea la denominación que se dé al principio rector o agente- produjeron un modo de concebir la tierra, basado tanto en el pensamiento filosófico como en la observación de la realidad cotidiana, que tuvo efectos duraderos en el pensamiento geográfico de nuestro mundo occidental. Tanto si se concibe la tierra como producto de un artesano divino que obra siguiendo un plan, como si, al modo de Plotino, se concibe al mundo como una emanación del *Noûs* (emanado a su vez del Uno), el principio de equilibrio, armonía y orden en la naturaleza ha sido reconocido y guardado con respeto y cariño, aun antes de recibir el refuerzo de la teología judeocristiana, como una de las grandes interpretaciones del papel de la tierra en el destino del hombre” (Glacken, 1996, pág. 103)

Scully (1969) observa un especial arraigo entre el medio circundante y el hombre griego, que se arrastra desde la tradición ancestral en que lo divino puede verse reflejado en el mundo mismo.

“El hecho es que los griegos de la antigüedad en parte heredaron y en parte desarrollaron una capacidad para apreciar ciertas combinaciones sorprendidas del paisaje como expresiones sagradas de particular significación [...] La tierra no era considerada como un cuadro, sino como una verdadera fuerza que contenía físicamente los poderes que regían el universo” (Scully, 1969, pág. 4)



Imagen 63: Templo de Poseidón. Cabo Sunion. Grecia.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 123

El universo, lo exterior y al mismo tiempo interior, se manifiesta a los ojos griegos como fuerzas en pugna, como un equilibrio armónico en medio de ese conflicto. “El paisaje griego parece representar una variedad de ‘fuerzas’ naturales y no acepta fácilmente el dominio del hombre” (Norberg-Schulz, 1975, pág. 25). El paisaje es el sitio y manifestación de esa pugna. Pareciera haber un carácter singular en cada lugar, fruto de las fuerzas que subyacen en él y que se expresan en su conformación, es decir en el paisaje.

“En ciertos lugares existen elementos naturales de formas y función muy particulares, tales como cumbres muy agudas, grutas y surgentes. Todas estas propiedades ponen de manifiesto un orden natural y estimulan determinado tipo de relación entre el hombre y su ambiente. Habiendo reconocido estos hechos existenciales, los griegos personificaron algunos lugares dotados de propiedades notables y vieron en ellos la manifestación de una divinidad particular” (Norberg-Schulz, 1975, pág. 26)

A ese carácter, singular y no del todo precisable, que se asocia a una cierta “personalidad” que se esconde y a la vez se muestra en ese paisaje es lo que algunos autores han denominado: el *genius loci* o el espíritu del lugar.

“El *genius loci*, el reconocimiento y expresión del espíritu de un lugar particular, ha sido el legado más perdurable de Grecia en el campo del diseño paisajístico. La arquitectura simbolizó el orden universal. El paisaje existente carecía, por lo general, de un orden aparente. Los griegos, no sólo armonizaron dos cosas que parecían opuestas, sino que confirieron al conjunto un significado que la civilización está empezando a aceptar ahora como no exclusivo de Grecia.” (Jellicoe, 1995, pág. 122)

Cada lugar es distinguido desde el espacio homogéneo (circundante como generalidad) por este carácter subyacente y fue observado frecuentemente como la manifestación de una divinidad singular, un Dios conocido dentro del panteón griego a quien es posible consagrar tal localización que en sí ya advierte su carácter sagrado.

“El terreno no era neutral. El lugar donde se iba a erigir el templo no era una cuestión de elección arbitraria. La elección se había hecho antes de que hubiera ningún templo por lo que una vez ocurrió en este terreno. Aquí se había reclinado Leto bajo un árbol de laurel mientras daba a luz a Apolo; allí lucharon Atenea y Poseidón por el privilegio de mandar en el Ática; aquí se ofreció amparo a la divinidad, al fuego del hogar de un rey micénico, o reposó en alguna cueva o en algún nacimiento de un manantial o en alguna cima de montaña.” (Kostof, 1988, vol. 1, pág. 220)

La arquitectura al erguirse en el lugar celebra esa tensión presente en el paisaje que deviene como manifestación de la esfera de lo divino. Scully (1969) plantea que la totalidad de la arquitectura sagrada en Grecia actuará de este modo, consagrande en cada lugar a una divinidad presente en tal localización antes de la edificación del templo, según este autor cada vez el lugar “ya encerraba a la deidad bajo la forma de una fuerza natural reconocida.” (1969, pág. 3)

Esta distinción en el paisaje y la consagración del lugar a través del acto fundacional del templo que hace *emerger* esa dimensión sacra, se traduce en lo que podemos llamar una *hierofanía*, o el acto del aparecer de lo sagrado (*hieros* (sagrado) - *phanein* (aparecer)).

“Digamos acto seguido que la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una ‘fundación del mundo’. No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo. Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el ‘punto fijo’, el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura *en* la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado funda otológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna *orientación*, la hierofanía revela un ‘punto fijo’ absoluto, un “Centro”. (Eliade, 1957, pág. 16)

Podemos mencionar que respecto de la sociedad griega, un lugar sobresale entre los demás respecto de su condición de “centro del mundo”, el oráculo de Delfos, consagrado a Apolo, será el más significativo respecto de la constelación de lugares consagrados que constituyeron el mundo de la Grecia clásica.



Imagen 64: Santuario de Delfos.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 121

“Antes del establecimiento de leyes escritas en el siglo VI a.C., este oráculo había emergido como la fuente general de sabiduría, dispensadora del consejo obligado que suavizaba la severa moralidad ancestral de la vida tribal con una doctrina nueva de moderación y respeto al hombre civilizado. El carácter salvaje y rocoso del lugar testificaba la lucha violenta entre las fuerzas del interior de la tierra, como la serpiente Pitón y el joven dios que, al vencer a estas fuerzas, eliminó los temores básicos e hizo triunfar la razón. En esta tierra abrupta, sobre el abismo de la tierra, el templo de Apolo se levanta como una llamada a la medida y al autocontrol.” (Kostof, 1988, vol.1, pág. 209)

En ese lugar, centro del mundo griego, respecto de que desde todas las ciudades-estado confiaban en él las respuestas en relación a su devenir, las fuerzas de la naturaleza se manifiestan de forma potente, en un paisaje fuerte y profundo en que respecto de la distinción entre la naturaleza y el hombre, se puede apreciar que en dicho sitio está

representado más que en ningún otro “el drama de la existencia humana” (Norberg-Schulz, 1975, pág. 33).

“No existe en Grecia otro paisaje que posea tan imponente majestad...Las rocas reflejan e intensifican la luz del sol, brota un manantial y los temblores de la tierra agitan el suelo.” (Norberg-Schulz, 1975, pág. 34)

Por otro lado la consagración del lugar tendrá un modo de expresión física particular, una *arquitecturización*, más allá de la acción abstracta que puede estar condensada en la construcción del *témenos* (la demarcación de los límites que sacralizaban el lugar): cada templo aparecerá conformado físicamente de acuerdo al lugar en el cual se emplaza y las condiciones que quiere resaltar. Como señala Jellicoe (1995), intentando asociarse armónicamente al paisaje sin aparecer como un elemento disruptivo o dominante.



Imagen 65: Vista de la Acrópolis de Atenas desde los Propileos.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 127

Respecto de esta especie de planeamiento de la forma al emplazar y erigir el templo que considera al paisaje como constitutivo de la forma, lo que indicaría una reflexión consciente en torno al paisaje, Scully cita a Edith Hamilton en cuanto a considerar que el arquitecto griego al proyectar el templo lo hacía imaginándolo “recortarse claramente contra el mar o el cielo, determinando su tamaño de acuerdo con su implantación: en una planicie, en la cima de una colina o en la vasta meseta de una acrópolis” (Scully, 1969, pág. 3).

Esta acción de “consideración” del entorno en una obra arquitectónica, en otras palabras, en la acción de traer a presencia el paisaje a propósito de una edificación, podemos recogerla no sólo en la magnífica arquitectura sagrada griega sino también en su acción edilicia no sagrada como el teatro por ejemplo. En él, en una sola mirada podía apreciarse el mundo griego: los hombres en primer plano, su territorio domesticado en segundo y el espacio divino en la infinitud lejana.

A este respecto, aun cuando la forma del teatro responde de modo óptimo aspectos más bien funcionales como visibilidad, tamaño y sonido, Jellicoe señala que al aunar todos estos aspectos, y además el sol, el mundo de los hombres y el paisaje el teatro será “la expresión cumbre de la filosofía griega de unidad de todas las cosas” (1995, pág. 122).



Imagen 66: Teatro de Epidauro (350 a.d.c.).

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 123

Algo similar respecto de la construcción de la imagen del mundo griego en un golpe de mirada, en un paisaje, será la visión que se tuvo desde la Colina de Pnyx, en Atenas, en que la asamblea ateniense tenía ante sus ojos al discutir los asuntos de la ciudad, sus elementos más significativos: la acrópolis (los dioses), el ágora (los hombres) y los confines de su propio territorio.

En resumidas cuentas, los griegos en su arquitectura dejaron un manifiesto de su cosmovisión en torno a la unidad de todas las cosas, hombre y mundo a través del acto, lo construido y el paisaje.

Podría decirse que aún cuando no tuvieron la palabra específica para referirse al paisaje y sólo pueden verse guiños incipientes en la pintura y la literatura, en la construcción de su obra arquitectónica, sí tomaron *in-situ* (concepto acuñado por Roger (2007)) su “país” en “paisaje”.

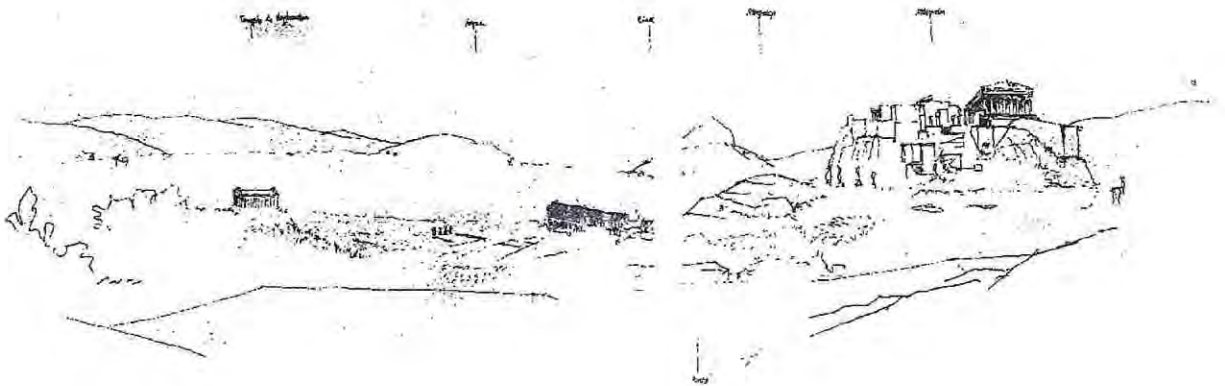


Imagen 67: Croquis de Atenas ⁽⁴²⁾
Fuente: Oyarzún, 2012, pág. 182-183

⁴² (desde la colina de Pnyx, donde se reúne la asamblea, a la vista del ágora (los hombres), la acrópolis (los dioses) y la lejanía: conformadores del “mundo” griego)

Roma: la imposición de una imagen.

“...Situada idealmente entre Norte y Sur del mismo modo en que Júpiter está entre Marte, que es muy cálido, y Saturno, que es muy frío. Roma, a medio camino de la península italiana había sido colocada allí por la inteligencia divina para que adquiriera el derecho de dominar el mundo”.
(Vitruvio (80 a.C.- 15 a.C.) en Kostof, 1988, vol.1, pág. 329)

Contrariamente al hombre griego que buscó una especie de “clima griego” en los territorios por los que se expandió (Watsuji, 2006), con ello un tipo de paisaje entendible como una unidad reconocible y capaz de otorgar identidad, como podría ser el paisaje de la costa oeste del Asia Menor o el paisaje del sur de la península itálica; el romano extiende su dominio sin considerar en mayor medida las características del lugar de emplazamiento en tanto éste ofrezca ventajas estratégicas para su colonización, dando cuenta así de la marcada lógica conquistadora que lo caracteriza.

Para visualizar esta distinción basta imaginar las desigualdades que pueden apreciarse entre los confines del imperio en la época de Adriano (117-138 d.C.), tan distantes ya del clima mediterráneo: la verde, fría y húmeda Britania por el norte y la sequedad y el calor de la *Aelia Capitolina* (Jerusalem), Petra o Persépolis por el suroriente.

Esta manera de entender su propio mundo y su relación con el territorio privilegiando una lógica de conquista y dominio (militar, podría decirse) quedó plasmada en un tipo de cartografía muy distinta de la que venía siendo desarrollada desde el mundo griego, que desarrolló una representación cartográfica que intentaba ser fiel a una visión científica que los llevó a preguntarse por la forma más adecuada de representar su territorio.

5. Devenir de la idea de paisaje en occidente.
Roma: la imposición de una imagen.



Imagen 68: Imperio Romano en tiempos de Adriano.

Fuente: Kostof, 1988, vol. 1, pág. 377



Imagen 69: Cartografía Griega. Visión de Eratóstenes

Fuente: Aguilar, 1967, pág. 28

Ejemplo de este tipo de mirada es la de Eratóstenes (272 a.C.- 200 a.C.), geógrafo de Cyrene (colonia griega), quien por ejemplo, mediante la observación directa de la distinción de la diferencia de la incidencia solar entre Siena y Alejandría durante el solsticio de junio pudo calcular la circunferencia terrestre con gran precisión (Aguilar, 1967). Si observamos una imagen reconstruida de una cartografía de Eratóstenes, en ella estaba representado el mundo con sus rasgos formales esenciales ya presentes.

Por el contrario hay una línea de la cartografía romana que se distancia de la apariencia del territorio para ser más efectiva en cuanto a su utilidad. En ella se privilegian las distancias entre los puntos significativos del territorio concebidos como soporte para el avance de los ejércitos o la movilidad de los viajeros y comerciantes a través del imperio.

“Los romanos únicamente se atuvieron al aspecto puramente práctico de la cartografía. No concedieron valor a los sistemas proyectivos, ni a las coordenadas, que consideraron una inútil complicación. Trasladaron las tierras al plano tal como las descubrieron en su falsa óptica, aún a riesgo de situar a pueblos en direcciones erróneas.” (Aguilar, 1967, pág. 37)

Una muestra de este modo de representación lo constituyó la *Tabula Peutingeriana*, un curioso tipo de mapa precedente de las guías viajeras actuales (como la guía *Michelin* en Europa, o el *Turistel* de Chile), con un formato similar a un plano enrollable, transportable, en que se privilegió la información útil al viajero, al peregrino, muy por sobre los accidentes o singularidades geográficas que quedaron subordinadas ante la información funcional como por ejemplo la localización de un lugar de baños, de descanso, posadas, ciudades, etc. En este mapa la proporción norte-sur se deforma significativamente comprimiéndose en función del sentido este-oeste que por el contrario se expande; de este modo las orientaciones de los lugares, las proporciones de los mares, montañas, etc se desfiguran para caber en el formato horizontal del itinerario que ha sido construido en base a la linealidad y continuidad de las rutas indicadas.

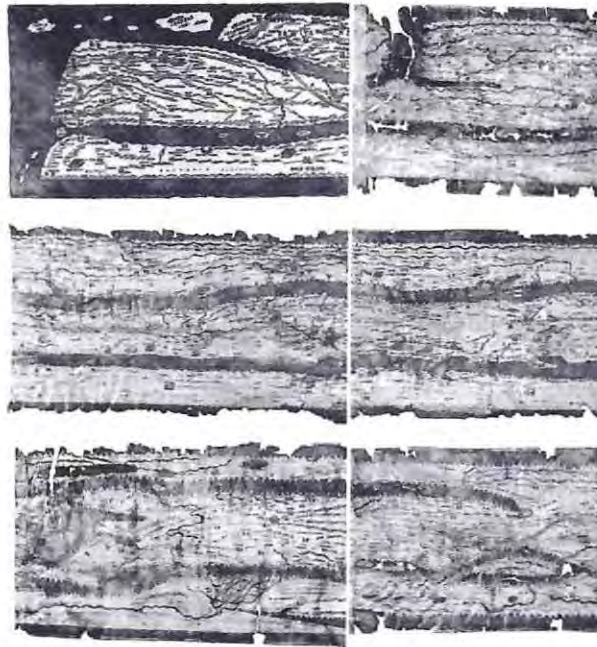


Imagen 70: Cartografía Romana *Tabula Peutingeriana*.

Fuente: Aguilar, 1967, pág. 42

El mundo ciertamente nunca tuvo aquella forma, sin embargo fueron capaces de consignar un acuerdo tácito para entender el territorio con ese nivel de imprecisión para poner atención en aquel otro nivel que es la ruta del viajante, con Roma como centro por supuesto, como el lugar donde confluyen las rutas (*Roma Caput mundi* - Capital o cabeza del mundo).

Dando cuenta de esa idea de eje del mundo, en el centro del foro romano una marca de oro señalaba el punto 0 de las vías principales (Brinckerhoff, 2010a). En este ejemplo Roma presenta una *cosmofanía* que considera como propio un territorio al que accede estratégicamente, con una extrema proximidad con las dimensiones prácticas de la cotidianeidad capaz de instalar un “velo” delante de la posibilidad de contemplar de forma desinteresada y gratuita el territorio.

Esta estructura de pensamiento será a su vez trasladada hacia el territorio estableciendo una construcción del paisaje *in situ* (Roger, 2007) que determinará una visión de él y una identidad reconocible, un sentido de pertenencia a un sistema común: el imperio hará que

en cada confín de su territorio el habitante sea tan romano como cualquier otro, será la construcción de una imagen de *lo romano*.

“En palabras de la historiadora Lidia Mazzolani, Virgilio pretendía demostrar en la Eneida ‘el derecho a la supremacía de la ciudad de Roma, que el cielo había estado preparando durante centenares de años’. Esta jactancia tenía una implicación distinta que cuando Pericles afirmó quinientos años antes que Atenas era una lección para Grecia. Atenas no tenía la intención de convertir a ninguno de los pueblos conquistados en atenienses, Roma sí.” (Sennett, 1994, pág. 103)

Esta construcción de un imaginario común estará determinada en gran medida por el establecimiento de una unidad jurídica y administrativa común a las colonias del imperio y se verá reforzada en términos de imagen por la infraestructuración del territorio, su comunicación, su formalización, su división y la repetición de una serie de prácticas sociales comunes albergadas en una forma de ciudad reconocible y tipologías arquitectónicas repetidas en cada lugar de asentamiento por muy lejano que este se encuentre.

Este afán de expansión estará sustentado por una tecnología adecuada, la calzada y el acueducto son ejemplos del ello, trayendo beneficios fundamentales como conectividad permanente, intercambio, abastecimiento y agua: donde hay necesidad de agua, ésta se lleva desde otro lugar, se suministra, la ciudad es ahora un organismo que depende de un territorio significativamente mayor y no necesariamente de los elementos existentes en sus proximidades, significando este paso una nueva gran diferencia respecto del mundo Griego y sus “sustentables” *polis*.

Este modo de proceder técnico e instrumental irá aportando elementos al armado de una imagen del imperio que fue posible apreciar en cada una de las colonias, aún cuando estuviesen ubicadas muy distantes entre sí y con diferencias culturales tan importantes según fuesen sus habitantes originales: es la construcción de la imagen de la obra del hombre en gobierno de la naturaleza.

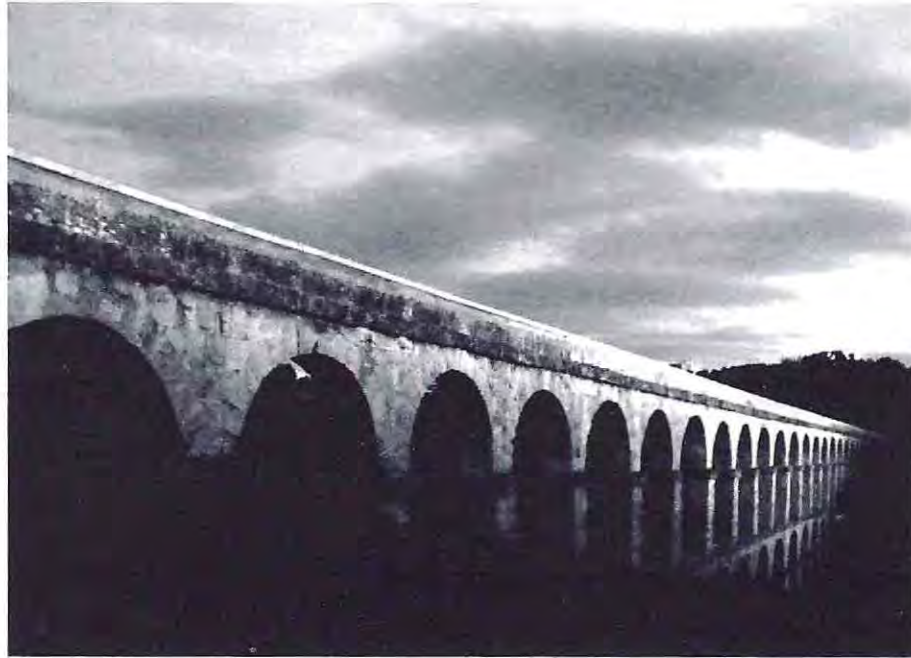


Imagen 71: Acueducto romano en Tarragona, España.

Fuente: imagen propia

Este sello se impondrá también como dijimos antes a la formalización del territorio: una traza regularizada que constituirá lo romano en múltiples escalas coincidentes, desde el gran territorio hasta la casa misma.

“La arquitectura era una misión colonizadora y un medio seguro de establecer visualmente la cultura romana. En tierras ya consolidadas con tradiciones culturales propias, era de vital importancia estampar el sello romano sobre el paisaje urbano por medio de tipos constructivos reconocibles.” (Kostof, 1988, vol. 1, pág. 331)

A medida que el imperio crecía se fue haciendo necesario un sistema de partición territorial que permitiese su administración y control. Producto aquella necesidad creciente se llegó a la implantación de una forma territorial racional a través de la partición del territorio rural conquistado en porciones regulares de terreno interconectadas con las principales vías de transporte y a su vez con los centros urbanos más importantes de modo de poder movilizar

la producción rural. Este modo de subdivisión constituyó la *centuriae*, una partición de tierras en porciones de aproximadamente 710 metros de lado (el tiempo que demoraba una yunta de bueyes en trazar un surco en el transcurso de 1 día), esta porción territorial estaba a su vez subdividida en 100 partes adjudicables a los soldados conquistadores de allí el nombre de la centuria la unidad básica de subdivisión territorial, que junto a una compleja trama de caminos y redes acuíferas, consolidaron una forma territorial que aún hoy es posible apreciar desde el aire en algunos sectores de Italia o España.

La suma de grandes porciones de tierra (varias centurias) por parte de terratenientes de clases acomodadas constituyó lo que se denominó las *latifundia*.

Esta subdivisión múltiple que pone de manifiesto una matriz rectilínea y perpendicular será la base también de la instauración de la colonia, ciudad o pueblo cercano a las *centuriae*: donde se unen el *Cardus máximus* (principal eje norte-sur) y el *Decumanus máximus* (principal eje este-oeste) se levantará la ciudad, y su configuración repetirá la lógica de los ejes perpendiculares.

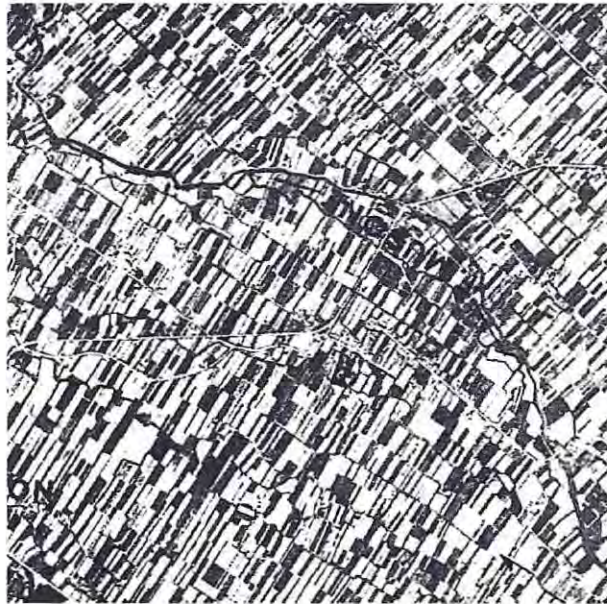


Imagen 72: *Centuriae*, entre Padua y Treviso, Italia.

Fuente: Brinckerorff, 2010a, pág. 69.

“Como un director teatral, el planificador romano trabajaba con imágenes ya establecidas. La planificación imperial romana intentaba trazar el plano de una ciudad de una vez, la geografía romana imponía el momento en que un ejército conquistador ganaba el territorio. La cuadrícula urbana contribuía a ello porque esta imagen geométrica trasciende el tiempo. Sin embargo, este tipo de planificación presupone que no hay nada en el territorio conquistado. En efecto, los conquistadores romanos tenían la sensación de que se adentraban en el vacío, aunque en realidad el territorio estuviera salpicado de poblados.” (Sennett, 1994, pág. 119)

En un principio ese centro donde se intersectaban los ejes fundamentales tuvo un sentido mítico derivado de las antiguas creencias etruscas y ese lugar fundacional significaba un punto de unión entre el cielo y la tierra (desde la visión fundacional del *templum* (un fragmento en el cielo) del augur que fundaba míticamente la ciudad), Brinckerhoff (2010a) sin embargo, planteará que en la época de la centuriación la constitución de la trama regular urbana será más bien la repetición de la trama del campamento militar (*castra*) dejando en el olvido el origen mítico de ésta.

“El urbanista romano [...] estaba poco motivado por la especulación celestial y adoptaba los principios de la simetría axial porque era la que correspondía al gusto romano [...] personificaba el concepto de la disciplina militar y el poder político centralizado, considerando la ciudad en un punto único, donde el magistrado ejercía su autoridad.” (Castagnoli, citado en Brinckerhoff, 2010a, pág. 71)

Esta repetición escalar de la trama rectilínea será también adoptada por los edificios públicos y la vivienda, cuyos órdenes interiores serán a su vez subordinados a esta trama mayor. Podemos ver que la *domus* romana se va desarrollando hacia el interior mediante la misma lógica perpendicular, se accede desde la calle que es un *cardo* o *decumanos* y a su vez cada casa presenta su interior como un eje perpendicular a ese eje principal, este modo

de orden se verá también reflejado en cada uno de los recintos interiores que se ubican en torno a los patios estableciendo así que todo el orden habitable en Roma quedase subordinado a ese gran orden mayor en perfecta coincidencia multiescalar.

Tenemos así que la traza de la cuadrícula urbana, las redes de caminos y acueductos, la centuria, la línea recta, se vuelven símbolos del poder del imperio omnipresentes en la vida cotidiana en cualquier sitio de éste por muy alejado que se encuentre de Roma, en palabras de Sennet (1994, pág. 96) “el imperio romano había hecho inseparables el orden visual y el poder imperial”.

El mismo autor (Sennet, 1994) asocia esta obsesión por la construcción de una imagen a la idea de un poder frágilmente constituido, a la debilidad de un sistema corrupto que frente a la inestabilidad tiene la necesidad de construir una especie de comedia de la realidad.

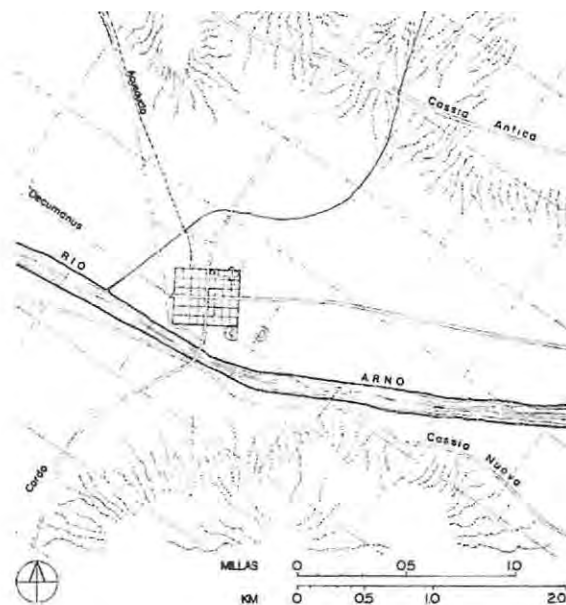


Imagen 73: *Florentia*. (Florencia en época romana)

Fuente: Kostof, 1988, vol 1, pág. 334

“El ideal de una Roma esencial y perdurable era una ficción necesaria para los romanos. Representaba la afirmación de unos valores estables bajo la inseguridad, la miseria y la humillación de la vida cotidiana.” (Sennett, 1994, pág. 104)

Habría, sin embargo, una parte importante de la cotidianeidad romana que será vivida como un contrapunto, de un modo más reposado, lejos del ajetreo de las grandes ciudades. Como señala Maderuelo (2005) pese al gran desarrollo urbano de Roma y otras ciudades del imperio, la sociedad romana siempre tuvo una característica “eminente rural”, y las labores del campo fueron consideradas labores tan prestigiosas como las militares, por lo que era recurrente que la aristocracia, los *patricios*, realizasen ambas. Las villas rurales, centro de la producción agrícola en los grandes *latifundia*, excedieron largamente la dimensión productiva y producto de que además fueron objeto de disfrute y a la vez de retiro, se transformaron en centros de creación y desarrollo cultural.

Esta dimensión libre y despreocupada de la vida constituyó lo que llamaron el *otium* rural, el espacio de holgura con el que contaba la clase acomodada en sus tierras cultivables, un espacio habitable distante de las dimensiones prácticas de la ciudad que, por el contrario, constituían lo que llamaron el *negotium*.

“[...] la élite cultivada, concentrada en la ciudad pero formada por grandes terratenientes, para la que el campo era el lugar del *otium*, ese estado de disfrute ilustrado que negaban [*negare*] los asuntos [*negotium*] de la ciudad (negocio viene de *negotium*). Tal como muestra esta negación, para ellos el tiempo normal era el *otium*.” (Berque, 2009, pág. 39)

El lugar en el que se desarrolló este modo de vida, fue la Villa Rural que, contrario a lo que pudiera parecer de acuerdo a su nombre, no estaba constituido por un edificio único sino por un sinnúmero de edificios y lugares que albergaban los programas habituales a la cultura romana (que podían encontrarse siempre en cada lugar del imperio por más alejado de la capital que se encontrase) y que constituían en conjunto un complejo rural.

“...La gran villa romana incluía, si bien a escala reducida, todo cuanto la ciudad podía ofrecer a sus habitantes: además de los edificios de vivienda, también había termas, bibliotecas, teatros, anfiteatros, palestras, gimnasios y pabellones con diversos cometidos.” (Fariello, 2004, pág. 39)

Esta vez la lógica de implantación humana sobre el lugar no responderá ya a los criterios antes mencionados referentes al cálculo y la estrategia, sino que se tomarán en consideración aspectos más sensibles respecto de la geografía y las particularidades del lugar.

“Frente a la ciudad romana que requiere una fundación y un orden geométrico en calles y construcciones, la villa rústica se implanta atendiendo a las condiciones de fertilidad de la tierra, de la topografía del terreno y de la salubridad del clima, al tipo de explotación, a la privacidad de los propietarios y a la facilidad de sus comunicaciones y defensa” (Maderuelo, 2005, pág. 52)

Los edificios que componían la villa se irán conectando a través de la construcción de jardines que podrán ser recorridos a través de los *xysti* y las *gestationes*: las primeras eran avenidas para pasear caminando entre arboledas y las segundas eran vías más amplias para paseos sobre la *sella gestatoria* (la silla que llevan en andas los sirvientes).

Estos espacios exteriores pensados para el deleite denotan una especial preocupación o interés de relacionarse con el entorno de modo sensible, aun cuando Maderuelo (2005) observará que los romanos no han incluido la vista y la contemplación como asunto relevante en su modo de proyectar y señala a modo de ejemplo que un tratado tan completo como *Los diez libros de la arquitectura* de Vitrubio (80-15 a.C.) no hiciera referencia a esta temática.

Sin embargo podemos apreciar ese interés visual y “experiencial” con el entorno a través de las imágenes de los restos de la villa que construyó en Tívoli para sí mismo el emperador Adriano entre los años 118 y 138.



Imagen 74: Serapeo en Villa Adriana, Tívoli.

Fuente: Fariello, 2004, pág. 32



Imagen 75: El Pecile, Villa Adriana, Tívoli

Fuente: Fariello, 2004, pág. 34

Conocida como Villa Adriana alberga una serie de edificios, jardines y estanques, que se van ordenando orgánicamente en el terreno permitiendo al entorno formar parte de la construcción. Sin embargo Maderuelo (2005) señalará que más bien corresponde a una especie de “colección de maravillas” traídas alegóricamente al lugar por el emperador. Fragmentos de Grecia y Egipto son reconocibles dentro de las construcciones principales hacia las que son dirigidas las vistas.

Esta condición será confirmada por Jellicoe (1995, pág. 134) al señalar respecto de la Villa Adriana que “el complejo, que ocupa una extensión de unas trescientas hectáreas, es una secuencia de espacios exteriores inteligentemente proyectados, sin relación unos con otros y escasamente relacionado con el paisaje exterior”.

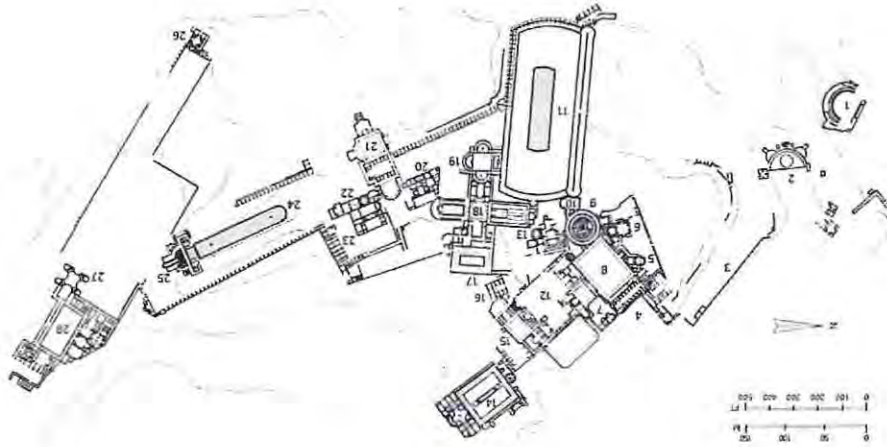


Imagen 76: Planta Villa Adriana, Tívoli
Fuente: Stierlin, 1997, pág. 160

Sin embargo, es posible verificar cómo la traza de los elementos de la villa se irán acomodando al soporte geográfico, y las piletas, espejos de agua y las gestas o paseos para andar en carruajes bajo las arboledas irán haciendo de conectores de esta compleja construcción incorporando al entorno a la villa.

Maderuelo (2005) ha sido especialmente enfático al plantear que es apresurado considerar a la villa Adriana como un paradigma de relación con el paisaje por tanto la Villa se encuentra en un estado de ruina que favorece la transparencia.

De acuerdo a eso, plantea Maderuelo (2005) que se corre el riesgo de proyectar sobre la Villa una mirada romántica (pintoresca), pero podemos hacernos una idea de lo opuesto al ver en el croquis del Pecile al interior de la Villa Adriana que Le Corbusier⁽⁴³⁾ realiza en una de sus libretas de viajes en que deja de manifiesto esta relación, y cómo la arquitectura del muro, el espacio vacío y las colinas circundantes parecieran constituir solidariamente una unidad indivisible.

⁴³ (Le Corbusier, Voyage d'Orient, 1911, Carnet 5)

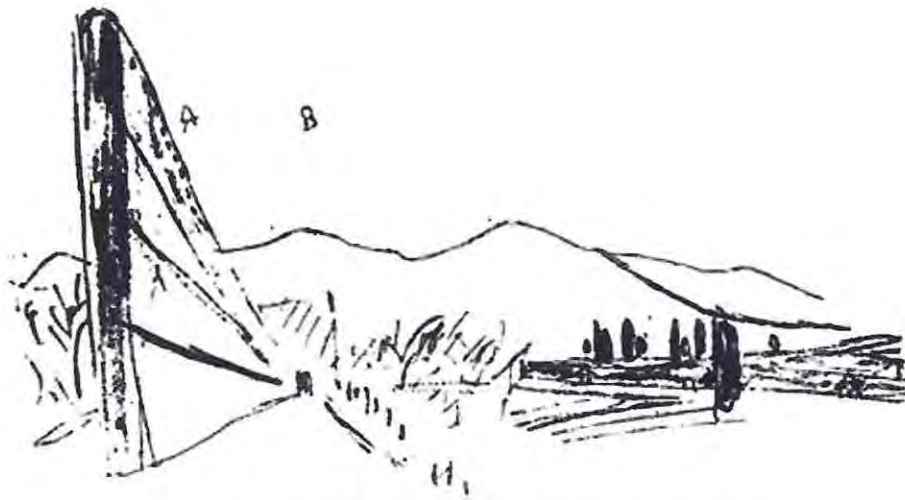


Imagen 77: Imagen Croquis de la Villa Adriana, Le Corbusier
Fuente: Le Corbusier (1911)⁽⁴⁴⁾

Otro dibujo del *Pecile* hecho por otro arquitecto, Carlos García Fernández, académico de la ETSAM, presentado en una recopilación de textos de arquitectura por Jesús M^a Aparicio, (un croquis menos espacial que el de Le Corbusier) revela en una primera mirada la constitución física del muro: su dimensión más tangible. Sin embargo, el reflejo en el estanque frente al muro lo llevará a reparar en lo intangible, en eso que excede lo físico y abre la puerta del paisaje.

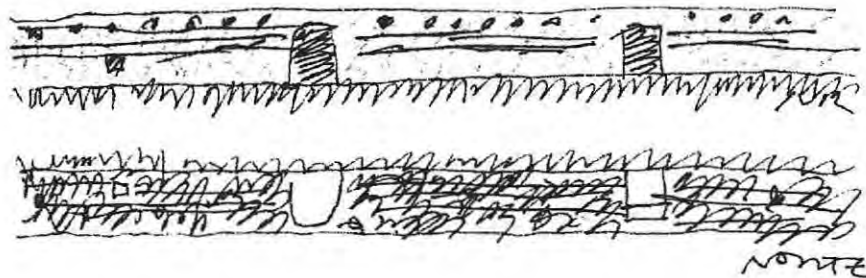


Imagen 78: Croquis del Muro del Pecile reflejado en el estanque.
Fuente: Aparicio, 2011, pág. 131

⁴⁴ (Le Corbusier, 1911, Carnet 5, pág. 34)

El texto que completa la imagen expone la experiencia que significa el estar allí y cómo el entorno viene a presencia en ese lugar, es decir cómo se vuelve paisaje.

“El muro del *Pescile* [*sic*] es una dualidad: es luz y es sombra [orientación]; es materia y es geometría [cultura]; es masa y es vacío [espacio]; es un continuo y una suma de partes [escala]; es escorzo y es horizonte [percepción]; es umbral y es borde [límite]; es nexo y es interferencia [paisaje]; es material y es inmaterial [naturaleza]; es siempre distinto y es siempre igual [fenómenos] [...]” (García Fernández en Aparicio, 2011, pág. 131)

Y sin embargo, pese al gran avance que significa la construcción de estas villas en términos de la expresión de una relación gratuita con el entorno, los romanos nunca tuvieron una palabra para referirse al paisaje en los términos actuales, sí tuvieron tres conceptos que pudieran aproximarse de modo incompleto (Maderuelo, 2005): el *prospectus* que hacía referencia a lo que se encuentra lejano o a distancia, el *amoenus* como se denominaba a un lugar placentero (no necesariamente visual, ni en relación con el entorno) y el *topia* (derivado del *topos* (lugar) griego) que hacía referencia a los frescos cuya temática eran imágenes de lugares (como pueden apreciarse aún en Pompeya).

Y aún cuando no existen tratados que pongan en evidencia algún tipo de reflexión en torno al paisaje sí podemos ver algunas descripciones como por ejemplo las de Plinio el Joven (61-112 d.C.) al referirse a la Villa Laurentina, su propia villa campestre en las cercanías de Ostia, en sus “Cartas a los Galos”:

“Uno de los comedores avanza hacia el mar, así, cuando el viento del sudeste impulsa el mar hacia la costa, ésta queda suavemente bañada por las olas que rompen. En cada uno de los lados de este cuarto hay puertas plegables o ventanas balconeras del mismo tamaño, de manera que las vistas frontales y laterales de que se disfruta son totalmente distintas, como si uno estuviese rodeado por tres mares diferentes.”(Plinio el Joven, en Jellicoe, 1995, pág. 132)

“... Y si se mira hacia atrás a través del pórtico, se tiene una vista sobre el atrio, y el panorama queda rematado por la visión lejana de los bosques y montañas del fondo. [...] En la parte posterior de la villa hay otro comedor, desde el cual no puede verse la tormenta desde el mar, sino solamente oírse su bramido [...] El *paisaje* de toda la costa ofrece una bella diversificación, por las villas aisladas o agrupadas diseminadas sobre ella, de manera que al contemplarla desde un barco o desde la orilla del mar, se tiene la impresión de estar viendo una serie de poblados” (Plinio el Joven, en Jellicoe, 1995, pág. 132)

Aunque la traducción presentada en Jellicoe (1995) de la epístola de Plinio podría ser inexacta en relación al término elegido para asignarle la palabra *paisaje* (de acuerdo a lo expuesto anteriormente en relación a la inexistencia de dicho término en la época de Plinio el Joven) sin duda la figuración sensible del entorno que constituye el universo de la villa descrita, muestra una disposición en relación al entorno, tanto del propio autor como de quien recibe la información de la carta, en este caso un personaje romano del siglo II lo que permite advertir una construcción cultural que deja el espacio para considerar ese aspecto sensible, fenomenológico, y contemplativo del entorno. Con la progresiva decadencia del impero y desde el siglo III en adelante dejarán de construirse villas como esta, en el siglo siguiente muchas quedarán abandonadas y existirá una brecha de aproximadamente 1000 años en que no se verán realizadas construcciones que se abran nuevamente al paisaje. Buscando una explicación a esa especie de desarrollo de la conciencia humana en el hombre occidental que lo irá aproximando a una idea de paisaje pero que no logra ser concretada y que por el contrario quedará relegada por un amplio periodo de tiempo Maderuelo cita a Berque:

“Sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje... si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo.” (Berque en Maderuelo, 2005, pág. 65)

Desde la oclusión a la abertura.

“[...]Respondió Jesús: *Mi Reino no es de este mundo*”
Juan 18:36. Biblia del Jubileo. 2000.

La frase que encabeza este capítulo resume de modo explícito lo que fue la relación que sostuvo el hombre del Medioevo con el medio que lo circundó, el modo en que se le apareció su propio mundo, su *cosmofanía*, estuvo mediada conscientemente por la nueva religión dominante en Europa: el cristianismo, que promovió que el hombre encontrara su salvación en un mundo *otro*, distinto al que lo entornaba. En una época en que fue recurrente la miseria y el caos luego de la caída del imperio romano, una religión que hablaba “de un mundo futuro” pudo encontrar el ambiente propicio para desarrollarse (Jellicoe, 1995).

No es casualidad que se afianzara esta idea puesto que ingresan desde oriente algunas religiones sincretistas que inciden fuertemente en la visión cristiana del mundo (Maderuelo, 2005). El mismo autor identifica al *gnosticismo* como fundamental a este respecto puesto que esta religión “introduce la idea de la existencia de un alma o parte espiritual del ser humano que se debe liberar del aprisionamiento al que está sometido en el cuerpo, en cuanto ente material” (2005, pág. 68). Dualista, el gnosticismo opone a la idea del bien y el espíritu; el cuerpo y la materia, sentando las bases de la salvación divina cristiana en el mundo intangible de la Fe.

“Todo cuanto ejerza seducción sobre los oídos y los ojos, y pueda corromper el vigor del espíritu, debe ser puesto a distancia por los sacerdotes de Dios; por regla general, mimando el oído y el ojo, todos los vicios penetran en el alma.” (Fragmento del Concilio de Tours del año 813 citado en Maderuelo, 2005, pág. 70)

El misticismo cristiano, una religión en principio oprimida (Dioclesiano les perseguirá recién iniciado el siglo IV), tendrá en sus comienzos una expresión introvertida, su culto se

realizará en lugares muchas veces secretos e interiores al contrario de los cultos griegos o romanos que apelaban a “las emociones y los sentidos” (basta imaginar las celebraciones a Dionisios, Baco o las alocadas celebraciones femeninas en honor de Adonis por ejemplo) y se celebraban fundamentalmente en espacios abiertos (Maderuelo, 2005).

Así se fue desarrollando una religión con un carácter fuertemente ascético, riguroso, abandonando la atención por el mundo cotidiano y el placer de los sentidos en busca de lo que Maderuelo denomina una “mirada interior” (2005, pág. 69).

“*In interiore homine habitat veritas*” sostendrá Agustín de Hipona (San Agustín, 354-430 d.C.) reafirmando que el camino de la salvación del hombre se encuentra dentro de sí mismo y no en el mundo que lo rodea.

“La doctrina de Agustín, al asumir el principio de la predestinación del hombre y encarnar en los sentidos los caminos de la pérdida de la fe, indujo a una negación de cualquier conocimiento adquirido por vía sensorial. La fe cristiana no necesita para nada de la contemplación del mundo que rodea al hombre, se basa en “la mirada interior” y en la aceptación de los dogmas revelados. “(Maderuelo, 2005, pág. 73)

Negándose de esta manera a los regalos del entorno, la sociedad medieval cristiana sepultará “la naciente idea de paisaje” (Maderuelo, 2005) que como vimos en el capítulo anterior no logró consolidarse durante el Imperio Romano.

Este modo de ver el mundo se fue expandiendo por Europa a medida que se fueron desarrollando las órdenes religiosas comunitarias (monaquismo), a quienes Jellicoe señalará como las custodias del orden en “tiempos oscuros” (1995, pág. 138).

La imposición de la doctrina religiosa en la mayoría de los ámbitos culturales será tan fuerte que actuará como una especie de visor que irá ciñendo la mirada a través de su filtro, de acuerdo a ese cernido la realidad se verá de un modo muy distinto al que tuvieron los hombres anteriores al medievo y por cierto, a los hombres del presente.

Testimonio de tal distorsión en la forma de ver la realidad lo constituye la cartografía de época que sufrió un gran retroceso en su búsqueda por representar de modo fiel la

apariencia terrestre (cómo habíamos visto en capítulos anteriores en el caso de Eratóstenes). Ahora, la cartografía representará un modo de ver mediado por la religión, será un documento de comunicación que intentará fijar de algún modo una idea teológica del mundo aún a expensas de la fidelidad del mundo representado.

“La aparición del cristianismo no solamente impidió el desarrollo de algo tan concreto como el paisaje, sino que, al desviar la mirada del mundo y sus placeres, encerrándose en el valor de la fe ciega y en los misterios sobrenaturales, truncó también el desarrollo de una actividad como el interés por la cartografía y las representaciones del territorio que habían llegado con Ptolomeo a un alto nivel de excelencia científica que no se volvió a alcanzar nuevamente hasta el Renacimiento”. (Maderuelo, 2005, pág. 69)

La cartografía medieval conocida como “mapas beatos” no buscaba representar la geografía con fidelidad sino que exhibir una idea de mundo asociada a la cristiandad.

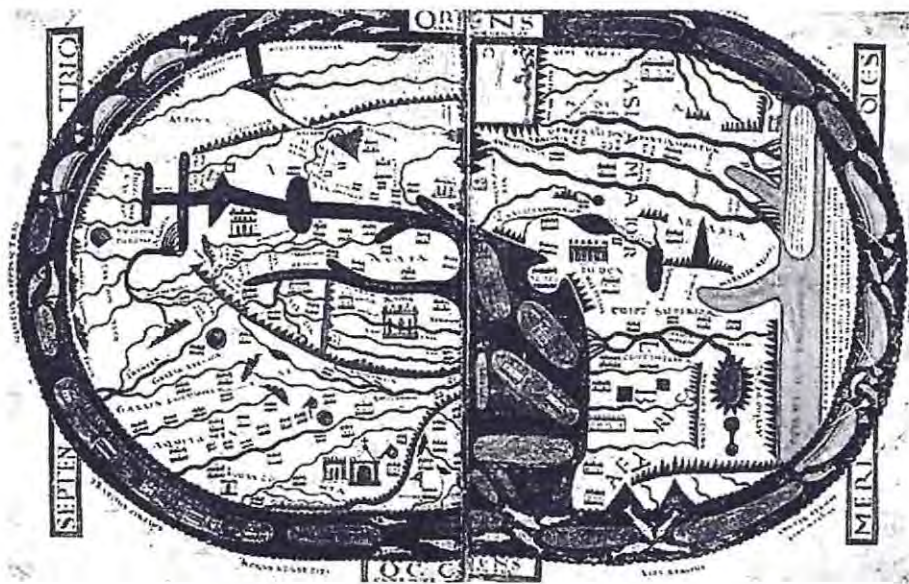


Imagen 79: Mapa Beato del s. XI (Monasterio *Saint Sever*)

Fuente: Aguilar, 1967, pág. 57

En el mapa los tamaños, perfiles y orientaciones se distorsionan en función del relato que se quiere poner en valor.

También conocidos también como planos “T-O” por esa forma esquemática que parecen representar y que se podría describir con esas letras (un mundo en forma de O con una T de agua inscrita en su interior), estos mapas representaron muy resumidamente los grandes accidentes geográficos, montañas y ríos, y mostrarán más que lo que concierne a la realidad terrestre una idea de lo que “corresponde” que esa realidad sea de acuerdo al orden religioso imperante.

En el documento de la imagen podemos ver algunos de los elementos más usualmente utilizados como lugar común: Jerusalén, la Tierra Santa, al centro y arriba de la imagen situando en Asia, un territorio inmensamente lejano en aquella época, el paraíso terrenal (Adán y Eva incluidos): una idea de mundo que se irá desmoronando con el descubrimiento de nuevas tierras en ultramar en el siglo XV.

Por otro lado no sólo en la mirada irá actuando el entorno religioso dominante sino que el desarrollo de las órdenes monásticas, de algún modo fue también posibilitador de la conquista de nuevos territorios ajenos a las ciudades, en el espacio que hoy no dudaríamos en llamar “rural” o incluso “agreste” pero que para la época contenía un significado mucho más aventurado y desconocido como veremos más adelante en este capítulo.

La Iglesia dejará su huella entonces no sólo en la disposición con que el habitante se dirige hacia su entorno sino que también actuará sobre el entorno mismo, y la construcción de éste será un reflejo de su propia idea. Jellicoe (1995) distingue a la basílica y el campanario como los primeros signos cristianos impuestos en el paisaje.

Al respecto podríamos señalar que se trató de la construcción de una nueva forma de paisaje: el paisaje de la Fe.



Imagen 80: Monasterio de Mont-Saint Michel. Costa de Bretaña. Francia.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 145

Las obras edilicias religiosas se alzaron verticalmente por sobre los perfiles naturales o urbanos, buscando aproximarse a ese cielo “divino”, como una expresión formal concreta de esa realidad distinta de la dimensión cotidiana de la existencia: la dimensión religiosa, sacra, “otra”, lo “*ganz andere*” (lo enteramente distinto) planteado por Rudolf Otto en su libro *Das Heilige* (1917) citado por el historiador de religiones Mircea Eliade en su libro “Lo sagrado y lo profano” de 1956.

En ese contexto, no sólo las construcciones mismas y su afán de aparecer expresivamente en tanto signos diferenciables y reconocibles a la distancia serán la formalización de un modo de entender la vida, sino que la ciudad entera irá asumiendo una forma con un rol: el de ser la imagen de un lugar en el mundo santificado, ordenado, jerarquizado. Un signo de la obra divina, como podemos ver en la referencia a San Agustín que hace Jellicoe (1995, pág. 148) quien distingue “la ciudad” (en tanto institución) como una “imagen del orden divino: *La ciudad de Dios.*”



Imagen 81: San Gimignano, de Tadeo di Bartolo, año 1400.

Fuente imagen: Bartlett, 2002, pág. 142

Es lo que podemos apreciar en la imagen de arriba, la ciudad de San Gimignano sostenida en brazos del propio santo, amurallada, y con las torres que se alzan al cielo construyendo el característico perfil de la ciudad.

Esa idea unitaria de la ciudad, “la ciudad de Dios [...] unificada, cercada, dominada por la Iglesia”(Jellicoe, 1995, pág. 148) traerá consigo un comportamiento singular de sus habitantes hacia todo cuanto queda fuera de ella, como hemos visto hasta aquí, con todo cuanto queda fuera de esa imagen de orden.

Como plantea Maderuelo (2005) el habitante del medievo desarrollará un “miedo cerval” hacia la naturaleza, temor fundado en la idea expuesta más arriba en tanto que lo cercano, lo habitual, lo a la mano, es el precepto que se encuentra en la ciudad y lo que queda fuera de ella se presenta como un desconocido misterioso.

Para hacerse una mejor idea de esta aversión a la naturaleza (posición compartida por Brinckerhoff, Jellicoe, Maderuelo y Zumthor) es necesario entender cómo estaba constituido el entorno centro-europeo en esa época.

La mayor parte de la superficie de su territorio estaba poblado por densos bosques y las ciudades, poblados, abadías, etc aparecían como puntos singulares, como “claros” respecto de esta naturaleza que las rodeaba (bosques que han ido desapareciendo por la extracción indiscriminada que han sufrido hasta el día de hoy).

“Salir fuera de las murallas y adentrarse en territorios despoblados suponía afrontar un enorme riesgo, exponiéndose a la naturaleza no cultivada que, con independencia de sus rigores y amenazas propias, permitía emboscarse a bandidos y alimañas” (Maderuelo, 2005, pág. 103)

La vida se desarrollaba fundamentalmente entre los lugares de habitación y la ciudad y a lo más en los territorios aledaños próximos, y pocos eran quienes se aventuraban más allá. “Sólo se abandonaba ese ámbito territorial por extrema necesidad o cuando se era arrancado del lugar.” (Maderuelo, 2005, pág. 103)

Brinckerhoff (2010a) identifica como tres los territorios que componían el mundo físico de un habitante medieval: el primero, el habitable, dominado por el hombre que incluía la villa, los jardines, los huertos cultivables: el *ager*, el segundo el espacio donde pastaba el ganado, más allá de los cercados, abierto: el *saltus*, y el tercero, aquella parte que se extiende más allá de la segunda: la *silva*.

La palabra *silva*, comparte raíz con *savage*: “salvaje” y hacía referencia a aquel territorio primigenio donde el hombre no tiene acceso (Brinckerhoff, 2010a). De allí derivará posteriormente el término silvícola para referirse a lo forestal, hoy tan a la mano y poco misterioso contrariamente a su significado de antaño. Se refleja en los nombres una idea de mundo próximo y concéntrico de acuerdo al entendimiento de cada uno de los territorios que componían el mundo medieval, el primero a la mano, medible, y a medida que se alejan se vuelven cada vez más misteriosos e inabarcables.

Podemos hacernos una idea de ese bosque que representaba el mundo de lo de *afuera* en la descripción de la percepción medieval de ese tipo de entorno que hace el filólogo medievalista Paul Zumthor:

“El bosque es un lugar mítico [...] Reina en él la oscuridad, imagen de la noche terrible que cada atardecer libra al hombre indefenso a la maldad de la naturaleza [...] es el “no lugar” del bandido, del caballero felón, del siervo rebelde, de todo lo fuera de la ley.” (Zumthor, 1994, pág. 67)

No por casualidad lo de afuera, con raíz en la palabra *foris*, se relacionará con el concepto de lo “forestal” varios siglos más adelante. El misterio que significa todo aquello que se encierra en la naturaleza no será resultado sólo de la visión judeocristiana sino que se verá alimentado también por la mixtura cultural puesto que las tribus germanas que poblaban anteriormente el norte de Europa tenían la siguiente visión respecto de los territorios ubicados entre sus propios lugares habitados:

“El bosque primigenio tenía para ellos un valor: era infranqueable e inmutable [...] El corazón del bosque era la morada de los representantes de los dioses; allí reclamaban sacrificios y humilde sumisión.” (Krebner, Richard citado por Brinckerhoff, 2010a, pág. 106)

Este modo de relacionarse con lo exterior, desde el miedo, pareciera un retroceso respecto de la visión que alcanzó a tenerse mucho antes durante el imperio romano como veremos en el siguiente relato del siglo II d.C.:

“Ahora todos los lugares son accesibles, todos son conocidos, todos abiertos al comercio; muchas agradables granjas han borrado cualquier huella de lo que una vez fueron lóbregas y peligrosas tierras baldías; los campos cultivados han sometido a los bosques; los rebaños y las piaras han expulsado a las bestias salvajes; se han sembrado los arenosos desiertos; las rocas se han llenado de plantas; las marismas se han drenado; y donde una vez no había casi ni una pequeña casa de campo ahora hay grandes ciudades. Ya no aterran las salvajes islas ni atemorizan las orillas rocosas; en todas partes hay casas, y habitantes, y gobiernos estables, y vida civilizada” (Tertuliano, descripción de Italia, citado por Brinckerhoff, 2010a, pág. 93)

En el periodo en el que nos situamos en este capítulo la idea del misterio de “lo de afuera” se verá exacerbada por la sumatoria de relatos improbables que alimentaron la imaginación de una sociedad cerrada. Tenemos entonces que lo de afuera, lo extranjero, se transforma en un contrapunto del mundo conocido.

“El *ailleurs* (fr. “en otra parte”) medieval es la parte ignorada del paisaje. Es lo desconocido, hasta el punto que se llega a dudar de su existencia. “(Zumthor, 1994, pág. 60).

De acuerdo a ese imaginario colectivo, incluso los seres que ejemplificaban a los habitantes de aquellos lugares remotos (a quienes había que evangelizar) aparecían expuestos con características sobrenaturales: pares de cabezas, formas animales, ejemplificando lo inhumano de esa parte del mundo.



Imagen 82: Relieve en la iglesia de Vézelay, Francia, siglo XII.

Fuente imagen: Bartlett, 2002, pág.256.

Situación que irá cambiando en la medida en que viajeros, exploradores y comerciantes puedan cubrir nuevas rutas trayendo noticias verídicas de aquellos lugares (Marco Polo por ejemplo).

“En el siglo XIII se inicia un deslizamiento conceptual cuyos efectos no se harán evidentes hasta bien avanzado el siglo XVI: la oposición estática que separaba el *aquí* y el *allá* se abre a la perspectiva de un movimiento y de un hacer. Cada vez más, el *allá* se aparece como el lugar de una actividad posible. “(Zumthor, 1993, pág. 61)

Ese cambio en la mirada que es capaz de entender esa lejanía inabarcable como un lugar considerable, es decir, incluirlo en el imaginario como una realidad humana posible, será un largo y lento proceso, no fruto de un viaje y relato en particular.

Autores como Roger (2007) y Madeuelo (2005) reafirman su entendimiento de la sociedad medieval como un cultura *despaisajeada* a propósito de no encontrar en los relatos de los viajeros de la época como los textos de los peregrinos a Santiago de Compostela, o de los viajes de los cruzados a Tierra Santa o del fabuloso viaje de Marco Polo a China, menciones a los parajes con que se encuentran en sus particulares periplos, sin lugar a dudas hoy cualquier explorador describiría con gran énfasis esos singulares paisajes por su diversidad y riqueza visual.

Sin embargo, junto con cerrarse hacia el exterior, al interior de las ciudades se desarrollará tanto en espacios seculares como religiosos un tipo de espacio en el que se podrá tener una relación próxima con una naturaleza domesticada: el *hortus conclusus*, un jardín cerrado en su perímetro y abierto al cielo que podremos ver repetido en palacios y monasterios. Ideal modo de encuentro con lo natural, ordenado, institucionalizado a través de “un agradable jardín para pasear, cerrado con altos muros almenados.”(Jellicoe, 1995, pág. 147)



Imagen 83: Fragmento de la pintura Jardín del Paraíso. Siglo XV.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 146

Aún cuando Maderuelo será enfático en reafirmar que pese al valor simbólico de los elementos constitutivos del jardín medieval estos fueron ante todo utilitarios, “sin el menor afán ni posibilidad de desarrollar una sensualidad ‘paisajista’” (1985, pág. 166), es innegable para quien haya visitado alguna vez un claustro (el patio al interior del claustro) la especial atmósfera contemplativa que allí se genera. Sin embargo pudiese ser que esta percepción sea producto de nuestra mirada culturalmente mediada por el “hoy”.

El claustro, suspende el mundo exterior para crear un espacio que abre la posibilidad de encontrarse con el mundo interior funcionando como una especie de dispositivo, un fragmento platónico de la creación que reúne: cielo, agua y tierra, perfectamente ordenados y jerarquizados de modo ascendente: un *axis mundi*, donde cultivar el yo interior.

“Muchos jardines monásticos se compusieron según una división en cuatro partes alrededor de un fontín y cobraron un sentido simbólico, de manera que el fontín representa la fe, de la que mana la vida, y los cuatro parterres simbolizan los evangelios.” (Maderuelo, 2005, pág. 166)



Imagen 84: Claustro en Cartagena de Indias. Colombia.

Fuente: Imagen propia.

El jardín aparece como un verdadero “paraíso” atendiendo al origen de la palabra que podemos encontrar en el griego *paradeisos*, que a su vez viene de las palabras persas *pairi* y *daeza*: “alrededor” y “muro” (Roger, 2007, pág. 38), entendiéndolo como un fragmento distinguido, de algún modo distanciado desde todo cuanto lo rodea, según Maderuelo “el contenido que queda limitado por la cerca” (2005, pág. 53).

Ese lugar ordenado, fértil, separado del resto del mundo, en el caso del jardín islámico será la contraparte de la sequedad e infertilidad exterior (Roger, 2007) y veremos que en su conformación se repite la estructura simbólica de los jardines monásticos a los que hicimos referencia más arriba.

“...El jardín islámico le debe mucho al persa, que lo precedió históricamente [...] instaura, en particular, la estructura del jardín con cuatro partes, marcadas por una avenida o una línea de agua, con un pabellón o un estanque en el encuentro de los dos ejes.” (Roger, 2005, pág. 40)”



Imagen 85: Detalle jardín claustro. Cartagena de Indias. Colombia.

Fuente: Imagen propia.

Esta idea del jardín como lugar de disfrute en intimidad podemos apreciarla alcanzando un punto notable de excelencia en los jardines nazaríes entre los siglos XII y XIV, como los de La Alhambra y El Generalife, de Granada. En los distintos jardines se pueden ver a su vez distintos modos de relación con el entorno desde los más simbólicos a los con primacía en la vocación de delectación.

Respecto de los primeros el reconocido patio de la alberca de La Alhambra, que en la comunión propuesta entre el interior de la arquitectura edificada del pabellón y el exterior del patio anticipa una relación de continuidad que la arquitectura occidental asumirá de modo muy posterior.

5. *Devenir de la idea de paisaje en occidente.
Desde la oclusión a la abertura.*



Imagen 86: Patio de la alberca. La Alhambra. Granada.

Fuente: Fariello, 2004, pág. 52



Imagen 87: Patio de la acequia. El Generalife. Granada.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 43

En relación a los jardines de delectación, de carácter fundamentalmente intimista exacerbado por los juegos de agua; el “Patio del Ciprés de la Sultana” y el “Patio de La acequia” del Generalife aparecen como magníficos ejemplos. (Aun cuando en el caso del segundo, intervenciones posteriores a la construcción original hayan abierto el jardín al paisaje incorporando así una dimensión extemporánea a la época.)

“El soberano disponía del ambiente apropiado para su jerarquía: la vista del firmamento, simbolizado en la decoración policroma de la cúpula que coronaba su trono, y la visión del rico paisaje, presente a través de los huecos laterales de su pabellón; a sus pies, la serenidad de la alberca dispuesta como una alfombra, con los reflejos del azul del cielo y el verde oscuro de los arrayanes.” (Fariello, 2004, pág. 52)

Desplazándonos desde los jardines a la literatura, otro aspecto que nos puede dar indicios de la relación de los hombres de la época y su entorno, uno de los textos más antiguos que hacen referencia a una naturaleza ya no mediada por la religión, es el *Roman de la Rose*, escrito en el siglo XIII por Guillaume de Lorris. El texto tuvo una amplia difusión durante la época, por cierto entre las clases más acomodadas, considerando que data de mucho antes de la invención de la imprenta lo que debió suponer un costo altísimo para cada ejemplar.

En el texto la naturaleza se manifiesta en sí misma y no cómo una revelación del dogma cristiano, un relato en que las sensaciones cobran vigor para describir el encuentro del personaje central con el lugar en que se encuentra su amante (personificada por la Rosa): un jardín cerrado al que debe acceder para alcanzar el amor, que como podemos ver es el *hortus conclusus* del claustro pero, lo más interesante, es que esta vez se encuentra secularizado.

*“Me parecía que era mayo, hace por lo menos cinco años;
era por mayo, tiempo de amor y de gozo, tiempo en que todo se alegra:
los arbustos y los setos se adornan y cubren de hojas en el mes de mayo;
los bosques recobran su verdor, pues durante el invierno habían estado secos,
y la misma tierra siente orgullo por el rocío que la moja,
y olvidando la pobreza en que estuvo sumida en el invierno,
se hace tan presumida que quiere tener un vestido nuevo:
no le resulta difícil hacerse elegantes vestimentas, pues tiene cien pares de colores:
la hierba y las flores, violetas, azules y de muchos tonos distintos,
tal es el vestido con el que se embellece la tierra [...]”*
(Fragmentos del Roman de la Rose, citado por Crosas, 2011, Página 71)

En el fragmento aparece una naturaleza con un carácter autónomo, con una personalidad propia que no distingue una presencia externa a ella que le otorgue el ser. En el siguiente fragmento al ingresar al vergel el protagonista describe:

*“[...] Sin decir nada más, entré en el vergel por la puerta que me había abierto Ociosa;
cuando estuve dentro, me sentí alegre, contento y gozoso;
me consideraba en el Paraíso Terrenal, tenedlo por seguro:
el lugar era tan agradable que semejaba cosa propia del espíritu,
y -según me parecía- en ningún paraíso se podría estar tan bien
como en el vergel que tanto me gustaba.”*
(Fragmentos del Roman de la Rose, citado por Crosas, 2011, Página 71)

Y aquí hay un punto muy interesante en tanto no describe de modo analítico el vergel, como podría ser el hecho de poner el énfasis en las especies vegetales, o los fenómenos o sensaciones a los que está siendo invitado, olores, sonidos, colores, sino que va un paso más allá al indicar que el lugar semejaba “cosa propia del espíritu” con lo que está manifestando una relación entre el jardín fuera de él y algo dentro de sí, relación que como

hemos visto en los primeros capítulos es una dimensión fundamental constitutiva de la idea de paisaje.

Estamos frente a un deslizamiento en el modo de entender su propio mundo, un proceso gradual que será posible por el decaimiento de los poderes institucionalizados y el relevamiento de una sociedad civil que irá desarrollando progresivamente una visión de sí mismos distanciada de la tradición escolástica.

Momento paradigmático de este cambio en la forma de relacionarse con el entorno lo constituye la ascensión que emprende Petrarca al Mont Ventoux, el 26 de abril de 1335, y su correspondiente relato escrito en forma de carta: el primer documento que hace referencia al paisaje en occidente (Maderuelo, 2005).

Lo más significativo es que Petrarca inicia la gesta de la ascensión sin una utilidad, sin otro fin que no sea el tener la experiencia de hacerlo, se trata de un acto en relación al entorno con una gratuidad sin precedentes en occidente.

En el inicio de la carta, Petrarca citado por Ritter (1986), expone que actúa “empujado únicamente por el afán de conocer la insólita altura de un lugar en contemplación directa e inmediata” (1986, pág. 126).

Y aún cuando hoy el *Mont Ventoux* (Monte Ventoso) ha pasado a formar parte de nuestro imaginario cotidiano, al punto de ser su cumbre en la actualidad la meta de una de las etapas más características de una de las competencias de ciclismo de ruta más tradicionales del mundo⁽⁴⁵⁾, en la época de Petrarca subir esa pequeña montaña (de 1.912 mts de altura) que campea en torno al paisaje de la *Provenza*, representaba un gran desafío.

De acuerdo a la revisión de Maderuelo (2005) el relato expuesto en la carta es en gran medida simbólico y reflejo de la moral de la época, Petrarca hace mención a la búsqueda de la virtud del hombre en un camino ascendente, difícil, laborioso, y angosto asociando a la pereza como defecto con el bajo del valle, el descanso y los placeres fáciles.

⁴⁵ (el *Tour de France*)



Imagen 88: Atardecer desde la cima del *Mont-Ventoux*.

Fuente: Julien Sebastian (Fotógrafo) ⁽⁴⁶⁾

Podría dudarse incluso de que la ascensión al monte fuese real y concreta, por el contrario al ver la claridad con la que Petrarca expone su pensamiento (como una especie de parábola), pudiese ser que la ascensión no haya nunca existido y sea más bien un relato asociado al simbolismo de la montaña, sin embargo ese asunto que pudiera parecer fundamental (es decir: subió o no subió) para el caso no es relevante puesto de que lo que inaugura no es el hecho de subir la montaña sino la forma en que se mira el entorno.

Una vez en la cumbre Petrarca abre un libro de San Agustín que lleva siempre consigo y en él, aparentemente al azar aparece el siguiente texto:

“Los hombre acuden allí y contemplan asombrados las cumbres de las montañas y las olas del mar sin límites, los caudalosos ríos, las orillas del océano y las órbitas de los astros, pero no se percatan se sí mismos” (San Agustín en Ritter, 1986, pág. 128)

⁴⁶ (www.provenceguide.com)

En ese instante se produce un hecho singular que Maderuelo (2005) y Ritter (1986) destacan como el nacimiento del paisaje en occidente, Petrarca consternado por la cita cierra el libro y en la carta relata “saciado y contento de haber visto el monte, dirigí hacia mí mismo los ojos del alma” (Petrarca citado en Maderuelo, 2005, pág. 85).

En palabras de Ritter (1986) dirige hacia su propia persona la “mirada interior”, Maderuelo (2005) plantea que en ese momento se produce una “interiorización” de la mirada, podríamos decir, volviendo a uno de los primeros capítulos de esta tesis: lo de *afuera* y lo *dentro* se reúnen para constituir una realidad unitaria, aquella en que el entorno en tanto naturaleza no es una “cosa” externa sino parte de un todo continuo del que formamos parte. El mismo autor señala que “aquí reside realmente la idea de lo que es un paisaje, ya que es necesaria una suerte de *luz interior* para contemplarlo” (Maderuelo, 2005, pág. 87) así manifiesta la idea de trascendencia en esa proyección “de los ojos del alma” hacia el entorno.

Desde la idea expuesta en el relato de Petrarca en adelante, la mirada del hombre occidental tendrá en consideración al entorno de un modo no visto anteriormente: como un paisaje.

“Y esto ocurre con Petrarca, cuando la naturaleza se convierte en paisaje para quien contempla con sentimiento, cuando las cosas se aparecen ante el hombre sin un objetivo práctico, cuando la unidad del hombre y naturaleza se desvanece.” (Milani, 2007, pág. 59)

Podremos ver en adelante con el desarrollo de la pintura y de la arquitectura dos manifestaciones culturales ejemplares de esta apertura al mundo y que a su vez irán construyendo y reforzando (“*in visu e in situ*” (Roger, 2007) ese modo de ver.

Respecto de la pintura, no es que el entorno no haya formado parte de las imágenes pictóricas sino el rol que jugaba ese entorno en la pintura, en los *Tacuinus Sanitatis*, por ejemplo, aparecen los elementos de la naturaleza en tanto ellos mismos, como un entorno no mediado por una idea religiosa, sin embargo será su carácter utilitario lo que distingue a

esos entornos, estos tratados fueron verdaderas guías médicas cuyo interés no estuvo en la percepción del medio sino en lo que éste podía entregar a la salud del habitante medieval. Aparecían retratados en estos *Tacuinus* desde lugares de pesca, lugares de aguas saludables, climas beneficiosos, hierbas medicinales hasta recetas en los textos que acompañaban las imágenes.

“El título en árabe era *Taqwim as-sihha*, *Taqwim* significa ‘tabla de materias’ y *as-sihha*, ‘de la salud’ ” (Roger, 2005, pág. 75)

Es difícil encontrar coincidencia entre los autores que han investigado respecto del origen del concepto de paisaje en relación a la primera pintura de paisajes; algunos hacen referencia a los fondos del Giotto (1267-1337) como los primeros paisajes occidentales sin embargo no es difícil advertir que siempre aparecen sus entorno como telón de una escena religiosa y es ésta la que tiene preponderancia en el cuadro como se puede apreciar en los frescos de la Basílica Superior de Asís, en sus cuadros el paisaje no se ha liberado de la visión escolástica.

“Las rocas desnudas y reducidas a lo estrictamente necesario que constituyen la lontananza de las obras del Giotto aseguran a los diversos grupos de personajes un equilibrio plástico admirable; pero el gran observador de gestos y expresiones que fue Giotto no daba ninguna importancia a las impresiones que los árboles y las flores pudieran inspirar.” (Clark, Kenneth citado en Maderuelo, 2005, pág. 96)

Sin embargo no es difícil de ver en cuadros como la Virgen del Canciller Rolin del pintor flamenco Jan van Eyck (1390-1441) que estamos ante una nueva realidad que literalmente asoma.



Imagen 89: Virgen del Canciller Rolin.

Fuente: Jan van Eyck, 1433. ⁽⁴⁷⁾

Será la introducción de la ventana en la pintura, la que abre la fuga de la imagen hacia el paisaje que progresivamente irá ganando protagonismo hasta hacerse espacio en todo el espacio del cuadro. Pero para dar ese importante salto será necesaria la “invención” de las reglas de la perspectiva cuyos primeros ejercicios son atribuidos a Brunelleschi a comienzos del siglo XV. La perspectiva otorgará la necesaria profundidad espacial al cuadro cuya proximidad se liberará hacia el fondo una vez abierta la ventana.

“La ventana es, efectivamente, ese marco que, aislándolo, encajonándolo en el cuadro, convierte al país en paisaje. Una sustracción de este tipo -extraer el mundo profano de la escena sagrada- es, en realidad, una adición: el ‘*aje*’ [*sic*] que se añade al país.” (Roger, 2005, pág. 81)

⁴⁷ (en Roger, 2005, lám. 13)

Como vemos, a través de la ventana se produce una laicización del entorno, que será posible sólo por la consiguiente secularización del arte, condición fundamental para que aparezca el paisaje.

Los cambios en las condiciones de seguridad de los entornos de las “ciudades libres” renacentistas (Maderuelo, 2005), y el surgimiento de una clase burguesa con posibilidad de ocio posibilitarán una apertura hacia el medio rural (el “afuera” medieval) que se verá también reflejada en un tipo de arquitectura cuyos precedentes más próximos habían sido las villas rurales romanas de 1000 años atrás.

El mismo autor distingue a las antiguas *rocche* (refugios rurales fortificados donde se guarecían quienes se dedicaban a las labores rurales) de la Toscana como las bases de este tipo de arquitectura que, una vez que comenzaron a perder su sentido utilitario, pudieron albergar el retiro rural de la nueva clase burguesa.

Paradigma de esta arquitectura que nuevamente toma en consideración al entorno a través de sus *loggias* (miradores), terrazas y jardines, lo constituye la villa que encarga Cosimo de Médicis en Fiésole al arquitecto Michelozzo di Bartolomeo.

La villa, construida antes del 1455 está emplazada en una ladera que mira al valle y la ciudad de Florencia, y constituirá uno de los primeros intentos de trabazón entre la arquitectura y el paisaje como una unidad inseparable.

“La villa Fiésole es una abstracción, una estructura purista diseñada, en virtud de su geometría y luz [...] más para apartarse que para emerger en su entorno natural. Así, se convierte en la fuente de Poggio a Caiano y de una multitudinaria progenie de villas luminosas, de superficies suaves y cúbicas desde la Rotonda de Palladio hasta la villa Savoye de Le Corbusier”. (Ackerman citado en Maderuelo, 2005, pág. 117)



Imagen 90: Villa Médici en Fiesole, Florencia.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 157

Con esta villa en particular, la arquitectura vuelve a abrirse al paisaje como reflejo de una nueva mirada que se irá desarrollando rápidamente una vez liberada de las condicionantes éticas que restringían anteriormente la *cosmofanía* del hombre del medievo.

De la belleza a lo sublime.

“[...] Al mundo hay que hacerlo romántico.
Es así como se vuelve a encontrar el sentido originario [...]”
Esta operación es todavía completamente desconocida.
Hago romántico algo dándole un sentido elevado a lo ordinario,
Un aspecto misterioso a lo común,
a lo conocido la dignidad de lo desconocido,
A lo finito un brillo infinito.”
Novalis (1798) citado por Cordua, 2001, pág.137)

Nos habíamos referido anteriormente a la reciente apertura de la arquitectura al paisaje que a comienzos del Renacimiento acoge a la *villeggiatura* como se refiere Steenbergen (2001) al espacio del ocio rural en la proximidad de las ciudades importantes de la clase social acomodada, terrateniente, que vuelve a tener esa especie de ritmo y contra-ritmo constitutivo de la existencia que habíamos observado antes en la Roma imperial, el *otium rural*.

“Ayer fui a mi villa de Careggi, no para cultivar mi tierra, sino más bien el alma”
(Cosimo de Medici (1462) citado por Steenbergen, 2001, pág. 43)

El mismo autor hace hincapié en que estas villas no se levantarán como un escape absoluto al campo dejando a la ciudad invisibilizada sino que, por el contrario, la vista lejana de la ciudad se constituía también en el paisaje de la Villa. Basta hacerse una imagen de las Villas situadas en las colinas que rodean Florencia y Roma para hacerse una idea respecto de este punto.

La villa que en Fiésole (Florencia) le construye Cosimo di Medici a su hijo Giovanni no será un accidente ni un caso aislado sino muy por el contrario podremos ver cómo una vez instalado el sentimiento de acogida hacia el entorno, ya no mediado por una idea religiosa (que como habíamos visto antes veía con recelo la idea de los placeres de éste) se irán desarrollando formas arquitectónicas cada vez más ligadas al paisaje.

La villa presenta una nueva arquitectura que incluye el entorno de un modo completamente voluntario, racional, a través de la modulación y continuidad de los espacios exteriores y los interiores, la relación de los primeros con la vista de lo circundante a la villa, y la integración de ésta respecto con el paisaje, en este caso el valle del Arno, es a lo que Steenbergen (2001) denomina “*integrazione scenica*”.

Respecto de la misma villa, Jellicoe (1995) observa que desde su diseño ha sido considerado el entorno para ser introducido en la arquitectura a través de las terrazas con lo que el antiguo jardín ha perdido su “carácter simbólico” para dar lugar al disfrute y la delectación.



Imagen 91: Villa Medici en Fiesole. Terraza inferior.

Fuente: Steenbergen, 2001, pág. 66

“El ojo humano, que hasta entonces había buscado hacia adentro un mundo eterno, ahora miraba hacia el exterior y veía un mundo físico que le parecía bueno.”
(Jellicoe, 1995, pág. 155)

El jardín será en adelante para ser habitado por el hombre, para su propia “dignificación” (Jellicoe, 1995) y disfrute. Ejemplo de esta nueva condición lo constituyen los jardines escalonados del Bóboli que se empinan en la colina trasera del Palacio Pitti y en cuya conformación y en los distintos niveles se ha considerado la intimidad al interior del jardín y las vistas diferenciadas de la ciudad de Florencia.

“La vista hacia atrás, hacia el palacio y la ciudad, muestra el jardín unido al anfiteatro natural del Valle del Arno. Este efecto de “periscopio” es un modo de fijar el palacio urbano al paisaje.” (Steenbergen, 2001, pág. 79)

Para este tipo de integración escénica será fundamental el desarrollo en la construcción de los jardines y la arquitectura y la continuidad entre ambos, el desarrollo de la perspectiva, capaz de aunar en un golpe de vista lo próximo y lo lejano.

“La primera exigencia que el jardín se ve obligado a cumplir es la conexión con el paisaje, en el sentido de que debe disponer de vistas paisajistas aun adoptando una forma definida y autónoma, claramente diferenciada de la naturaleza que lo circunda. Las villas de Tívoli y Frascati dominan la campiña romana; Bóboli, el panorama de Florencia; y las villas de Génova se abren al mar”. (Fariello, 2004, pág. 100)

Es el caso de La Villa Lante en Bagnaia, cuyo diseño fue desarrollado por Vignola y cuyas obras se iniciaron en 1568 en un pequeño *borgo* medieval en las cercanías de Viterbo, Italia, por encargo del Cardenal Giovanni Francesco Gambara.



Imagen 92: Villa Lante. Terraza inferior, jardín geométrico.

Fuente: Fariello, 2004, pág. 80

Se puede apreciar el contraste de la geometría racional de la Villa y sus jardines con la geometría compacta y orgánica del poblado en el que se inserta, entre la parte boscosa y el jardín geométrico vemos que la arquitectura, las partes edilicias de ésta, aparecen como fragmentos geométricos de un total que está pensado para ser habitado exteriormente.

Puede verificarse en el trazado del conjunto que los interiores arquitectónicos son porciones “interiorizadas” del jardín: la geometría del jardín da el lugar a la arquitectura invirtiendo la anterior relación en que los espacios exteriores tributaban a los interiores como un añadido más.

“La vivienda está representada por los dos *casinos* (casitas) iguales, de modestas proporciones pero de elegante diseño, dispuestos simétricamente con respecto al eje visual [...] Con esta solución Vignola intentó sin duda subordinar la casa al jardín.”
(Fariello, 2004, pág. 80)

En la Villa Lante los espacios interiores de la arquitectura son un marco para que aparezca el jardín completando así la subordinación interior-exterior planteada anteriormente.

5. Devenir de la idea de paisaje en occidente.
De la belleza a lo sublime.

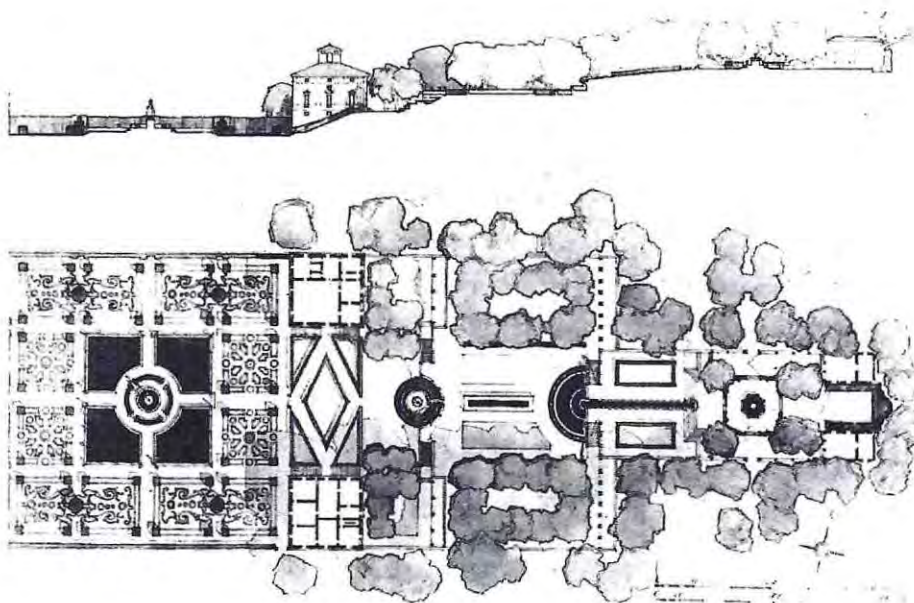


Imagen 93: Planta y Corte longitudinal de la villa Lante.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág.160

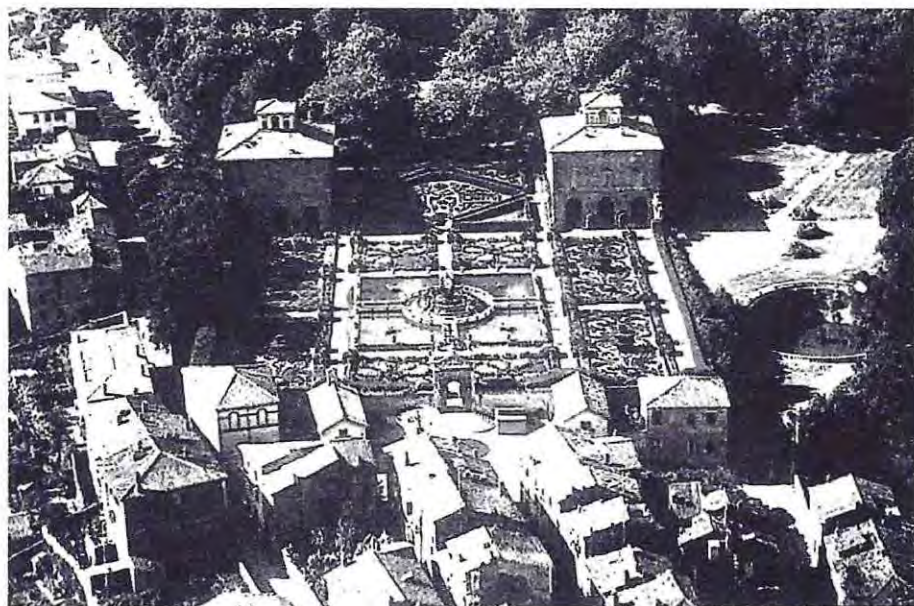


Imagen 94: Vista aérea de la villa Lante.

Fuente: Fariello, 2004, pág. 79

Podemos apreciar que la villa incluye el jardín entre sus pabellones, de tal modo que “el afuera” es parte del adentro que constituye el “cuerpo” de la arquitectura.

Respecto de la continuidad interior-exterior Jellicoe (1995) expone que durante el Renacimiento, en la villas “el interior de la casa se autoproyectaba al exterior”(1985, pág.155) esta condición se irá desarrollando frente a un jardín cada vez más trabajado, ordenado, racionalizado, subyugado a la voluntad humana, a la intención del proyectista en este caso.

“Se concibe el jardín como un espacio de residencia al aire libre, adecuado a la magnificencia de la casa y por tanto sometido, como ella, a una norma arquitectónica. La casa transmite sus ritmos al jardín mediante todo un conjunto de prolongaciones murales, terrazas, escalinatas y rampas, condicionando así tanto su función como su carácter.” (Fariello, 2004, pág. 100)

La Villa Lante de esta forma, sentará las bases de lo que será el desarrollo de la construcción del paisaje un siglo después: el jardín francés, un espacio exterior racionalizado al que la arquitectura se liga como una porción de éste.

Otra obra de arquitectura también hoy italiana, paradigmática respecto de la relación entre la arquitectura y el entorno es la Villa Rotonda. Esta villa ofrecerá un salto cualitativo a este respecto y su incidencia y capacidad de anticipación será mayor a la de la Villa Lante puesto que antecederá dos siglos al modo de construcción del paisaje que prevalecerá en Europa: el jardín pintoresco o jardín inglés, un jardín que aparentemente no ha sido manipulado y que de este modo también “aparente” respeta la singularidad de la arquitectura y el paisaje como elementos autónomos, sin embargo, como veremos más adelante, esta independencia será sólo una ilusión.

La Villa cuyo nombre original es Villa Capra (por el apellido de su propietario Marius Capra) fue proyectada en una colina cercana a Vicenza por el arquitecto originario de Padua, Andrea Palladio, y construida a partir del año 1551.



Imagen 95: Villa Rotonda de Palladio, Vicenza.

Fuente: Steenbergen, 2001, pág. 139

Respecto del emplazamiento Palladio (en *i quattro libri dell'architettura* citado en Fariello, 2004, pág. 138) señala: “es el lugar más agradable y delicioso que pueda hallarse, ya que se encuentra situado en lo alto de una pequeña colina [...]” hasta aquí se refiere al disfrute que puede obtenerse de un privilegiado lugar levemente elevado, el arquitecto continúa con la descripción del entorno: “...bañado por un lado por el Bacchiglione, un río navegable, y por el otro está rodeado por los más deleitosos campos, que dan la impresión de un enorme teatro [...]” describe un entorno agradable en todo el derredor de la colina, pero avanzará un poco más en su relato distinguiendo unos de otros de esos maravillosos campos: “[...] algunos de ellos limitados, algunos extensos y otros que terminan en el horizonte”, aquí reside lo significativo de esta obra: en esta distinción que será reafirmada por la arquitectura.

La arquitectura de la Villa es simple, modélica si se quiere: un gran espacio central ubicado sobre un zócalo en la suave colina, rodeado simétricamente por las estancias habitables, la simetría que presenta pareciera hablar de una autonomía respecto del paisaje, sin embargo

cada fachada se abre hacia un pórtico, una *loggia*, que se dirige hacia una vista singular. En resumen, cuatro “ventanas” que se dirigen hacia cuatro distintas orientaciones.

Desde las cuatro logias, o pórticos, se tiene dominio de cuatro paisajes con cuatro distancias distintas y motivos distintos: el paisaje urbano y su continuidad, la naturaleza indómita reflejada en el bosque próximo, el paisaje rural como reflejo del trabajo humano sobre la tierra y el paisaje lejano. Son cuatro catalejos, que, *in visu*, construyen esos cuatro paisajes, la obra de arquitectura actúa como un “dispositivo” distinguiendo esos paisajes desde la continuidad del horizonte. Si no existiese la villa, sólo habría “entorno” y no paisajes.

Y lo hace casi sin intervenir esos paisajes, sólo reuniéndolos en el espacio central que “inventa” la arquitectura, da así un salto importante respecto de su época en que los jardines que acompañaban las obras de arquitectura estaban tan sometidos a la geometría de ésta. Es lo que Steenbergen (2001) denomina “la desaparición del jardín”, por lo que el paisaje entornante puede integrarse en la composición de la obra “como un elemento independiente, sin prejuicios ideológicos”.

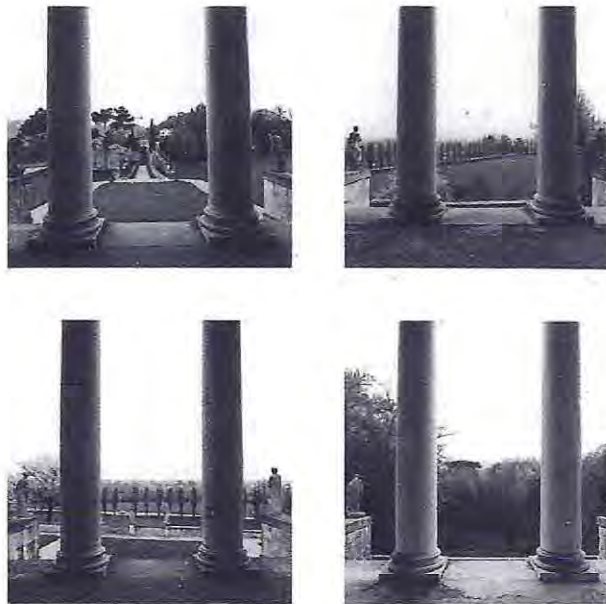


Imagen 96: Vista de las cuatro Loggias de la Villa Rotonda de Palladio, Vicenza.

Fuente: Steenbergen, 2001, pág. 141

En la Villa Rotonda, el diálogo con el entorno se produce de manera sutil, a través del vacío interior que reúne los paisajes. Anticipa lo que será el paisaje incorporado a la arquitectura de un modo no apreciable directamente, sutilmente, como si éste (el entorno) no se diese cuenta de estar siendo atrapado e interiorizado.

Steenbergen (2001) distingue dos aportes significativos de esta obra que serán determinantes para la relación de la arquitectura y su espacio exterior en adelante: el primero es la “subordinación del paisaje a la perspectiva central”, el segundo “el tratamiento de la unidad cósmica entre paisaje y arquitectura”, ambas situaciones clave en los siglos que seguirán a continuación.

“el contraste entre razón y *genius loci* adopta aquí [en la Villa Rotonda] una forma concreta [...] Señala no sólo el punto en que las ideologías divergen sino también una contradicción fundamental en el pensamiento occidental” (Steenbergen, 2001, pág. 143)

A estas observaciones respecto de la Villa Rotonda descritas en el párrafo anterior sumemos las ideas que instala anteriormente Vignola a través de la Villa Lante: una construcción del paisaje en que la arquitectura juega un rol adjunto como un elemento más como pudiera ser un espejo de agua, un foso, un *parterre*, una terraza, o cualquier otro elemento, su papel sigue siendo importante, indivisible pero compartido con los elementos exteriores en función de la construcción de una idea.

Un siglo después estos conceptos alcanzarán en Francia su mayor esplendor, a propósito de resonar con las reflexiones que estaban en curso en aquel lugar, considerando que esta nación tenía una unidad administrativa en torno a la figura del Rey de la que no gozaban las ciudades italianas de la época en que les tocó vivir a Palladio y Vignola, situación que determinó que se desarrollara y expandiera un modo característico de construcción de arquitectura y entorno, que será luego exportado a otras regiones de Europa e incluso a las colonias de ultramar, que se conocerá como el “jardín francés”.

La configuración de este tipo de paisaje se desarrolla conforme a las reflexiones de una época que contempla de un nuevo modo al espacio y la naturaleza (Steenbergen, 2001) intentando liberarse del pensamiento eclesiástico buscando fundamento en la razón. El mismo autor reconoce como especialmente significativos los aportes de dos autores que si bien es cierto, de algún modo estuvieron en veredas opuestas, coincidieron en la idea de buscar en el mundo de las matemáticas certezas respecto de la realidad: Descartes y Pascal. El primero sienta las bases del racionalismo con su *cogito, ergo sum* como manifestación de la primera certeza como punto de partida de su duda metódica, además su trabajo respecto del sistema de coordenadas (cartesiano, por su nombre latinizado) será un importante aporte para la óptica y el trato con el espacio, que en adelante será un espacio abstracto, medido y por ende controlable.

El segundo abre una ventana a la incerteza al no encontrar en la razón todos los fundamentos para algunas de las cosas que le asombran, la religión o la infinitud por ejemplo, en palabras de Steenbergen (2001, pág. 145) hace de las matemáticas “un medio para aproximarse a lo inconcebible”.

“La realidad es una esfera infinita, cuyo centro está situado en todas partes y la circunferencia en ninguna. La realidad es, en última instancia, el mayor símbolo tangible de los dioses todopoderosos, a quien nuestra imaginación no consigue encontrar en este razonamiento” (Pascal (1623-1662) en Steenbergen, 2001, pág. 147)

Pascal, en la recopilación *postmortem* de sus anotaciones que conforman el texto “Pensamientos” de algún modo anticipa al mundo contemplativo de Kant (1724-1804) y el romanticismo con su profundo cuestionamiento: “¿qué es un hombre en la naturaleza? Una nada con respecto al infinito, un todo con respecto a la nada, un medio entre nada y todo.” (Pascal (1669), 2001, pág. 97)

La anterior idea del jardín como una estancia de disfrute de los sentidos se irá desarrollando buscando incluir en su concepción nuevos significados acordes a la época. Los grandes

avances en la óptica, la geometría y las matemáticas permitirán subordinar la construcción del entorno a una idea abstracta anterior a su ejecución. De la mera delectación la construcción de jardines pasará a actuar como un símbolo: la imposición del hombre sobre la naturaleza.

Gracias al desarrollo de la perspectiva y su manipulación calculada, como el efecto conocido como anamorfosis en que una imagen es vista como aparentemente real (en un plano imaginario) desde un punto de vista estático para luego caer en la cuenta que estaba construída de modo deformado al cambiar el punto de vista ⁽⁴⁸⁾, quien proyecta actúa como un ilusionista manipulando a voluntad las vistas, engañando la profundidad, acercándola o alejándola según sea el caso, aspecto que había sido estudiado antes en la pintura a través del *trompe l'oeil* (conocido también como *trampantojo*).

Un personaje será clave en el desarrollo de este tipo de construcción: Monsieur Nicolás Fouquet, cuya obsesión significará su gloria y desdicha. Fouquet, ministro de finanzas de Luis XIV, contrata a tres jóvenes artistas para desarrollar una residencia palaciega en las proximidades de Paris: el arquitecto Louis Le Vau, el pintor Charles Le Brun y quien será el más connotado de todos el paisajista André Le Nôtre.

El Palacio, *Vaux Le Vicomte*, construido entre 1656 y 1661, fue de cierto modo un experimento, en él, por primera vez se llevó al extremo el modelo de construcción del paisaje al que aspiraba su tiempo. Ubicado en el interior de un bosque y sobre una topografía irregular, “inventa” una nueva topografía al interior del bosque, con sutiles excavaciones y rellenos modela un jardín dentro del cual se tensiona la idea de interioridad e infinitud.

⁴⁸ (el arte urbano en tiza sobre el suelo del británico Julian Beever es un ejemplo actual)

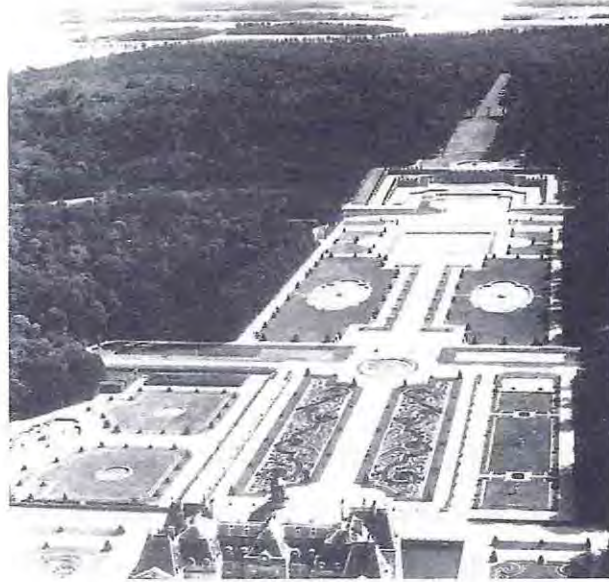


Imagen 97: Vista aérea de *Vaux le Vicomte*.

Fuente: Fariello, 2004, pág. 139

El modo de emplazarse en la geografía será inusual, no simplemente escalonando como en los jardines renacentistas italianos sino operando de modo complejo sobre el terreno. Su operación es una abstracción, Le Nôtre crea un vacío, que antes no existía en el paraje existente, transformando ese vacío proyectado hacia el horizonte en el nuevo paisaje, vacío que atravesará la arquitectura que como habíamos visto ya en la Villa Lante se ha subordinado a la construcción del paisaje.

“La concepción de Le Nôtre es ajena a demandas de orden sentimental y refleja una búsqueda constante de equilibrio, de armonía y de perfección compositiva que aspira a la pura satisfacción del intelecto. Por ello, los jardines de Le Nôtre se definieron, con toda propiedad, como los jardines de ‘la lógica y la inteligencia’ ” (Fariello, 2004, pág. 137)

Esa idea de proyectar el jardín hacia el infinito no será casual sino que intentará de ese modo poner en valor la obra antrópica por sobre la naturaleza y ser un símbolo de la magnificencia de su mandante.

“la escala del conjunto se expandía hacia el infinito, como alejándose de los edificios, para conferir un carácter global más heroico que doméstico” (Jellicoe, 1995, pág. 183)

El vacío está eminentemente cualificado desde su eje de simetría, estará calculado para aparecer de un modo preciso, la perspectiva está manejada de modo que la extensión completa se tenga en un golpe de vista, la perspectiva se alza sobre el punto de fuga agolpándose en un plano imaginario, los tamaños se manejan de modo que a la distancia se equilibren, es decir, extensiones y alturas aumentan para en la perspectiva equilibrarse con los elementos más próximos, sin embargo al recorrer los jardines se tendrá la experiencia de la verdadera magnitud del parque.



Imagen 98: *Vaux le Vicomte*. Transparencia y continuidad interior-exterior.

Fuente: Rostaing & Sichet, 2013, pág. 30



Imagen 99: Vista hacia los jardines de *Vaux le Vicomte*.

Fuente: Rostaing & Sichet, 2013, pág. 21

La experiencia de recorrer el parque estará medida a través del cuidado de los anchos y niveles de altura que irán descubriendo porciones del paisaje, el castillo, el canal, el parque, la estatua de Hércules (en el fondo del jardín), irán apareciendo o escondiéndose de acuerdo a un plan, es decir que aquí la experiencia, el paisaje, ha sido *pre-visto* por el proyectista como una función teatral que se despliega ante sus ojos.

Lamentablemente para Fouquet, tanta maravilla no podía sino opacar la figura del Rey Sol (Luis XIV), quien a esa fecha no disponía de un lugar de esa naturaleza, por lo que las sospechas de desfalco de dineros del reino por parte del ministro de finanzas en función de sus finos gustos terminaron con el ministro encarcelado, luego de que el Rey verificara las maravillas del palacio y sus jardines en la fastuosa inauguración que en 1661 contó con 6.000 invitados y estuvo a cargo del connotado maestro de ceremonias Francois Vatel y la representación de una comedia escrita especialmente para la ocasión por Molière. (Steenbergen, 2001)



Imagen 100: Palacio y jardines de Versailles a vista de pájaro

Fuente: Patet, Pierre. 1668. ⁽⁴⁹⁾

Este modo de construir el paisaje será llevado al extremo posteriormente por Le Nôtre, La Vau y Mansart en *Versailles*, el lugar elegido por el Rey Luis XIV para trasladar su corte desde París. El palacio y la construcción de su fastuoso entorno será una metáfora del poder del Rey que no por nada fue conocido como el Rey Sol, vivo símbolo del absolutismo.

En la pintura del plan de *Versailles*, de Pierre Patet, se refleja la intención cósmica del plan, en un terreno pantanoso se artificializa completamente un nuevo paisaje: un eje hacia el infinito, hacia el poniente donde en el ocaso se refleja el sol en el Gran Canal, ingresando la luz dorada al “salón de salones”, el Salón de los Espejos para reflejarse sutilmente en ellos construyendo así un bucle infinito: el poder del Rey asociado a lo infinito de la manifestación celeste.

⁴⁹ (en Jellicoe, 1995, pág. 186)

La forma de incluir la fuga de la perspectiva en la construcción del paisaje del jardín francés tendrá gran incidencia en el futuro modo de construir la ciudad occidental partiendo desde la extensión progresiva de París desde *Les Tuilleries* hacia lo que en ese entonces era “el afuera” y que hoy forma parte del corazón de la ciudad.



Imagen 101: Jardines de Versailles

Fuente: imagen propia.



Imagen 102: Escalinatas laterales Versailles.

Fuente: Jellicoe, 1995, pág. 191

En otro plano, uno no histórico, es significativa la observación de Jellicoe (1995, pág. 191) respecto del tamaño como una nueva dimensión: la idea de la magnificencia del infinito en relación a la escala humana, la imagen de las Escalinatas laterales y su anotación (en la página anterior) recuerdan la anécdota de Robert Venturi respecto de la escalinata que asciende a la terraza-azotea de la Villa Malaparte asomada hacia el cielo: "... estás escaleras conducen al infinito? ", pregunta que de algún modo anticipa la conclusión de este capítulo. Volviendo desde la construcción sobre el paisaje mismo, *in situ* (Roger, 2007) de los parques franceses, volvamos a la construcción de éste pero en la mirada, *in visu* (Roger, 2007), a través de la pintura habíamos abierto recién la *veduta* (ventana) al paisaje en el Renacimiento, en los siglos que vendrán la ventana se irá abriendo cada vez más hasta encontrar su propio formato en todo el ancho del cuadro. Coinciden Maderuelo (2005) y Roger (2007) en señalar a Durero (1471-1528) y Patinir (1480-1524) como precursores de la pintura de paisajes. Roger (2007) reconoce en Patinir el hecho de "ensanchar" la ventana de la pintura extendiéndola en su ancho y construyendo de este modo la visión panorámica que acompañará en adelante la pintura de paisajes (justamente por eso reconocida como "apaisada").



Imagen 103: El éxtasis de Santa María Magdalena

Fuente: Patinir. 1512-1515. ⁽⁵⁰⁾

⁵⁰ (en Roger, 2007, pág. 96)

Sin embargo, plantea también (Roger, 2007) que el primero en pintar un paisaje verdaderamente autónomo será Durero puesto que aunque en los trabajos de Patinir el fondo está complejamente trabajado respecto de su profundidad y carácter, siempre hay en la vista aunque sea de modo tangente la presencia de una escena humana o religiosa (aun cuando sea casi imposible encontrar a Santa María Magdalena en el cuadro inferior) cosa que no sucede en algunos de los trabajos de Durero en que el paisaje aparece aparentemente liberado de alguna escena o temática ajena.

Sin embargo Maderuelo (2005) pondrá en duda la posición de Durero como precursor del paisaje autónomo en tanto es posible verificar que algunos de sus trabajos en que el paisaje aparece liberado de cualquier escena (acuarelas tempranas) constituyeron ensayos de obras o fragmentos de una obra distinta en que nuevamente el paisaje vuelve a un literal segundo plano con la incorporación de personajes en el plano próximo.



Imagen 104: Pequeña casa en el estanque.

Fuente: Durero, Alberto. s.XV. ⁽⁵¹⁾

⁵¹ (en Maderuelo, 2005, pág. 203)

Es posible apreciar en la vista de la acuarela “Pequeña casa en el estanque” de Durero, un entorno que no tributa a una idea distinta que no sea solo él y su propia configuración: el momento en el lugar reflejado no sólo como escena física en tanto *país* o sustrato físico, como vimos en los primeros capítulos de esta tesis, sino como una detención del tiempo de quien está frente a ese *paisaje*, el tiempo de quien contempla. Respecto del mismo cuadro Maderuelo (2005) señala: “Se trata de un auténtico paisaje? La supuesta localización real del lugar, la ausencia de tema concreto y de personajes, la atmósfera de quietud y tranquilidad que desprende [...]” (Maderuelo, 2005, pág. 203).

El mismo autor presenta la escena en el grabado de más abajo como respuesta a su interrogante:



Imagen 105: Virgen del mono del rabo largo.

Fuente: Durero, Alberto. 1498. ⁽⁵²⁾

⁵² (en Maderuelo, 2005, pág. 203)

En él aparece ahora una virgen, el niño y otros motivos que cobran un protagonismo que relega la visión que anteriormente habíamos visto y la idea fenomenológica que esa mirada construía.

Aun así podemos reconocer tanto en Durero como en Patinir aspectos que la pintura abordará *a posteriori*, la visión “atmosférica” del entorno, la contemplación o el tiempo de quien contempla en el trabajo del primero y la contraposición del hombre con la inmensidad del paisaje en el caso del segundo.

Pero será en la Holanda del siglo XVII donde el paisaje se volverá un género autónomo de la pintura liberado de cualquier escena mítica o religiosa (Maderuelo, 2005). Esto será posible por el contexto en el que se desenvuelve: una sociedad burguesa liberada de la visión del catolicismo.

“Los pintores holandeses estaban destinados a tener una poderosa influencia sobre la manera de ver el entorno del hombre occidental. La libertad política permitió a artistas y filósofos desarrollar sus propias ideas, incluyendo la constatación de que el hombre no era el centro del universo, sino un fragmento en el conjunto de la naturaleza. Hasta el objeto más corriente adquiriría ahora un rango” (Jellicoe, 1995, pág. 201)

En ese medio el arte se aproximará a las cosas reales del mundo, presentes en el cotidiano colectivo y el antiguo trabajo de los artistas por encargo directo (de la iglesia por ejemplo) será reemplazado por un mercado abierto en que la pintura acompañará los interiores burgueses (Maderuelo, 2005). De ese modo tanto bodegones como escenas de la vida cotidiana, imágenes de ciudades o paisajes serán el reflejo de una sociedad secularizada.

“Los pintores holandeses del siglo XVII descubrieron de forma inconsciente, mucho antes que la ciencia, todo el significado y belleza inherentes a la atmósfera del planeta” (Jellicoe, 1995, pág. 201)

En los paisajes holandeses el cielo, la luz y el aire que construye el momento irán ganando preponderancia a través de puntos de vista en el territorio y condiciones climáticas elegidos de modo preciso por los artistas para ser retratados. Confirmando un nuevo avance en el arte de la pintura del paisaje, en que pese a lo real de las escenas, ellas hablarán no tanto de lo que exactamente muestra cada una, sino de algo está implícito en ellas y que concierne a quien las observa.

Como ejemplo, en la “Vista de Delft” (1660), del pintor flamenco Johannes Vermeer, él exhibe la imagen de su ciudad; pero es posible apreciar en el cuadro mucho más que la mera apariencia y los elementos concretos del lugar.



Imagen 106: Vista de Delf.

Fuente: Vermeer, Johannes. 1660. ⁽⁵³⁾

⁵³ (en Castelló, 1996, vol. 7, pág. 7)

En la atmósfera presentada por Vermeer se advierte la cristalización de un instante, la calma posterior a la tormenta visualizada en los reflejos oscuros de las nubes sobre el agua y la tibia luz del fondo que asoma entre las nubes, sin embargo es una situación inestable, el tiempo se muestra frágil a punto de cambiar, como si algo se avecinara. Una situación está latente en el cuadro pero que habla de algo que no es exactamente la figuración tangible de lo que está allí presente (como era en los casos de los retratos de lugares del imperio romano (*topia*)) sino algo con una profundidad, misterio y sensibilidad distinta: el tiempo.

Podríamos asociar lo que está detrás de este tipo de “impresión” con el modo de relación oriental con el paisaje; los rollos de pintura china en los que el *wenren* (eremita) plasmaba la energía del mundo que había experimentado *in situ* anteriormente o las veladas atmósferas de las aguadas japonesas y el *kimochi* (estado de ánimo) que proyectan y, por supuesto, con lo que será muy adelante la mirada impresionista occidental.

Hemos visto hasta ahora en el estudio del desarrollo del paisaje en occidente, que la imagen del paisaje y la construcción sobre el mismo han ido trabajando de modo complementario construyendo una realidad pero por separado, sea *in visu* o *in situ*, sin embargo en el siglo XVIII en Inglaterra sucederá una cosa distinta: imagen y construcción física del paisaje coincidirán en la construcción de una realidad compleja.

Es lo que se puede observar a partir del trabajo de William Kent (1685-1748), quien por su formación de pintor y arquitecto y luego de haber trabajado una década en Roma, al volver a Inglaterra propone un modo de construcción del entorno consistente en un tránsito directo a la realidad de las imágenes de la naturaleza que habían elaborado pocos años antes pintores como Claude Lorraine o Salvatore Rosa. (Jellicoe, 1995)



Imagen 107: Paisaje.

Fuente: Lorraine, Claude. 1647. ⁽⁵⁴⁾

Las imágenes construidas por este tipo de pintores de algún modo “paisajistas” exhiben a hombres idealizados como si fuesen dioses: retozando plácidos en una naturaleza amable y acogedora que a través de su orden y equilibrio manifiesta su propia perfección.

En los paisajes proyectados por Kent la naturaleza es aparentemente liberada de la imposición antrópica reflejada en la estricta geometría del jardín francés sin embargo esa liberación será sólo aparente pues se tratará de la construcción de una especie de *supranaturaleza*, una naturaleza perfecta, idealizada, modelada a través del trabajo y manipulación de la topografía, el agua, las vistas y las masas arbóreas: todo debía parecer de la máxima naturalidad ocultando toda impresión de dominio o sometimiento, es lo que se desarrollará en adelante bajo el apelativo de “jardín inglés” como contraposición al jardín clásico.

⁵⁴ (en Fariello, 2004, pág. 212)



Imagen 108: *Stourhead House. (Capability Brown)*

Fuente: Kostof, 1988, vol. 3, pág. 968

En este tipo de jardín se trabajará como si el entorno fuese un lienzo “componiendo” la vista, equilibrando los elementos, construyendo sinuosidades y continuidades. Al respecto, Fariello (2004) planteará que al compartir los mismos cánones, en el periodo del jardín inglés: belleza natural y belleza artística concuerdan.

El jardín inglés intentará formalmente disolver los límites entre el propio jardín y el horizonte natural que lo contiene, (Kent inventa una cerca hundida que permite total continuidad visual) en esa fusión y continuidad de la proximidad con la lejanía: el jardín se vuelve paisaje, deja de ser una porción y se vuelve una totalidad, o al menos una representación de ésta.

Esa apariencia de naturalidad resonaba mejor con las ideas que contaban con aceptación en Inglaterra y que se podían visualizar en otras esferas de la cultura como la literatura o la política inclusive: la naturaleza liberada del jardín inglés era una metáfora del hombre como individuo libre tal como su contraparte, el jardín clásico, lo fue de la monarquía y el absolutismo.

Desde la filosofía fueron los “filósofos empiristas” ingleses, insertos en un ámbito propicio al debate luego de la instauración del régimen Parlamentario en Inglaterra, quienes se interesaron por temas prácticos situando la filosofía en los problemas reales y concretos como el “análisis del gusto y la sensibilidad” (Maderuelo, 2012, pág. 80) claves de la estética que dará lugar al jardín inglés.

Desde la literatura, Fariello (2004) y Steenbergen (2001) coinciden en relevar la figura de Rousseau como significativa para la conformación de la visión del entorno del hombre de esa época, aportando la idea de una naturaleza que guardaba en sí una fuerza divina, esencial a la que el ser humano debía retornar aproximándose a ésta más desde el sentimiento que desde lo intelectual.

De acuerdo a esta concepción existencial del paisaje cobra especial relevancia la idea de -experiencia del entorno- como vivencia subjetiva en tanto entendimiento de un tiempo singular para cada individuo manifestado en esa vivencia en el entorno. (Steenbergen ,2001).

Será significativo el aporte en la construcción del modelo de paisajismo inglés de Lancelot Brown (1716-1783), fue conocido como “*Capability*” (capacidad) Brown por sus condiciones para llevar a su máximo esplendor el canon del jardín inglés; con él el jardín alcanzará cotas superlativas respecto de aspectos estéticos como suavidad, delicadeza y serenidad, sus intervenciones construirán un paisaje “acicalado” como describirá Steenbergen (2001) correspondiendo al ideal estético de su época que, sin embargo, progresivamente incluirá otras dimensiones estéticas que abrirán nuevas perspectivas de relación hombre-entorno.

Con Humphry Repton (1752-1818) y Uvedal Price (1747-1829) terratenientes y paisajistas que suceden a Brown, se dará un paso adelante en el desarrollo del jardín inglés trasladando la mirada hacia un nuevo tipo de paisaje conforme a la nueva mirada que dominaba las artes y el pensamiento de la época: el romanticismo.



Imagen 109: Un paisaje al modo de Price (sup) y de Brown (inf).

Fuente: Payne, Richard (1794) ⁽⁵⁵⁾

Actuarán “asalvajando” a la naturaleza presentada en el paisaje, liberándola aún más respecto de los jardines descritos anteriormente dejando comparecer en los jardines ahora a lo rugoso, lo envejecido, lo enmarañado, constituyendo de por sí una nueva forma estética en relación a la belleza (ahora canónica) de los jardines de Brown y Kent.

⁵⁵ (en Jellicoe, 1995, pág. 245)

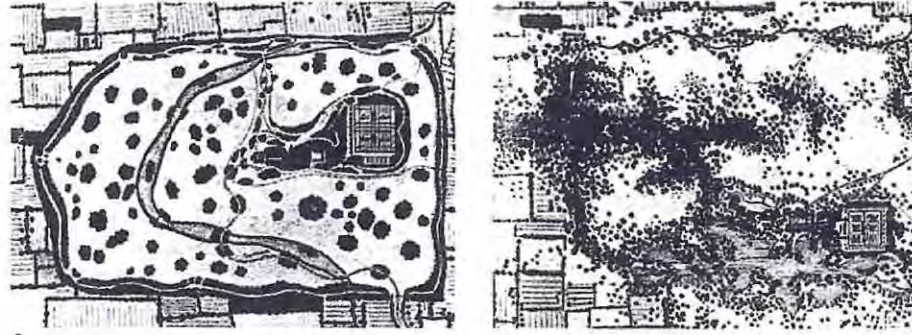


Imagen 110: Paisaje al modo de Brown (izq) y romántico-pintoresco (der).

Fuente: Loudon, John Claudius. 1806 ⁽⁵⁶⁾

Respecto del modo de hacer de Price, a la manera de un manual, Fariello (2004) menciona:

“...Los aledaños de la casa deben dar la impresión de haber sido dispuestos por la proia naturaleza. Los árboles deben crecer en grupos irregulares cubiertos de hiedra y matorral; las riberas de los arroyos deben parecer desiguales y nunca paralelas; los paseos y las veredas deben adoptar en lo posible la placentera cualidad de senderos toscos y sinuosos, con recodos bruscos e inesperados, escalones rústicos, y grupos de matas y de pedruscos que hagan aventurado el recorrido. El aspecto general del jardín debe resultar salvaje y melancólico.” (Fariello, 2004, pág. 231)

Este nuevo modo de mirar que abarcará otras expresiones artísticas como la literatura y la pintura irá contraponiendo al concepto de belleza dos nuevos conceptos: la idea de lo pintoresco y la de lo sublime.

Respecto de lo pintoresco (*picturesque* en inglés) debe su nombre a las imágenes de pinturas que mencionamos antes en este capítulo (Claudio de Lorena, y Salvatore Rosa) que constituyeron imágenes idealizadas que quienes por esa época hacían el *Grand Tour* atesoraban como imágenes de naturaleza y “modelos de paisaje” (Maderuelo, 2012),

⁵⁶(en Fariello, 2004, pág. 235)

arquetipos que como vimos más arriba fueron capaces de trasladar directamente sobre el territorio a través del trabajo de la luz, el color, la textura y la atmósfera de sus jardines. Maderuelo (2012) reseña como significativo respecto de la mirada “pintoresca” al reverendo William Gilpin (1724-1804) quien por no contar con los recursos para hacer el *Grand Tour* ⁽⁵⁷⁾ se vio en la necesidad de visitar otro tipo de lugares más próximos como Gales, dejando registradas en sus pinturas paisajes agrestes, salvajes y ruinas desoladas.

“Con sus libros muchos viajeros ingleses aprendieron a descubrir las cualidades que posee la naturaleza hasta en los elementos más casuales, en los cambios de luz y sombra, en las distintas estaciones y en las irregularidades de la vegetación más modesta”. (Maderuelo, 2012, pág. 83)

Distingue Maderuelo (2012) que el mismo Gilpin describe como cualidades de esta nueva forma estética: “lo áspero, lo rugoso, lo hirsuto y lo tosco” (2012, pág. 84) cualidades que perfectamente podríamos asociar a los jardines de Price o Repton.

Cualidades que podemos apreciar en la escena del Baño de Venus, un fragmento del jardín inglés del Parque Real de Caserta, Italia, (imagen siguiente) y que a su vez podrían retrotraernos a la imagen y cualidades del jardín del musgo (*Saiho Ji*) al que hicimos referencia en el capítulo referido al paisaje en Japón de esta tesis.

En ambos, se ven reflejados los mismos conceptos, no como un estilo sino como reflejo de un modo de ver la existencia, se hacen patentes en ambos: la realidad física, la sencillez, la temporalidad.

⁵⁷ (El *Grand Tour* correspondía a una gira iniciática por Europa, principalmente Francia e Italia, que completaba la educación de los jóvenes de las clases acomodadas.)



Imagen 111: Jardín inglés del Parque Real de Caserta, Italia.

Fuente: Fariello, 2004, pág. 250

Respecto del tipo de experiencia estética propuesta por el jardín inglés, Arnaldo (1990) expondrá que estará fundada en “una intensa afección del sentimiento cultivado” del espectador.

“Allí donde una naturaleza lúdica y enfática, al tiempo que excita la imaginación y exalta la memoria literaria, actúa como energía moral sobre la sensibilidad del paseante.” (Arnaldo, 1990, pág. 40)

De esta forma podemos ver que paulatinamente los elementos constitutivos de la realidad se van volviendo paisaje, alejándose paradójicamente de un modo perfectamente preconcebido y calculado, de los arquetipos artificiosos.

El otro aspecto que da fundamento a la mirada romántica y que favorecerá la valoración de nuevas formas de paisaje inusuales para la época como el mar, las montañas o el desierto por ejemplo (Roger, 2005) y que antes habrían sido considerados unos “*no-paisajes*”, es la

idea de lo sublime: una nueva categoría estética paralela a la belleza que se constituirá en motivo del arte pictórico de la época.

“lo sublime permitió juzgar este tipo de pinturas en las que las fuerzas de la naturaleza, sin límites ni ataduras, se expresan dominantes e impetuosas ante la mirada sobrecogida de algún ocasional espectador que aparece minimizado en el cuadro” (Maderuelo, 2007, pág. 24)

Para indagar en el origen de la idea de “lo sublime” debemos retrotraernos al tratado del siglo III atribuido a Pseudo Longino que instala la idea de lo sublime (en el contexto de la retórica) cuya condición era “sobrepasar la medida y arrebatarse al espectador”, entendiendo que tanto la belleza como lo sublime comparten la misma raíz, lo sublime está caracterizado en relación a lo bello por la desmesura (Serrano, 2014, pág. 55).

“Al hilo de la traducción de la palabra *prodigioso*, que remite “a lo que crece o se desarrolla por encima”, Pablo Oyarzún y Eduardo Molina nos recuerdan como esa dimensión que asociamos a “lo inmenso”, “lo extraordinario”, “lo maravilloso” o “lo monstruoso”, es un motivo que acompaña invariablemente a lo sublime.” (Serrano, 2014, pág. 55)

Sin embargo, en el contexto del siglo XVIII la idea de lo sublime había sido instalada por Edmund Burke como una categoría estética contrapuesta a la belleza en su escrito de 1756, “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello”. En el texto, que anticipa a Kant, Burke distingue a lo sublime como una experiencia emocional distinta a la experiencia ante lo bello, asociando a lo primero las sensaciones como el desafío y el peligro, y a lo segundo la comodidad (Steenbergen, 2001).

“Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa sobre

objetos terribles u obra de un modo análogo al terror, es un objeto de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir.” (Burke (1756) en Arnaldo, 1990, pág. 56)

En su descripción de lo sublime señala “*not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror*” (Burke (1756) en Roger, 2005, pág. 112), es decir una mezcla de tranquilidad y terror que provoca lo que podríamos llamar “delectación” distinguiéndolo así del “placer” que provoca lo bello.

El filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) ubica lo sublime en la esfera de aquello que excede a la razón, aquello que nos supera en tanto seres humanos que da cuenta, a su vez, de nuestra propia humanidad.



Imagen 112: Tormenta de nieve: Anibal y su ejército cruzando Los Alpes.

Fuente: Turner, William. 1810. ⁽⁵⁸⁾

⁵⁸ (en Milani, 2007, fig. 11)

Respecto de la visión de Kant respecto de lo sublime Powter señala:

“(…) el sentimiento de aquello que desborda todas las posibilidades de nuestro entendimiento. Lo sublime se presenta, entonces, bajo dos aspectos: lo “sublime matemático” como experiencia de lo infinito y lo “sublime dinámico” como experiencia de aquello que supera totalmente nuestras fuerzas.” (Powter, 2010, pág. 85)

Es esa especie de movilización interior provocada por la sensación de estar siendo “superado” tan diferente a la sensación de agrado de la belleza lo que actúa como motor del romanticismo, es lo que podemos apreciar en la inmensidad de fuerzas naturales expresadas en el cuadro de Turner sobre estas líneas, en la magnitud cósmica de la tormenta que azota las pequeñas figuras humanas, el “placentero terror” de Burke, que humaniza a los personajes del cuadro al mostrarlos en su mínima expresión ante lo inmenso.

“Los pintores románticos pretendieron dotar al paisaje de unos sentimientos profundos y nobles, de una expresión de esa realidad que se oculta tras las cosas, del misterio, el poder y la infinitud de la naturaleza, a la vez que el drama del hombre que, una vez perdida la posición central que se le atribuía en el Renacimiento, se enfrenta solo y desarmado ante el universo. El paisaje se convierte entonces en un medio de comunicación emocional, en pura emoción.” (Maderuelo, 2007, pág. 26)

Será usual reconocer en las pinturas de los artistas del Romanticismo paisajes inmensos, mares agitados, acantilados vertiginosos, neblinas impenetrables y pequeñas figuras humanas contrapuestas a estos elementos de la naturaleza que irán “provocando” al espectador haciéndolo de algún modo padecer la experiencia expresada en los cuadros, sentir la inmensidad, la pequeñez, la finitud o la eternidad.

“Si el cuadro opera anímicamente en el espectador, si traslada su ánimo a una hermosa afección, ha satisfecho esa primera exigencia de toda obra de arte” (Friedrich en Arnaldo, 1990, pág. 128)

Respecto de este *pathos* del espectador en comunión con el cuadro y profundizando en la idea de lo sublime, Kant establecerá que, si bien es cierto, lo sublime se manifiesta como “lo absolutamente grande” esa grandeza no es exactamente propia de la naturaleza a la que nos enfrentamos sino que se aloja en la mirada con que nos dirigimos hacia ella (Serrano, 2014, pág. 57), instalando en la esfera de la subjetividad cuanto nos suscite el mundo, es decir tornándolo en emoción o sentimiento.

“Las diversas sensaciones de agrado o desagrado no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado...” (Kant, 1990 (1764), pág. 29)

Kant (1990 (1764)) da una serie de ejemplos para diferenciar lo sublime de lo bello; del lado de lo primero sitúa por ejemplo “la vista de una montaña” o “una tormenta enfurecida” y del lado de lo segundo “un valle con arroyos serpenteantes”, propone que para que exista la posibilidad de captar la potencia de ambas categorías es necesario tener desarrollado en uno “el sentimiento de lo sublime” y/o “el sentimiento de lo bello” actuando ambos de modo distinto: mientras “lo sublime conmueve”, “lo bello encanta”.

“No son por tanto los abismos, ni los desiertos, ni las cumbres, ni las tempestades, los que nos provocan ese sentimiento de horror de lo sublime por sí mismos, sino que lo hacen porque son capaces de despertar una dimensión interior, la dimensión interior que constituye el objeto de lo sublime.” (Serrano, 1990, pág. 57)

En esa “dimensión interior” basa el romanticismo su mirada instalando así una doble condición en la relación entre el hombre y lo que lo circunda: estética y ética a la vez.

“Lo sublime encarna, entonces, tanto el límite humano como la necesidad de superar dicho límite dirigiéndose hacia lo absoluto en un camino infinito” (Powter, 2010, pág. 85)

Consciente de su escisión respecto de cuanto le circunda comprende el hombre su compleja magnitud en relación a lo inmenso, una “autoconciencia de grandeza y miseria, un saberse insoslayablemente finito, es la conciencia de la precariedad y la necesidad de superarla.” (Powter, 2010, pág. 91)

Precisamente en esa posibilidad de ser a la vez inmensamente pequeño pero grande en la posibilidad otorgada de la conciencia de esa propia magnitud se manifiesta el conflicto permanentemente irresoluto entre “el todo” que constituye lo natural y “el fragmento” al que tenemos posibilidad de acceder y la contraposición de lo finito y lo infinito que acompaña al hombre desde el romanticismo.

“La conciencia de la propia limitación y finitud lleva al sujeto a lanzarse hacia una figura ideal de sí mismo que, si bien no puede ser alcanzada plenamente, funciona como finalidad superadora del propio yo. Este ideal es, entonces, el horizonte, aquello que siempre está allí, que no puede ser eludido y que, sin embargo, se presenta como el límite entre el aquende (*sic*) y el allende de la subjetividad escindida de la naturaleza, el “inalcanzable” por excelencia, la plenitud de lo humano.” (Powter, 2010, pág. 91)

Ese ideal de hombre que se entrega a la experiencia de la conciencia de finitud y que Powter (2010) distingue como el arquetipo del “héroe” del romanticismo (literario o pictórico) corresponde al *wanderer*, un viajero, experimentador, personaje central del romanticismo que podemos ver en los cuadros de Friedrich enfrentando valientemente la inmensidad y su destino.

Con el wanderer se pone de manifiesto una nueva actitud hacia el entorno. Una búsqueda activa del hombre hacia éste como experiencia del “yo” con la naturaleza, como experiencia de la tragedia del fragmento de la totalidad que nunca se manifiesta completa sino que se oculta tras el horizonte que define lo humano.

Esa experiencia profunda de uno con la naturaleza era perseguida por los artistas del romanticismo a través de la experiencia del retiro en la naturaleza, la *waldeinsamkeit* que permitía alimentar el espíritu creador del artista a través de lo que sería la traducción literal del concepto “el sentimiento de la soledad del bosque” que por cierto no refiere necesariamente a un bosque sino que, como hemos descrito en los párrafos anteriores, a la experiencia del conflicto entre el “yo” y la inmensidad natural.

El personaje a las puertas del bosque en la pintura de Friedrich tiene una nueva disposición hacia ese bosque cuya impenetrabilidad le desafía, una actitud radicalmente distinta por ejemplo al temor hacia el bosque al que nos referimos en el capítulo referido al Medievo. Apreciamos una oscuridad que invita al personaje a ingresar en hacia ella y constituye un desafío al hombre a entrar no sólo físicamente en ese bosque sino también en su propio interior, el *weltinnenraum* (espacio interior del mundo) de Rilke, al que el Dr. en Filosofía de la UNAM, Alberto Constante hace referencia del siguiente modo:

“¿No podría haber un punto en el que el espacio fuese a la vez intimidad y afuera, un espacio que ahora fuese ya intimidad espiritual, una intimidad que, en nosotros, fuese la realidad del afuera, tal que en ella estaríamos afuera de nosotros, en la intimidad y la amplitud íntima de este afuera?” (Constante, 2003, pág. 7)

Con esta apertura desde el interior hacia el exterior, inducida por el romanticismo, lo que significa una nueva construcción cultural de una disposición de ánimo hacia lo que nos circunda; la “experiencia de la naturaleza” tendrá una dimensión no trivial, teniendo la posibilidad de exceder el ámbito de “la amenidad” de los lugares, sosteniendo la conciencia de la escisión de ella como una desventura que incita a una mediación hombre-naturaleza.



Imagen 113: *The Chasseur in the Forest*.
Fuente: Friedrich, Caspar David. 1814. ⁽⁵⁹⁾

Sin esa clave ética y estética no podríamos hoy acceder a entender y empatizar, por ejemplo, con los códigos de la construcción del paisaje *in situ* (Roger, 2007) de los artistas que trabajan desde los años 70 sobre el territorio, proponiendo que sus obras se vean realizadas directamente sobre el sustrato geográfico, aunados bajo el concepto del *landart* o *earthworks* cuyas obras propenden a dar cuenta, en tanto cuestionamiento, de la relación entre el hombre y cuanto le entorna, siguiendo el ideal del romanticismo que el connotado Friedrich nos recuerda cuando plantea que “el arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre.” (Friedrich en Arnaldo, 1990, pág. 128)

A su vez muchos de los artistas asociados al *landart* se valdrán de la posibilidad de la reproductibilidad técnica de la obra a través de la fotografía y sus obras serán presentadas no necesariamente en el lugar mismo de su trabajo sino como imágenes (fotografías por

⁵⁹ (en Walther, 1985, pág. 29)

ejemplo) en las salas de exposición, trabajando así sobre la mirada de quienes contemplan, in visu según Roger (2007) no entregando ya respuestas como pudiera haber sido el trabajo de quienes se ocupaban antes del paisaje de los “jardines de amenidades” sino sobre todo generando cuestionamientos en los observadores de sus obras.

Podríamos asociar a la idea de lo “sublime matemático” de Kant (Powter, 2010), aquello que nos supera en términos de magnitud o cantidad, a lo infinitamente grande de algunas de las obras de Christo & Jeanne-Claude, como la Running Fence construida en California en los años setenta, un manto de seis metros de alto y casi cuarenta de largo se despliega por el territorio desde el interior hasta hundirse en el mar haciendo evidente la geografía, los cambios en el paraje, la luz y el viento, la forma terrestre y su relevancia: la *geograficidad* del hombre.



Imagen 114: *Running Fence*. California.

Fuente: Christo & Jeanne Claude. (1972-1976)⁽⁶⁰⁾

⁶⁰ (en Galofaro, 2003, pág. 99)

O en el sentido inverso, encontrar lo sublime matemático en tanto magnitud infinitamente leve o efímera, como los trabajos de Richard Long cuyos paseos se transformaron en ligeras operaciones sobre el territorio, recogiendo, trasladando y reordenando materiales, a veces sólo la huella de sus pasos aplastando la hierba poniendo de manifiesto la temporalidad y la levedad de la existencia humana en sus acciones evidentemente antrópicas (por la linealidad) sobre parajes vastos trazando huellas sin utilidad alguna que desaparecen en el horizonte.



Imagen 115: *A Line Made By Walking*.

Fuente: Long, Richard. 1967. ⁽⁶¹⁾

⁶¹ (en. www.nationalgalleries.org/object/AR00142)

Hay una cierta similitud entre *A Line Made By Walking*, y el cuadro de Friedrich *The Chasseur in the Forest*, en ambas aparece una oscura frondosidad en el fondo y una luminosa proximidad que acoge al hombre, en Friedrich está presente, en Long la huella nos habla de su ausencia intensificando aun más la relación con el entorno que acoge la acción, podría describirse en términos similares otras obras de Long como las huellas de piedras que realiza en desiertos y montañas: todas son paisajes de la ausencia.

Respecto del “sublime dinámico” Kantiano (Powter, 2010), es decir, desde ser abrumados por la magnitud de la experiencia, podríamos mencionar las enormes operaciones sobre el terreno mismo como el doble vaciado que realiza Michael Heizer en Nevada (USA) en 1969 en que vacía dos costados de un desfiladero enfrentados entre sí cada vacío de 12 metros de profundidad y 300 metros de largo, movilizandoo cientos de miles de toneladas de material para mostrar la experiencia del vacío, o el Roden Crater en Arizona de James Turrell, quien socava un volcán extinto en el desierto para desde su interior poder contemplar el cielo estelar cuyo autor lo describe en los siguientes términos:

“Mi trabajo en el desierto quiere abrirse a la experiencia del espacio exterior en sí... cuando miramos el paisaje desde los bordes del cráter nos encontramos en una noción del tiempo completamente distinta de la habitual... No hago más que mover una cantidad de tierra relativamente pequeña para ejercer una influencia sobre la percepción de un espacio muy vasto” (Turrell en Galofaro, 2003, pág. 30)

Sin embargo es difícil superar la acción de Walter de María, cuando en su *Campo de Relámpagos* (*The Lightning Field*) de 1974 ni siquiera opera con magnitudes terrestres sino que a través de la cuadrícula regular de postes de acero en el desierto de Nuevo México, despierta la magnitud celeste en condiciones de tormenta atrayendo hacia sí los rayos, la obra se “enciende” en tales especiales condiciones, entregando una experiencia significativa de la fuerza de lo entornante.



Imagen 116: Campo de relámpagos. Nuevo México (EE UU)

Fuente: De María, Walter. 1974-1977..⁽⁶²⁾

Lo que tenemos enfrente del Campo de Relámpagos no es un espectáculo de goce como pudiera ser un espectáculo pirotécnico, en la obra de De María hay sorpresa, hay tiempo y sobresalto incorporados en una experiencia de magnitud cósmica en que en una fracción mínima de tiempo se unen cielo y tierra para luego desaparecer de modo tan imprevisto como aparece, en silencio, la obra se transforma en la manifestación más pura del tiempo presente intensificado.

“Elle est retrouvée.

Quoi ? - L'Éternité.

C'est la mer allée

Avec le soleil.”

“La hemos encontrado.

¿Qué? —La Eternidad.

Sol que se ha marchado en el pos de la mar.”

(Extracto de L'eternité, de Jean Arthur Rimbaud, poema de 1872)

⁶² (en Galofaro, 2003, pág. 79)

Hasta aquí obras difícilmente catalogables en alguna categoría tradicional de las artes, estas obras parecieran trabajar sobre nuestra mirada “movilizando” de cierto modo, la relación hombre-medio del constructo cultural en el que estamos insertos. No es significativa la singularidad de cada obra, lo importante es que el cambio de disposición hacia lo entornante se ha producido y sus obras harán aparecer algo que no es el entorno, el *enviroment*, el “medio ambiente” sino que es algo que nuestra mirada distingue desde allí, y que nos incluye de un modo existencial; eso es el paisaje.

6 LA RUINA COMO DISPOSITIVO DEL TIEMPO PRESENTE INTENSIFICADO.

*“Cercano está el dios
y difícil es captarlo.
Pero donde hay peligro
crece lo que nos salva”*

(en Patmos (1800-1803), Hölderlin, pág. 202)

Formamos parte de una sociedad permanentemente en estado de *en progreso*, en construcción y desarrollo. La destrucción, el abandono y la ruina aún cuando forman parte evidente de dicha construcción, lo hacen desde una perspectiva distinta pues principalmente nuestra sociedad se ve a sí misma en términos positivos.

Esta dimensión que sitúa a lo erigido y creciente como aspecto valorable y a lo abandonado y destruido como externalidad negativa, forma parte significativa de la sociedad en su proceso de auto-constitución. Podríamos asociar dicha actitud a la reflexión que hace Castoriadis (1997) cuando se refiere en términos de “*lo ensídico*”, a esos aspectos básicos considerados dentro del imaginario social que permiten que una sociedad subsista y que forman parte de su *Eigenwelt* : “su representación del mundo y de sí misma, es decir en su mundo propio”.

Desde esa perspectiva se constituye un imaginario institucionalizado que a su vez va estableciendo algún tipo de discriminación sobre algunas dimensiones inhabituales que pasan a constituir *lo otro*, aquello hacia lo cual tomamos distancia.

Así una ruina, una construcción que ha envejecido, que ha sido degradada por el tiempo, que ha sido vaciada de su sentido original, queda al margen de nuestra sociedad en tanto no tiene un valor otorgado de modo externo como podría ser el valor histórico que en los últimos siglos hemos concedido a los restos de una construcción de la época de la Roma Imperial por ejemplo, cuyo valor ha sido reconocido sólo en el último par de siglos.



Imagen 117: Fragmento frontis del Panteón. Roma.

Fuente: imagen propia.

Para las ruinas que no tienen ese valor otorgado hemos construido una distancia que reafirma el paradigma social del crecimiento, de la progresión, del devenir: del sentido de futuro.

Este aspecto lo reafirma Augé (2003) cuando se refiere a la valoración de la progresión histórica social cuando señala “La humanidad no está en ruinas: está en obras”.

Es lo que expresa con fuerza la secuencia final del film *Planet of the Apes* (1968) del director Franklin J. Schaffner cuando el personaje interpretado por Charlton Heston descubre los restos de la imagen de la Estatua de la Libertad, y la ciudad de Nueva York ya no existe, ha sido destruida y él no ha llegado a otro planeta como creía sino que al suyo que ya no existe tal y como él lo vivió: sino que es otro.



Imagen 118: *Planet of the Apes*.

Fuente: Dir. Schaffner, Franklin J. 1968. ⁽⁶³⁾

Con la referencia a esta imagen la idea es manifestar no tanto el sentido ecológico que suele otorgársele a través de la reflexión, un tanto liviana, en tanto ser imagen de la destrucción del hábitat humano provocado por el hombre mismo y un largo etcétera en ese sentido y que ha sido ampliamente comentada en diversos medios que llegan al film desde el cine o desde el análisis urbano o ecológico, sino más bien la idea es enfatizar en lo fuerte de la imagen misma: la ruina del hombre.

Enlazando con lo manifestado en los primeros párrafos de este capítulo, la ruina que representa al hombre arruinado: lo negativo, lo *otro* que no constituye avance.

“La realidad más el intelecto produce la separación entre sujeto y objeto: en el momento que pensamos sobre la realidad la dividimos: el que piensa –sujeto- y lo pensado –objeto-. Donde hay otro, hay miedo. Ese es el conflicto.” (Racionero, 1993, pág. 132)

Al apreciar de este modo estas edificaciones degradadas imponemos sobre ellas un juicio anterior a su propia configuración o contextura: un [pre] juicio que nos separa de ellas en

⁶³ (en: <http://wehaveembarked.com/citizens-of-cinema-part-11-science-fiction-in-the-nuclear-age/>)

tanto nos mantenemos seguros en la porción de sociedad que cabe dentro de lo erguido, estable y vívido.

Siempre es posible apreciar una obra humana, cualquiera sea ésta, intensificando la atención en su particular configuración; cuando así lo hacemos y la observamos despojada de una idea anterior que la [pre] juzgue, se hacen evidentes nuevas relaciones que a su vez abren nuevos espacios de significación que son factibles de ser completados por quien observa, quien como ya hemos visto en los capítulos anteriores, no se enfrenta al mundo con una mirada desprovista de significaciones como una *tabula rasa* sino que mediado por una cultura y unas vivencias y circunstancias que determinan para sí mismo una posibilidad de ver o no en las cosas algo más que su *cosicidad* o el lugar que la sociedad ha determinado para ellas.

Para ilustrar esta idea algunos ejemplos; dos muelles uno en Valdivia y otro en Los Vilos, y la imagen de un camino que se interna en el Salar de Atacama:



Imagen 119: Muelle en Valdivia. Chile.

Fuente: imagen propia.

A primera vista pareciera que lo que tiene de muelle la imagen superior es lo más evidente: su funcionalidad, su relación instrumental con el hombre. Pero cuando no hay alguien que lo recorra, ni una nave que se arrime a él para embarcar o desembarcar es ni más ni menos que lo que está ante nuestra mirada: una plataforma frágil, húmeda, envejecida, levemente suspendida sobre el agua, sobre la cual proyecta su sombra y reflejo que se mueve acompasadamente al ritmo del agua, trayéndola a presencia, aparece el agua, aparece el muelle y aparece el cielo reflejado.

Si seguimos recorriendo la plataforma podremos ver que ésta se desgrana, se desconfigura hacia su extremo terrestre hasta constituir una especie de amontonamiento de elementos congregados en torno al sentido unidireccional del muelle, maderos, piedras, neumáticos, ciertamente cada uno de ellos dispuesto por una razón instrumental (lo *ensídico*) pero si nos fijamos en cada una de ellas podremos ver en ellas la gravedad, el peso, la yacencia y aparecerá con ella la tierra.

Entre ambas porciones de este, no tanto muelle sino más bien “dispositivo del aparecer” (en su acción de traer ahí delante las cosas), viene a presencia todo lo que constituye el lugar: la tierra, el agua, el cielo, el movimiento, la brisa, la presencia del hombre (a través de su ausencia), etc.

Lo mismo puede apreciarse en el muelle semidestruido de la imagen siguiente, podemos ver en él la tragedia de su derrumbe, su inutilidad, su situación de espera respecto del momento en que sea definitivamente derrumbado, reparado o reemplazado, sin embargo también podemos verlo separado de las condicionantes prácticas y entenderlo como lo que sencillamente “es” en este momento: una obra cuya geometría “media” entre la regularidad antrópica de la porción aladaña a la orilla y la naturaleza orgánica de su extremo opuesto que dialoga con el movimiento del mar y las montañas.



Imagen 120: Muelle en Los Vilos. Chile.

Fuente: imagen propia.

Puede apreciarse en estas construcciones, vistas desde la perspectiva anteriormente planteada, la clave estética que maneja Robert Smithson cuando construye su *Spiral Jetty*, en Salt Lake, EEUU, en sus propias palabras citadas por Galofaro (2003, pág. 73) “mientras contemplaba el emplazamiento, éste reverberaba hacia los horizontes para sugerir un ciclón inmóvil, mientras que la luz parpadeante hacía que el paisaje entero pareciera temblar” producto de lo cual construye esta enorme espiral de basalto que se adentra en el lago sin otro objeto más que internar el suelo en el agua entornándose en sí mismo: una especie de senda sin fin que en su propia configuración propone una especie de recorrido ausente que pone en diálogo de mutua observación al sujeto y el paisaje.

En palabras de Galofaro (2003, pág. 73) el proyecto *Spiral Jetty* viene a “restituir la posición del individuo en la inmensa extensión de agua y cielo”.



Imagen 121: *Spiral Jetty*. Salt Lake. EEUU.

Fuente: Smithson, Robert. .1970. ⁽⁶⁴⁾



Imagen 122: Camino en el Salar de Atacama. Chile.

Fuente: imagen propia.

⁶⁴ (en Galofaro,2003, pág. 72)

El tercer ejemplo es la imagen de una vía sinuosa que se adentra y se pierde en el interior del Salar de Atacama.

El camino ciertamente fue construido con el propósito de dar accesibilidad, dar ingreso al salar para posibilitar la experiencia del centro de éste y aproximarse para observar la avifauna que habita el lugar (flamencos).

Pero haciendo nuevamente el ejercicio de ver esta senda más allá de su sentido instrumental aparecen nuevas relaciones: no es una senda cualquiera, es una senda al interior del desierto, en un desierto blanco al interior de un desierto de piedras, ante una gran magnitud de suelo horizontal y una gran magnitud de cielo profusamente azul, es una rasgadura que abre el interior de ese mar blanco, acumula el material hacia los bordes dando cuenta del hacer humano en este medio natural, y al hacerlo aparece un suelo blanco distinto, sin sombras como las de las costras de sal que refleja la fuerte resolana del desierto. Y nuevamente tal como el muelle anterior sin un hombre, la ausencia del hombre manifestada en esa abertura desértica. Y vuelven a comparecer a propósito del surco abierto los elementos fundamentales del lugar el suelo, el cielo, la resolana, y el hombre a través de su ausencia.

Tal como con el ejemplo anterior podríamos establecer una relación común entre la imagen del camino (en tanto abertura) en el salar y el trabajo que sobre el paisaje realiza Richard Long con sus caminatas y acumulaciones de piedras. Ejemplo de ello es su trabajo *A Line in The Himalayas*, realizado en 1975.

En la imagen capturada aparece el paisaje con el hombre como actor, como *performante* que modifica un entorno que resilientemente recobrará su forma original. Con una geometría fuertemente antrópica, perpendicular al horizonte, los pasos en su trazo dan cuenta de la temporalidad y de la distinción hombre-naturaleza.



Imagen 123: *A Line in The Himalayas*.

Fuente: Long, Richard. 1975.⁽⁶⁵⁾

Es una construcción del paisaje “*in situ*” (Roger, 2007). Los materiales: el paisaje mismo y el hombre que nuevamente no está pero se ve reflejado en su acción.

Es factible proyectar esta forma de mirar (las cosas que hay en las cosas) hacia las obras en construcción que en su estado de incompletitud se abren a nuevas posibilidades a las que las obras concluidas se han cerrado: el paisaje, la intemperie, y nuevas posibilidades de usos que los rígidos programas arquitectónicos que la sociedad acostumbra a proponer no acogen.

Desde la perspectiva instrumental sabemos que las de la imagen siguiente serán estructuras constitutivas de muros y pilares y que están destinadas estas delgadas filigranas a quedar ocultas en la masa del hormigón, pero qué maravilla sería que hombres con la misma seriedad que les impone el cálculo estructural se propusieran levantar estas finas estructuras para *hacer aparecer* el cielo y la luz del atardecer tal como aparecen en la imagen.

⁶⁵ (en Maderuelo, 2007, pág. 57)



Imagen 124: Construcción en estado inacabado.

Fuente: Imagen propia

Lo mismo se puede apreciar en la imagen que sigue si “pasamos por alto” la utilidad que determinó la parcelación de la ladera del cerro y su orden determinado probablemente por el cálculo productivo, más allá de aquello hay una acción antrópica que dibuja el cerro haciendo aparecer su corporeidad, su porosidad, su textura, su oscuridad a través de dibujar en sí mismas (las mallas) la luz y el viento.

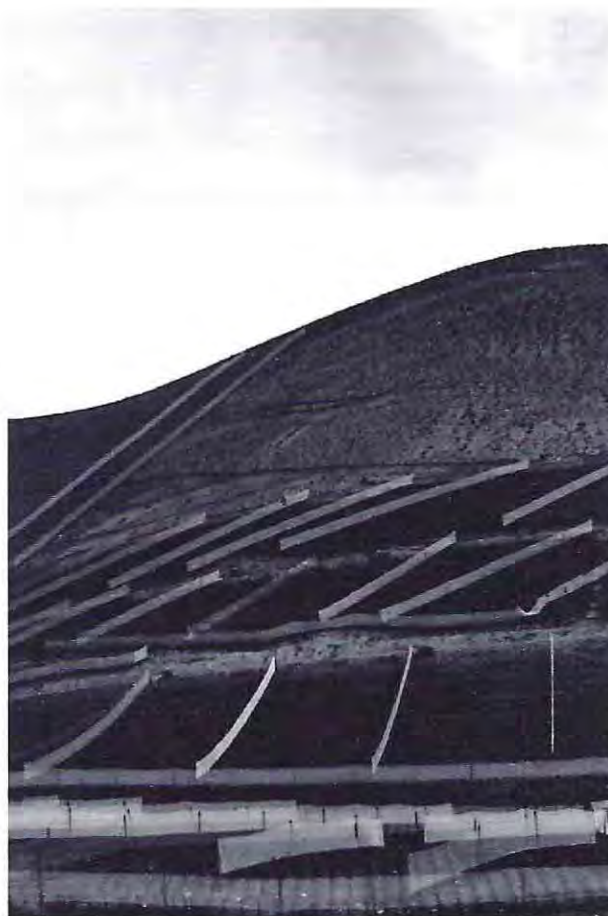


Imagen 125: Ladera antropizada. Valle del Elqui. Chile.

Fuente: imagen propia.

Podríamos compartir con Augé (2003) respecto de la gracia de estas estructuras inacabadas que están abiertas a nuevos sentidos y no conclusas con la determinación que la sociedad ha fijado para ellas cuando menciona: “El encanto de las obras de construcción, de los solares en situación de espera...se debe en mi opinión, a su anacronismo. En contra de las evidencias escenifica la incertidumbre.” (Augé, 2003, pág. 106).

Sin embargo continua señalando “[...] subraya a un tiempo la presencia aún palpable de un pasado perdido y la inminencia incierta de lo que puede suceder: la posibilidad de un instante poco corriente, frágil, efímero, que escapa a la arrogancia del presente y a la evidencia de lo que ya está aquí.” (Augé, 2003, pág. 106)

Este planteamiento es rebatible por cuanto en su análisis establece que esa admiración por este tipo de lugar responde necesariamente a su devenir, o a un estado de situación que no ha llegado; mi experiencia respecto de la observación de este tipo de lugar, apunta más bien a la gracia de ser ni más ni menos que lo que son: *presencia del presente* como veremos en el desarrollo de este capítulo.

Ejemplo de esta manera de ser de una obra, como *presencia del presente*, es la manifestación del templo griego que Heidegger expone del siguiente modo:

“El edificio en pie descansa sobre el fondo rocoso. Este reposo de la obra extrae de la roca lo oscuro de su soportar tan tosco y pujante para nada. En pie hace frente a la tempestad que se enfurece contra él y así muestra la tempestad sometida a su poder. El brillo y la luminosidad de la piedra aparentemente debidas a la gracia del sol, sin embargo, hacen que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación [...] Este mismo nacer y surgir en totalidad fue llamado tempranamente por los griegos *phisis*.” (Heidegger, 1988, pág. 71)

Como vemos allí, no están expuestas la infinita mayoría de las connotaciones que constituyen el templo como pueden ser una locación específica, una deidad particular, una métrica y tantas otras condicionantes.



Imagen 126: Pórtico norte del Partenón. Atenas.

Fuente: Stierlin, 2004, pág. 197.

Sin embargo es clara la forma en que se revelan al mismo tiempo y en una mutua manifestación la corporeidad física del templo y el paisaje. Dicho de otro modo: el cielo y la tierra, la acción de los hombres y todo cuanto que les excede, aproximándose así a la idea de la *cuaternidad* (también llamada *cuadratura*) acuñada por el filósofo alemán para referirse al modo como habita el hombre sobre la tierra:

“Por una originaria unidad se copertenecen en uno los cuatro: Tierra y Cielo, los Divinos y los Mortales [...] A este despliegue unitario lo llamamos lo cuadrante [*das Geviert*]. Los mortales son en lo cuadrante, habitando.” (Heiddeger, 1951, pág. 213)

Hasta aquí he expuesto en este capítulo cómo una mirada abierta sobre la corporeidad de las cosas se traduce en una mutua manifestación de la cosa misma y lo concerniente al lugar que la entorna (paisaje), en tanto se vuelve una experiencia del momento en que se intensifica todo *lo presente*.

He expuesto distintos ejemplos que requieren de algún tipo de esfuerzo o concentración para verlos despojados de su sentido original de modo que den cuenta de otras dimensiones que exceden esos sentidos iniciales, sin embargo, hay otro tipo de construcciones cuya presencia hace aun más evidente este tipo de experiencia en tanto que se vuelven una especie de dispositivo del aparecer del paisaje y la figura del hombre en mutua relación: son las ruinas o construcciones abandonadas que han sido degradadas por el paso del tiempo.

Este tipo de construcciones desde hace mucho tiempo han constituido un motivo del arte en la civilización occidental, no obstante los puntos de vista desde el que se las ha observado han sido radicalmente distintos.

Cuando apreciamos por ejemplo imágenes de antiguas construcciones Griegas o Romanas en artistas del siglo XVII como Claude Lorraine, estos presentan a través de la ruina una visión idealizada del mundo pasado: las ruinas no se muestran en cuanto tales sino que se muestran prístinas, enteras, como si éstas pudieran ser eternamente nuevas. La relación paisajista que puede verse entre la pintura de Lorraine y sus contemporáneos manifiestan según Jellicoe (1995) una “alegoría” de la relación entre el hombre y la naturaleza.

Sus imágenes son la manifestación de la perfección humana que se relacionan con una naturaleza apacible que la acoge. Se aprecia la imagen de un mundo benevolente en un paisaje estéticamente proporcionado, de clima acogedor, que permite el bienestar del hombre simbolizado por ejemplo en las figuras pastoriles y el ocio.



Imagen 127: Eneas en la costa de Delos.

Fuente: Lorraine, Claude. 1600-1682. ⁽⁶⁶⁾

Durante el romanticismo en cambio, podemos ver que la ruina es un motivo recurrente en la pintura, por ejemplo, pero con un significado radicalmente distinto a la obra de Lorraine. Como vimos en el capítulo que trató respecto del tema, la obra de arte del romanticismo quiere tocar el ánimo del espectador, es decir: afectar a quien contempla.

“El efecto (*Effekt*) o, hablando en alemán, la *Virkung* de un cuadro, testifica mucho a su favor, siempre que el efecto se proponga la verdad y la verdad atienda a la nobleza. Si el cuadro opera anímicamente en el espectador, si traslada su ánimo a una hermosa afección, ha satisfecho esa exigencia de toda obra de arte.” (Caspar David Friedrich en Arnaldo, 1990, pág.128)

Este tipo de afección no será cualquiera sino una que ponga en relación (distinción podríamos decir) al hombre y la naturaleza.

⁶⁶ (en Jellicoe, 1995, pág. 240)



Imagen 128: Ruinas del templo de Minerva.

Fuente: Klengel, Johan Christian. 1751-1824. ⁽⁶⁷⁾

Como vemos en la pintura de Johan Christian Klengel (1751-1824), contemporáneo de Friedrich, en la imagen de la ruina no se trata ya de una relación mítica y perfecta entre el hombre y la naturaleza sino de una especie de develamiento de una realidad: la escisión entre el hombre y la naturaleza manifestada en la presentación con crudeza de la realidad de la ruina.

La ruina de la imagen de Klengel se encuentra esta vez envejecida, semidestruida y en un proceso de degradación de su forma original que si lo vemos con una mirada abierta, en tanto lo expuesto en la primera parte de este capítulo, podemos entender más bien como un proceso de transfiguración de su forma original que un proceso de destrucción.

Vistas desde una perspectiva simplista parecería que las imágenes de la ruina durante este período aludían a una nostalgia del pasado, una alusión a lo perdido y definitivamente irrecuperable, situación trágica que nos coloca entre ese pasado perdido y un futuro que

⁶⁷ (en Argullol, 1983, pág. 85)

nunca alcanzamos. Sin embargo podemos ver otros sentidos más profundos en la exaltación de este tipo de obras.

Las ruinas en Piranesi por ejemplo, cuyos grabados de las ruinas tan diferentemente trágicos a los de sus contemporáneos anticipan la atmósfera del romanticismo como lo manifiesta Argullol (2006):

“Lejos de la marmólea gelidez que el gusto neoclásico otorga a la arquitectura grecorromana, sus grabados representan las ruinas bajo un ángulo de *terribilità* y apasionada energía. Nunca lisas, sino cubiertas de musgo y maleza, nunca nítidas y perfiladas, sino resquebrajadas, retorcidas, tortuosas.” (Argullol, 2006, pág. 27)

Podemos ver en sus grabados la exaltación de ese proceso de transfiguración que sufre la ruina a medida que pasa el tiempo y la naturaleza va interviniendo u operando sobre la obra humana.

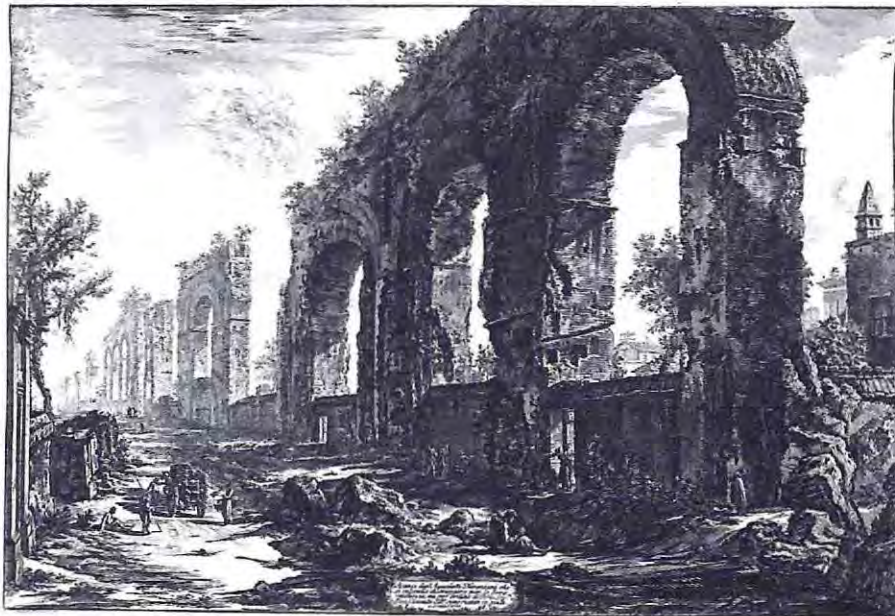


Imagen 129: El acueducto de Nerón.

Fuente: Piranesi, Giovanni. 1750. ⁽⁶⁸⁾

⁶⁸ (en Kostof, 1988, vol. 3, pág. 979)

Georg Simmel (2013), filósofo y sociólogo alemán, profundiza respecto de ese tema al plantear la idea de que la ruina es el reflejo de una pugna entre las fuerzas del hombre y la naturaleza, de allí su *terribilitàà*, que sin embargo alcanza en algún momento un punto de equilibrio en que la oposición entre ambas fuerzas constituye una obra con su propio carácter.

Reafirma la idea del conflicto hombre-naturaleza manifestado en la ruina planteando que la arquitectura es el triunfo del espíritu humano sobre la naturaleza, la obra de arquitectura se yergue venciendo a la gravedad y la intemperie. Sin embargo esta lucha se desequilibra cuando la obra se destruye, se precipita y envejece y la naturaleza comienza a ganar terreno e incidencia sobre la obra.

“Este desplazamiento produce una tragedia cósmica que, así lo sentimos, arroja a las ruinas a las sombras de la melancolía; el desmoronamiento aparece como una venganza de la naturaleza por la violencia a que la sometió el espíritu al pretender conformarla a su proyecto.” (Simmel, 2013, pág. 40)

Similar planteamiento manifiesta Argullol (2006) cuando a propósito de la visión de Piranesi manifiestada en sus grabados menciona:

“Implacablemente, la Naturaleza invade, quiebra y extermina los frutos humanos. Cuanto mayor ha sido la presunción creadora del hombre, con tanta más voracidad le hace sentir la Naturaleza lo efímero de su ambición.” (Argullol, 2006, pág. 28)

Podríamos decir que es el momento de la *terribilitàà* exaltada en la manifestación evidente del conflicto hombre-naturaleza, un conflicto que redundo en una visión del hombre de sí mismo al preguntarse por su relación con cuanto le envuelve.



Imagen 130: *Carcere di invenzione* (VII)

Fuente: Piranesi, Giovanni ⁽⁶⁹⁾

Piranesi extrema su visión respecto de la mirada del hombre hacia sí mismo y su relación con el medio en sus grabados posteriores denominados *Carcere di invenzione* en que muestra espacios entornados en sí mismos, laberínticos, oscuros, cerrados, sin sentido, ilusorios, inmensos ante figuras humanas pequeñas y desoladas: traslada la idea del conflicto hacia el interior.

“La efectividad, en suma, de este *Weltinnenraum* ⁽⁷⁰⁾ –según la gráfica expresión de Rilke- en el que el hombre siente reflejado interiormente la imagen opresiva de las sucesivas escisiones que rodean su vida”. (Argullol, 2006, pág. 41)

⁶⁹ (en Argullol, 2006, lam 41- 2)

⁷⁰ *Weltinnenraum*: el espacio interior del mundo.

*“A través de todos los seres pasa el espacio único;
Espacio interior del mundo. En silencio los pájaros
Vuelan a través de nosotros. Y yo que quiero crecer,
Yo miro hacia fuera y es en mí que el árbol crece.”*

R. M. Rilke, 1914.

Argullol (2006) se refiere a las *Carceri di invencioni* como un “paisaje interior” y cita a Aldous Huxley (1949) quien se refiere a estas invenciones como “prisiones metafísicas” reafirmando la idea de lo expuesto en términos de esa especie de reflejo existencial que manifiestan esas imágenes que no hablan tan sólo de sí mismas sino que interpelan al observador.

Es la clave estética detrás de la conmovedora interpretación del cellista Yo-Yo Ma interpretando a J.S. Bach en un espacio virtual que recrea las *Carceri di invencione* (ya profundizamos en el tema de la [con-moción] anteriormente en esta tesis). La interpretación forma parte de una edición multimedia para DVD de Sony Classical bajo el nombre de *Yo Yo Ma - Inspired by Bach: Bach Cello Suite No. 2 - The Sound Of The Carceri* y en la puesta en escena entre el laberinto de la prisión Piranesiana y el laberinto de la música de Bach, como vórtices, refieren conjuntamente a la idea de viaje interior.

*“Soñamos con viajes a través del Universo;
¿el Universo no está en nosotros?
No conocemos las profundidades de nuestro espíritu.
El camino misterioso va hacia el interior.
Es en nosotros, y no en otra parte, donde se halla la Eternidad
de los mundos, el pasado y el futuro”.*
(Novalis en Argullol, 2006, pág. 86)

Volviendo a la idea del conflicto que evidencia, en palabras de Argullol (2006, pág. 31), la “conciencia de la escisión” del hombre y la naturaleza, hay un momento en que el conflicto se atenúa, se equilibra, el momento en que se funde la construcción del hombre y la naturaleza en la conformación de lo que uno podría denominar una obra *otra* y la refiero así por cuanto está fuera del imaginario colectivo cuidando así no instalarla en algún lugar común que a través de la cosificación esconda las manifestaciones que este tipo de obra puede presentar. Es ese estado de la obra al que quiero referirme en este capítulo como *la ruina* y no a cualquier obra del hombre envejecida y deteriorada.

“El encanto de la ruina radica en que la obra del hombre se nos aparece como producto de la naturaleza. Las mismas fuerzas que, por erosión, intemperie, hundimientos o acción de la vegetación, han dado forma a las montañas, se manifiestan en las ruinas” (Simmel, 2013, pág. 43)

Se ha equilibrado de alguna manera la obra del hombre la de la naturaleza, la fuerza que yergue y la fuerza que lleva hacia la tierra.

En las ruinas comparece la intemperie, vacías ya de los sentidos que el hombre ideó para ellas ya no requieren dejar fuera a las fuerzas de la naturaleza cosa que pareciera ser un paradigma de la construcción arquitectónica humana: de algún modo dejar fuera la lluvia, la noche, el frío o el calor en busca de la habitabilidad. Por el contrario la ruina, olvidada al perder su sentido original se abre a la naturaleza y puede llenarse de nuevos sentidos.



Imagen 131: Ruinas de la antigua piscina pública de Recreo. Viña del Mar.

Fuente: Soza, Cristian. ⁽⁷¹⁾

Como se aprecia en los restos fotografiados en la imagen superior, no hay ya una piscina en su sentido estricto, definida, confinada y determinada para el uso recreativo sin embargo hay un agua calma que se distingue del mar, que refleja el cielo, el movimiento, el oleaje, las nubes, el olor de la sal, el sonido sordo cuando revienta con presión la ola en el roquerío artificial. Pareciera que el lugar no se entera de la autopista que lo bordea, del tráfico de la ciudad, de la polémica actual respecto del borde costero, y tantas otras contingencias. Es la imagen equilibrada entre las fuerzas del hombre y las fuerzas de la naturaleza: una expresión del retorno al orden cósmico inicial.

Un espejo en que el hombre se ve, ve el tiempo en su estado puro: no el pasado sino el presente, más bien *lo* presente si entendemos en este concepto la manifestación en las cosas del tiempo presente.

Simmel (2013) se refiere a una sensación de paz que rodea a las ruinas: un *stimmung* (tono espiritual) que armoniza con el *stimmung* del paisaje. Por eso pareciera que las ruinas reciben siempre bien al amanecer o al atardecer, cuando suavemente se iluminan pues

⁷¹ (Registro “Ruinas de Valparaíso”. Actividad docente del Taller Integrado de Lugar. 2014. EAUV)

reflejan ese *stimmung*. La ruina es una manifestación de la existencia y del paso del tiempo cada una nos habla de lo efímero de la vida actuando como un espejo en el que nos reflejamos. Análogamente a un reloj de sol que intenta una fijación del tiempo presente pero que tiene en su forma el paso del tiempo para el que no es necesario entrar en el código horario sino sólo en su manifestación.

“(respecto de la *physis*)... Ilumina a la vez aquello donde el hombre tiene su morada...el estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos.” (Heidegger, 1988, pág. 72)

Comparte la ruina entonces desde esta perspectiva la dimensión heurística de la arquitectura: esa dimensión del invento arquitectónico que a su vez anima a quien habita al descubrimiento, en este caso de su propio habitar que acontece según Heidegger (1997a, pág. 214) en cuanto “*salvar* la Tierra, en el acoger al Cielo, en el esperar a los Divinos, en el guiar de los Mortales” y con esta afirmación volvemos al poema de Hölderlin con el que comenzó este capítulo cuando el filósofo aclara respecto del término *salvar*: “La salvación no es solamente quitar un peligro; salvar significa propiamente: liberar algo en su propia esencia”.

“Las ruinas existen por efecto de la mirada que les dirigimos. Sin embargo, entre sus pasados múltiples y funcionalidad perdida, lo que se deja percibir de ellas es una especie de tiempo exterior a la historia al que es sensible el individuo que las contempla, como si el tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo.” (Augé, 2003, pág. 50)

De este modo la ruina, en su abierta relación con el tiempo y cuanto nos entorna, nos interpela abriendo la posibilidad de la intuición “de la propia esencia” de quien las contempla.



Imagen 132: Lobera (restos de muelle industrial), Valparaíso.

Fuente: Imagen propia.

7 LA ARQUITECTURA COMO DISPOSITIVO.

*“En una sociedad que celebra lo inesencial,
la arquitectura puede, desde su ámbito, oponer resistencia.”*

(Zumthor, 2006, pág. 27)

Luego de revisar en el capítulo anterior cómo una ruina puede actuar, sin una voluntad de por medio, como un *dispositivo* capaz de generar en quien contempla una especial disposición de ánimo tendiente a la auto-contemplación en la medida en que permite una [re]visión de la propia temporalidad a propósito de la gran intensidad en que ésta se manifiesta en la ruina misma, en el presente capítulo revisaremos cómo la arquitectura puede, esta vez sí como manifestación de la voluntad de quien la proyecta, actuar del mismo modo disponiendo a quien habita en relación al paisaje de modo de generar una experiencia de intensa *unisonancia* (concepto revisado ya en capítulos anteriores) que da cuenta al mismo tiempo al hombre de sí mismo y de su ser-en-el-mundo, planteado de otra manera: una arquitectura capaz de mediar entre el hombre y el entorno análogamente a lo planteado por Caspar David Friedrich (en Arnaldo, 1990, pág.128) cuando a propósito de su pintura, a la que hemos hecho referencia en varios capítulos de esta tesis, plantea que “el arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre”.

Con el fin de exponer este modo de ser de la arquitectura en tanto -medio que dispongo quiero presentar tres obras significativas en ese aspecto, son obras más bien pequeñas que incluso podrían ser puestas en duda en términos de su -ser arquitectura- por cuanto son intervenciones muy mínimas, y cuyo sentido es tanto estar allí solas, casi abandonadas como ser habitadas, lo que hace aún más difícil su distinción entre su pertenencia al mundo de los objetos-esculturas y/o a la arquitectura.

Las tres obras comparten sin embargo su sentido más profundo, hacer aparecer intensamente la naturaleza en que se insertan y hacen parte de su construcción, cual materiales, a los fenómenos y elementos que son constituyentes de cada lugar: el vértigo, la luz, la sombra, el movimiento, la tierra, el agua, etc. Son obras que aparecen

sorpresivamente (como un regalo), no forman parte de alguna continuidad (urbana o formal) por cuanto dentro de su propósito la *otredad*, en el sentido de formar parte de lo que no constituye lo habitual al hombre, es parte de su modo de interpelar a quien las habita-contempla.

“La presencia de ciertos edificios tiene, para mí, algo secreto. Parecen simplemente estar ahí. No se les depara ninguna atención especial, pero sin ellos es casi imposible imaginarse el lugar donde se erigen.” (Zumthor, 2006, pág. 17)

Mencionaré que no es el interés de este estudio la revisión analítica de cada una de las tres obras, pues más que intentar el levantamiento exhaustivo de la información de cada una de ellas y entrar de ese modo en el infinito mundo de los datos con el riesgo de no precisar en lo relevante de cada una, quisiera aproximar al lector a aquello detrás de la obra que hace a cada una de ellas significativa en relación al tema de esta tesis: que proponen una experiencia que reúne lo *entornante* volviendo la atención hacia uno mismo a propósito de esa manifestación.

Las tres obras elegidas no han sido azarosamente seleccionadas sino que se presentan, a propósito de lo desarrollado en los capítulos anteriores, siempre mediadas por la mirada con la que me enfrenté a ellas pues figuran tres formas distintas de relacionarse con una obra. Esto con la finalidad de relevar y cuidar los aspectos en que esos estados particulares, especiales disposiciones de ánimo o tonalidades afectivas (*kimochi*), hayan incidido en el modo de manifestarse de cada una de las obras.

La primera obra es un mirador abandonado en los acantilados de Playa Ancha, Valparaíso, con la distancia del tiempo, hoy es el lugar de un recuerdo de hace quince años que no he vuelto a visitar.

La segunda obra es el memorial en homenaje a Walter Benjamin proyectado en Portbou, Cataluña, una obra que busqué y visité luego de haberme conmovido lo radical de su propuesta a través de imágenes.

La tercera obra es una obra que no he visitado y que conozco a sólo a través de las imágenes y el relato de su autor: la tumba que construye en Piribebuy, Paraguay, el arquitecto paraguayo Solano Benítez a su padre.

“No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad.” (Goethe en Heidegger, 2009, pág.33)

Mirador en Porvenir Bajo, Playa Ancha. Valparaíso.

Esta pequeña obra se emplaza sobre los acantilados que se encuentran al sur-poniente de Valparaíso, en el sector de Porvenir Bajo, Playa Ancha⁷²; una zona de algún modo marginal a la ciudad tradicional no sólo desde la evidente perspectiva socioeconómica desde la que es posible advertir sus enormes carencias sino también con una orientación distinta a la ciudad fundacional pues no ve hacia la bahía de la ciudad sino hacia afuera, hacia una especie de exterioridad de la ciudad que le otorga una singularidad al lugar, un lugar que observa la espalda de la ciudad, que ve hacia afuera, hacia la extensión.⁽⁷³⁾

Es posible experimentar esa sensación de exterioridad en algunas ciudades amuralladas europeas o antiguos bastiones emplazados en zonas escarpadas cuyos muros ya no defienden de invasores pero que se mantienen como lugares desde donde es posible tener conciencia de lo de afuera, murallones de algún modo guardianes de la distancia para contemplar esa exterioridad.

⁷² (Declarado Santuario de la Naturaleza, el lugar está constituido por un acantilado rocoso de aproximadamente 300 metros de altura que enfrenta al Océano Pacífico, por lo que recibe los limpios vientos del sur poniente que vienen directamente desde el mar, en gran medida ajenos, por lo tanto, a la contaminación antrópica local, el lugar, además de sus valores escénicos constituye el hábitat de numerosas especies de flora y fauna endémica.)

⁷³ (El lugar lo conocí con ocasión del desarrollo de mi proyecto de titulación hace 15 años, un proyecto cuyo afán en ese entonces fue proponer un borde público en el lugar anticipando la acción que vendría a modificar irremediamente el lugar con la construcción de una carretera y la pérdida para los habitantes que eso significaría. Desde entonces no he vuelto al lugar, paradójicamente, más que como usuario de esa nueva carretera hoy ya edificada.)

7. La arquitectura como dispositivo.
Mirador en Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.



Imagen 133: Picnic en los acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.

Fuente: Imagen propia. (Tomada en el año 2000)



Imagen 134: Acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.

Fuente: Imagen propia. (Tomada en el año 2000)

Lo que uno podía encontrar en el lugar a fines de los años 90, era un ancho camino costero en el descampado que va entre las últimas edificaciones de la ciudad (bloques habitacionales de vivienda social y asentamientos informales) y la pared vertical de los acantilados. Ese camino, una huella de tierra en ese entonces, fue realizado a mano con el objeto de dar continuidad hacia el sur de la ciudad y al mismo tiempo absorber mano de obra durante la crisis económica que se vivió en Chile en la década del 80, para luego quedar prácticamente abandonado por espacio de 20 años en que se fue degradando por la aparición de vertederos informales y por las escorrentías que lo atravesaban interrumpiendo en algunos tramos la continuidad del camino en su sentido longitudinal.

Sin embargo, ese abandono en el cual se encontraba el camino y los terrenos aledaños a las poblaciones hacían favorable su uso como una especie de gran patio o espacio público informal para quienes habitaban el sector: un *terrain vague* según la perspectiva de Ignasi de Solà-Morales (1996).

“*Vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacuum* en inglés, es decir *empty*, *unoccupied*; pero también *free*, *available*, *unengaged*. La relación entre la ausencia de uso, de actividad, y el sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *terrain vague* de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación.” (Solà-Morales, 1996) ⁽⁷⁴⁾

Al costado de ese camino semi-abandonado no había nada edificado, casi ninguna señal de espacio público formalizado (soleras, barandas, veredas, etc) solo existía el camino de tierra, los acantilados y algunas animitas que reafirmaban la condición de soledad del lugar.

⁷⁴ (*Terrain Vague*, concepto acuñado por Ignasi Solà-Morales en el texto “Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades”. COAC-CCCB-Actar. Barcelona. España, 1996. Pág.10-23)
(texto completo en http://arxiusarquitectura.cat/escrits_det.php?id=7)

Sin embargo como mencioné anteriormente significaba el lugar un espacio de holgura para los habitantes de las poblaciones segregadas contiguas a estos terrenos, un lugar que al interior de sus casas no tienen que les permite descansar, caminar, pasear, reunirse, practicar juegos, alguna vez recuerdo haber visto hasta un grupo de párvulos jugando en algunas zonas del camino bajo la atenta mirada de sus maestras.

“Entonces una vez más, nos encontramos con esas leves sonrisas de algunos habitantes de este Valparaíso que allá en los miradores permanecen ante el atardecer y cuando la nube desaparece...ellos presienten por unos instantes que el alma del paisaje o el alma de la naturaleza coincide con las suyas. Por eso las sonrisas.”
(Cruz, 1979, pág. 7)

Y de pronto, como de improviso, un pequeño mirador se asomaba avanzando hacia el extremo del peñón rocoso.

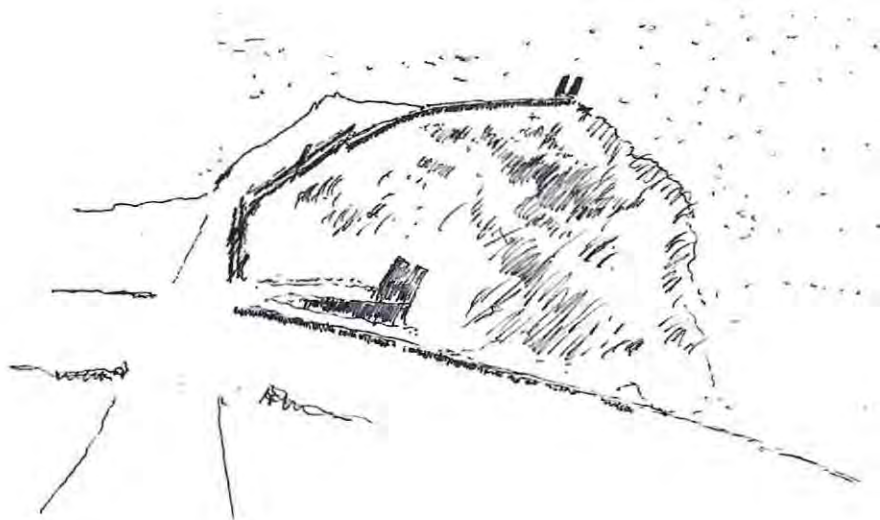


Imagen 135: Vista del peñón de acceso al mirador de Porvenir Bajo, Valparaíso.

Fuente: Elaboración propia (año 2000)

Advertir de qué se trataba esta obra no era un asunto tan claro a primera vista pues no podían encontrarse allí los elementos que habitualmente configuran los miradores o paradores tradicionales (como los que hay presentes hoy en el lugar al borde de la carretera): no había bancas, umbráculos, barandas o señaléticas sino que sólo dos calzadas que se internaban en el promontorio dejando sus extremos proyectados hacia el vacío. La obra era una invitación a aproximarse al borde, una invitación a asumir un riesgo inhabitual.

En las pendientes abruptas se suele caminar sin ver el suelo que está más allá del inmediatamente próximo, en los acantilados esa experiencia se extrema: lo que se cree el fin del camino visto contra el mar, al avanzar se extiende unos metros más allá y así sucede sucesivamente en la medida de ese avance.

Se percibía en estas dos entrantes la construcción de esa distancia, uno siempre contra el mar, haciendo de esta situación una experiencia intensa con el medio circundante.

El caminar en ese lugar ponía en evidencia el propio cuerpo, la sensación de vértigo producida por la altura, la fragilidad del suelo alrededor de la calzada y el viento surponiente que golpeaba fuertemente de costado hacían imposible no caer en cuenta de uno mismo a través de este juego kinestésico propuesto.



Imagen 136: Acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.
Fotografía: Mabel Santibáñez. Arquitecto. (Tomada en el año 2000)

Se sumaban a la experiencia el atardecer en el horizonte, los brillos del mar y el movimiento acompasado del oleaje que se manifestaban en contraste con lo pétreo y yacente de la obra construida, los pájaros que volaban delante en círculos sin aletear en los vacíos a los costados del promontorio, en una especie de demarcación invisible del espacio vacío. Todo en una especial congregación para entregar una experiencia única, irrepetible e inolvidable.

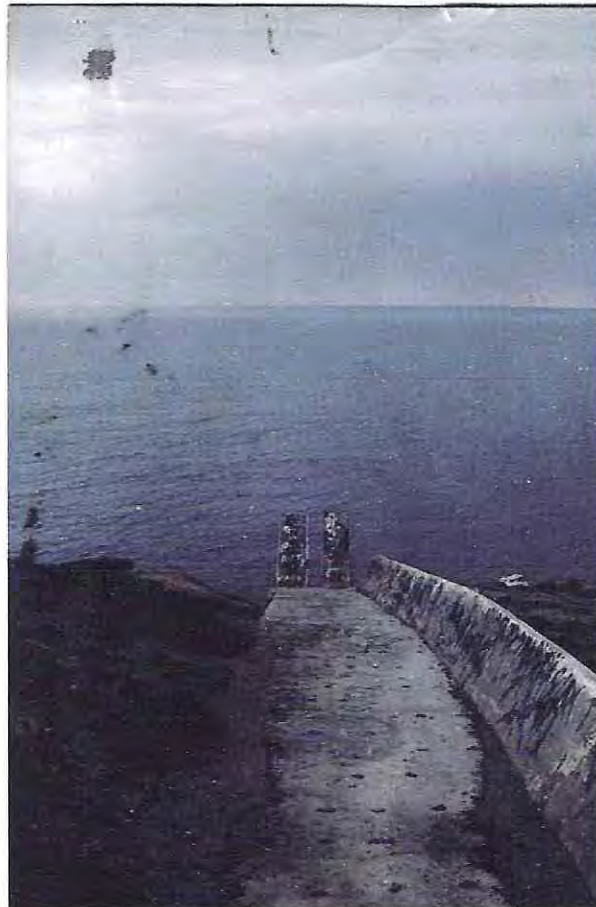


Imagen 137: Acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.
Fotografía: Mabel Santibáñez. Arquitecto. (Tomada en el año 2000)



Imagen 138: Acantilados de Porvenir Bajo, Playa Ancha, Valparaíso.

Fotografía: Mabel Santibáñez. Arquitecto. (2000)

Y finalmente, en los extremos de cada calzada, un parador inclinado completaba la experiencia: sobre él era posible apoyarse sólo abandonándose a la caída, con la confianza en la estructura, con la mirada en la rompiente, con el peso del cuerpo entregado al frío hormigón y abajo la rompiente del oleaje.

La obra se presentaba como una ruina al no hacer explícito un propósito habitual, era difícil responder preguntas del tipo práctico ¿qué era? ¿quién lo hizo? ¿para qué? y a su vez las marcas como señas del paso del tiempo y expresión de los marginados reafirmaban esta condición ruinosas.

Compartía con las ruinas esa sensación de abandono que transmite una obra que luego de manifestarse a quien la visitaba volvía a quedar sola, esperando un nuevo visitante, pero actuando con y contra lo envolvente, haciendo aparecer el paisaje no como una postal sino como experiencia de habitabilidad, del reconocimiento de sí mismo, de uno, de la existencia. El paso del tiempo, el diálogo con la naturaleza.

“Estos edificios parecen estar fuertemente enraizados en el suelo. Dan la impresión de ser una parte natural de su entorno, y parecen decir: “soy como tú me ves, y pertenezco a este lugar”. (Zumthor, 2006, pág. 17)

Hoy se construyó la carretera y un surco para camiones bordea el acantilado, una pandereta limita el acceso al borde a los habitantes de las poblaciones aledañas y un ridículo puente da acceso a lo que quedó del mirador que desde esa perspectiva ha perdido gran parte de lo que le daba valor y sentido: estar ahí gratuitamente, silenciosamente para aparecer de pronto para traer a presencia al unísono lo exterior a nosotros y lo interior.

“La plástica: un poner-en-obra que corporeiza los lugares y que, con éstos, permite que se abran las comarcas de un posible habitar humano y las comarcas de un posible permanecer las cosas que circundan y atañen a los hombres.” (Heidegger, 1969, pág. 33)

Memorial Pasajes. En memoria de Walter Benjamin. Portbou, Cataluña.



Imagen 139: El escultor en el sitio del memorial.

Fuente: Karavan, Dani. ⁽⁷⁵⁾

La segunda obra que precisamos para exponer este modo de hacer aparecer lo exterior a nosotros que tiene como potencia la arquitectura; es un memorial en Cataluña en recuerdo de Walter Benjamin.

La obra presenta además una distancia distinta con respecto al autor de esta tesis por cuanto la notoriedad del personaje homenajeado, de Benjamin, de su desventura, antecede a la obra antes del encuentro con ella lo que determina en quien comenta, otra disposición para con ella: desde esa perspectiva era una obra [pre] vista parafraseando a Roger (2007)

⁷⁵ (en <http://www.walterbenjaminportbou.cat/es/category/galleries-dimatges/album-2>)

respecto de la incidencia de las imágenes previas sobre nuestra percepción al aproximarnos al paisaje.

“Desde arriba, en las rocas, miro el mar. El agua agitada se arremolina estrepitosamente, de pronto, fluye la espuma blanca, corre hacia abajo, después todo está tranquilo. El mar no se mueve. Luego, de nuevo: remolino, espuma, fragor, calma. Aquí la naturaleza explica la tragedia de este hombre. Nada podría presentarlo de mejor forma. Queda sólo acompañar al peregrino para ver aquello que la naturaleza explica.” (Dani Karavan, 1995) (76)

Aún bajo advertencia de que esa visión previa e interés en ir en encuentro de la obra podría empobrecer la experiencia en el lugar al modo del “turista” como advierte Kessler (1999):

“El turista toma la pista completamente trazada de una vía racionalmente determinada, donde todo está regulado lo mejor posible para sus impresiones. Hablando con propiedad, no viaja, no busca, no vive el espacio geográfico en el paisaje. El turista da una ‘vuelta’ (hace un *tour*) con ayuda de una lógica artificialmente importada al espacio geográfico [...] consume sin contemplar, quema etapas trasladándose de aquí para allá en un instante que no dura, ni aguanta, ni vive ni conoce la naturaleza y los lugares, sino que se conforma con poseerlos con la mirada” (Kessler, 1999, pág. 19)

⁷⁶ (en walterbenjaminportbou.cat/es/)



Imagen 140: Salida desde la estación de trenes de Portbou. Cataluña.

Fuente: Imagen propia

Y esta previsión del lugar pudiese restar tanto en la experiencia de la obra, podría hoy señalar que al mismo tiempo mientras esta situación de conocimiento previo quita: entrega, pues al aproximarse a ella (la obra) con la *voluntad de ver* esa disposición permite reparar con mayor atención en los pormenores de la experiencia intensificándola (cuánto en realidad hay en las cosas y cuanto en los ojos con que se miran).

Al salir de la estación de trenes de Portbou hacia el poblado, el único túnel de salida, oscuro, alargado y terminando en una vista única del pueblo parecía de algún modo un anticipo de la obra de Karavan que, en términos personales, tan largo viaje había demandado.

Así relata el sitio oficial del memorial en Portbou⁽⁷⁷⁾ brevemente la tragedia:

“En 1936, año del inicio de la Guerra Civil, vivían unas 3000 personas en Portbou. Al acabar la guerra, en 1939, por Portbou y sus caminos hacia Francia pasaron una parte considerable de las 350.000 personas en su ruta hacia el exilio. El final de la guerra trajo mucha destrucción, la población fue bombardeada por tierra, mar y aire. Cuando Walter Benjamin llegó, en septiembre de 1940, el pueblo sufría aún los efectos de destrucción de la victoria franquista. Eran años de escasez. Llegaban tiempos de cierre en todos los sentidos...

...Una vez en Portbou, se presentan en la comisaría de policía, situada en la estación, donde no se les permite su entrada en territorio español. Serán entregados a las autoridades francesas al día siguiente, con lo que esto conlleva: la consecuente deportación a las autoridades alemanas. Esa noche, y bajo vigilancia policial, se alojan en el hotel Francia, un hostel actualmente cerrado. Benjamin, en la habitación número 3 y después de realizar algunas llamadas, toma una fuerte dosis de morfina (la lleva junto a él desde Marsella) y al día siguiente por la mañana, encuentran su cuerpo muerto encima de la cama. Es el 26 de septiembre de 1940. Tenía 48 años.”

Luego de su muerte tuvieron que pasar 39 años para que en 1979 pusiesen una placa con su nombre en el cementerio católico del lugar donde había sido enterrado en una fosa sin nombre. En 1994 se inaugura el memorial en el acceso al cementerio.

⁷⁷ (en walterbenjaminportbou.cat/es/)



Imagen 141: Entrada cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.

Fuente: Imagen propia

Una escisión en el terreno, rompe la tierra, quiebra el horizonte, como un catalejo hace transparente un suelo que usualmente no permitiría ver lo que se aprecia allí: la rompiente, el mar agitado. Se ven al mismo tiempo ese mar de allá abajo y ese distante y quieto.

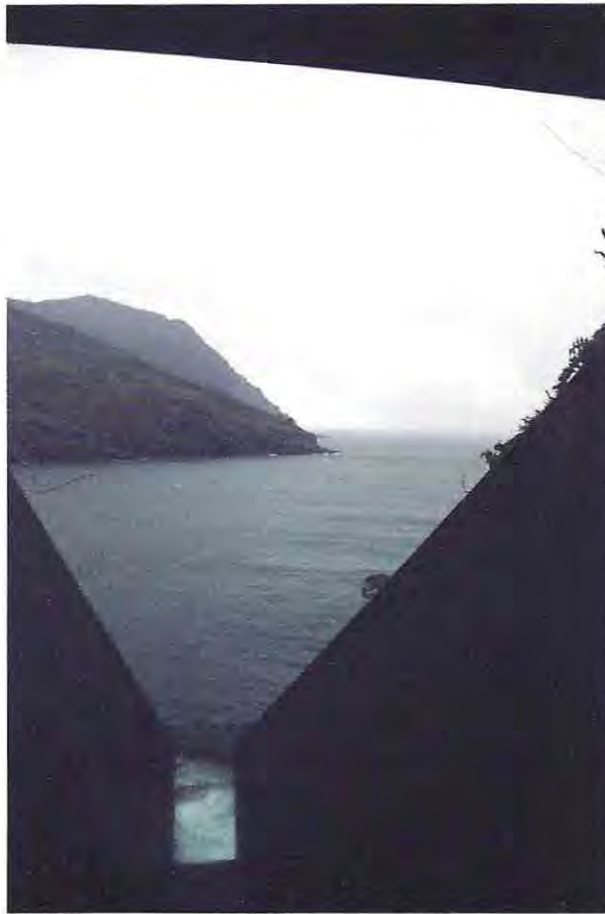


Imagen 142: Vista de la rompiente en Cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.

Fuente: Imagen propia

Un pasaje de acero, de casi un centenar de peldaños rasga el promontorio hacia la pendiente. Exige un andar así dispuesto, inmerso en un estado inhabitual, contemplativo. Con cielo cubierto en el acceso, un túnel oscuro y de pronto se abre hacia el cielo. Con un ancho en que sólo cabe uno. Una escalera que no va hacia ningún lado. Y los escalones que desaparecen y aparecen a medida que se desciende y la estructura que vibra y resuena con los pasos, y la vibración se confunde con los latidos del corazón por la intensidad de la experiencia. ¿Qué sensación es? Es difícil de explicar, una pacífica angustia.



Imagen 143: Extremo saliente del Cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.

Fuente: Imagen propia

¿Dónde termina esta obra? ¿Cuáles son sus límites? pues casi al llegar al extremo de la escalera un cristal no permite seguir avanzando, un cristal que a su vez permite ver la rompiente pero refleja el cielo que está en el acceso, al otro extremo del túnel, y a contraluz una silueta, la propia silueta reflejada en la rompiente. La conciencia de uno mismo exaltada nuevamente como en la primera obra.

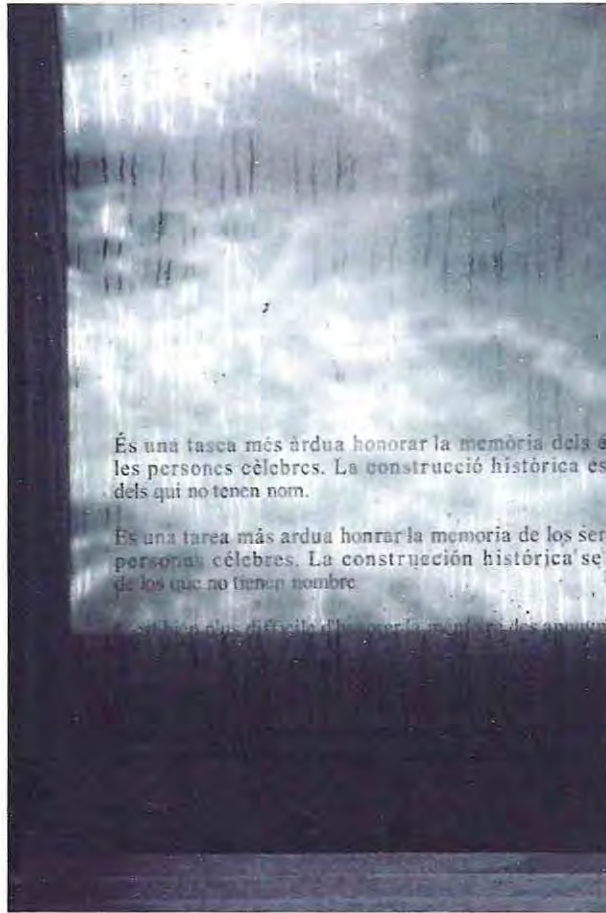


Imagen 144: Pormenor del Cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.

Fuente: Imagen propia

Al aproximarse al cristal puede leerse en cuatro idiomas el siguiente texto extraído de un manuscrito de Benjamin:

“Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres humanos anónimos que no la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de aquellos que no tienen nombre”. (Benjamin, escrito en el memorial Pasajes)

Y el texto si bien, relevante en términos de lo que plantea, no es tan significativo por lo que expone sino más bien por el imaginario que asalta al lector: un texto escrito en el aire, casi

invisible, sudado, húmedo, frío, y detrás la rompiente una y otra vez y la penumbra, y una vuelta a reparar en el texto testigo de quien ya no está presente pero quisiese perdurar en la memoria pero hay una tragedia detrás, la experiencia de la ausencia. Y nuevamente la vista en el remolino y ese lugar inaccesible.

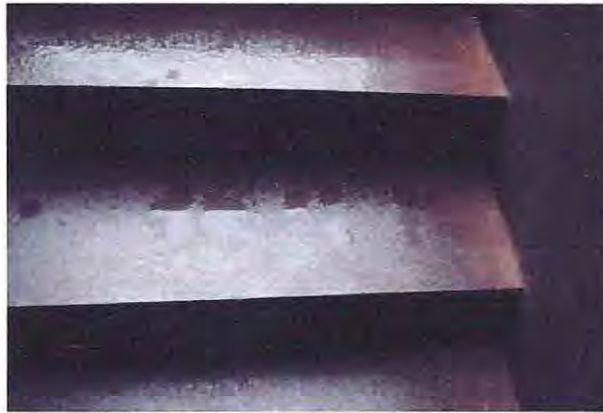


Imagen 145: Pormenor del Cenotafio de Walter Benjamin. Portbou. Cataluña.

Fuente: Imagen propia

Y al subir los escalones oxidados, brillantes, mojados, recordarán siempre que ese día llovía y como vimos en capítulos anteriores de esta tesis, el *kimochi* (estado de ánimo) de ese día, de ese lugar, correspondía con el que como autor de esta tesis observaba.

Memorial de Solano Benítez en memoria de su padre. Piribebuy, Paraguay.

La tercera obra que se precisa presentar es una obra más pequeña e incluso menos visible que las anteriores dos; de difícil clasificación, es una obra mínima con un sentido abierto.

“Italo Calvino nos cuenta en sus Seis propuestas para el próximo milenio que el poeta italiano Giacomo Leopardi entreveía la belleza de una obra artística –en este caso literaria- en lo vago, abierto e indeterminado, pues es justamente lo que mantiene abierta la forma a múltiples realizaciones de sentido.” (Zumthor, 2006, pág. 30)

El proyecto a presentar es la tumba para su padre ⁽⁷⁸⁾ que construye en una finca particular en Piribebuy, Paraguay, el arquitecto Solano Benítez; quien relata respecto de la obra:

“...estoy construyendo un proyecto que me demoré diez años en hacerlo [...] Este proyecto lo abordé sistemática y periódicamente a lo largo de estos diez años que ya transcurrieron desde su muerte; y lo abandoné con la misma constancia con que surgía la necesidad de elaborarlo, cumpliendo un pedido suyo de ser enterrado en nuestra casa quinta” (Benítez, 2002, pág. 21)

A través del relato de la obra es posible entender la voluntad que moviliza a quien la realiza, su *pathos*, un padecimiento que incide en la proposición en un nivel de involucramiento o compromiso que ciertamente es más que físico.

El texto prosigue describiendo el rasgo fundamental de la obra y el lugar con el que dialoga:

⁷⁸ (No conozco la obra personalmente sino a través de las pocas imágenes que hay de este lugar y del significativo relato que de ella hace el arquitecto que la concibe, relato casi tan relevante como la obra en cuestión puesto que permite pre ver el proyecto a través de la mirada del autor, empatizando de algún modo con el sentido profundo de la obra.)

“ Imaginá [*sic*] un cuadrado de 9 m de lado en un paisaje muy particular [...] dos de los lados están bordeados de manera irregular por un pequeño arroyo de aguas cristalinas de 60 cm de ancho promedio, con pequeñas caídas de agua de 30 cm; y atravesando como en diagonal el cuadrado, transcurre otro curso menor que corre configurando una pequeña isla que desaparece a pocos metros, donde re confluyen las aguas. Este cuadrado está conformado por cuatro vigas de hormigón sostenidas cada una por un solo pilar” (Benítez, 2002, pág. 21)

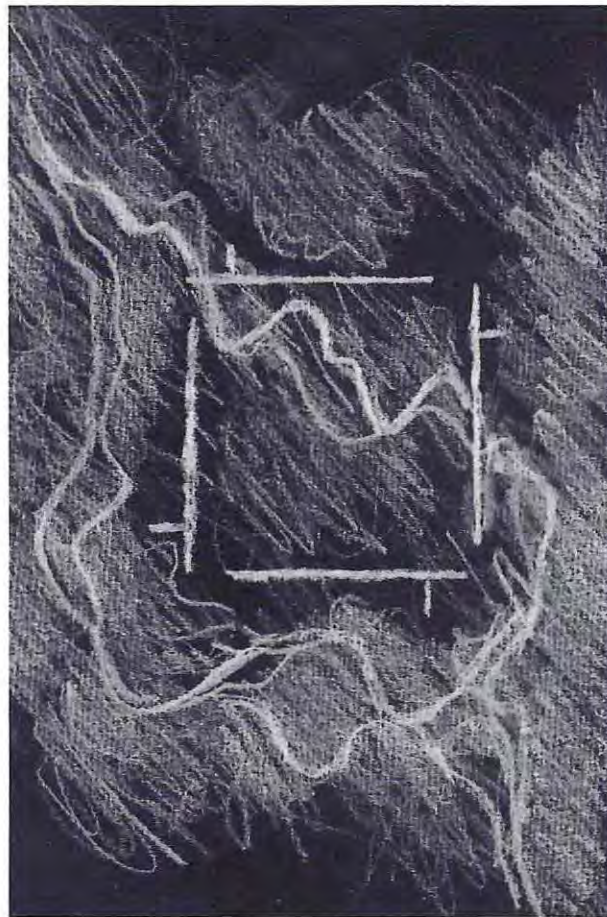


Imagen 146: Croquis del Proyecto 4 vigas.

Fuente: elaboración propia ⁽⁷⁹⁾

⁷⁹ (en base a croquis presentado por el arquitecto Solano Benítez en conferencia dictada el 30/03/2009 en el auditorio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo (FAUUSP))

La acción propuesta es una distinción en el lugar, una seña, una marca que señala lo que está dentro y con ello también lo que está afuera de la obra. No para cerrar sino muy por el contrario: para hacer aparecer así como podemos ver que señala Heidegger (1997a, pág. 168) cuando se refiere al lugar donde aparecen los augurios al recontar el origen de la palabra *theoria* en el *contemplari latino*: “El latino *templum* significa originariamente el trozo separado en el cielo y sobre la tierra, el punto cardinal, la región celeste según el curso del Sol. Dentro de él, los augures efectuaban sus observaciones y predecían el futuro por el vuelo, los gritos y el devorar de las aves.” Y de allí nuestra palabra para contemplación.

El cuadrado así planteado limita y hace aparecer lo que antes ya estaba allí, sin embargo le otorga una nueva forma de aparecer con una dignidad distinta, lo sacraliza al modo como el griego distingue antes del templo el perímetro sagrado que *le canta* al lugar y a la presencia divina que allí se advierte como vimos en el capítulo referido al paisaje griego.



Imagen 147: Tumba en Piribebuy. Paraguay.

Fuente: Benítez, Solano.⁽⁸⁰⁾

⁸⁰ (en Benítez, 2002, pág. 21)

Relata la voluntad de la obra del siguiente modo:

“El lugar así queda nombrado desde afuera con esta entrelazante estructura de hormigón [...] La cara interna de las vigas está recubierta de espejos, de forma tal que el espacio nombrado desde fuera desaparezca desde dentro [...] El ingreso atravesando la señal de las vigas, por los cuatro espacios interrumpidos del perímetro, hace desaparecer el lugar o densifica el aire con una fuerza centrípeta muy especial, donde todo lo presente queda integrado, esperando el momento en que se tome asiento junto al lugar de la tumba, momento en el cual toda presencia es asimilada por los espejos, que en su infinita repetición del espacio, lo transforma ahora sí en un integrador centrífugo” (Benítez, 2002, pág. 21)

La obra “*abre la comarca*” para que las cosas se reúnan en mutua “*copertenencia*” (Heidegger, 1969). El lugar, natural, asilvestrado, húmedo, denso y una acción clara y mínima, rotunda pero que curiosamente desaparece, para que vuelva a aparecer el bosque y uno mismo en los reflejos multiplicados. Y los pormenores de la obra incidiendo en ese aparecer-desaparecer de ella y cuanto la circunda: el bisel de las vigas que hace que sean finísimas en su extremo interior, las hojas en el encofrado que se confunden con las hojas del lugar, las vigas que flotan y mantienen un nivel que hace aparecer el suelo irregular y el riachuelo, la altura que hace que al sentarse queden cerrando la vista, para quedar “entornado” en la proximidad. Y los espejos que construyen ese acto de ingresar a un lugar que se desvanece físicamente para que aparezca más intensamente el bosque como lugar que excede lo físico.



Imagen 148: Tumba en Piribebuy. Paraguay. Arq. Solano Benítez

Fuente: Benítez, Solano.⁽⁸¹⁾

Y finalmente expone como reflexión en su texto:

“Sé que es recurrente asociar la idea de los espejos al enamoramiento egoísta por excelencia, el narcisismo; pero hay una cosa que siempre me fascinó de los reflejos, la internalidad de “uno” y la externalidad de lo “otro” claudica en esta superficie, yo habito dentro mío, y yo soy el límite que me separa de lo otro. La excepción que abrazo con desesperación es el espejo. En el espejo yo estoy “allí”, en frente, fuera de mí mismo, habitando una otra dimensión que me iguala a todo lo demás, o que me permite habitar en un otro mundo que no sea mi interior, en un plano de igualdad y simultaneidad; tal vez en el espejo tengamos la máquina capaz de permitirnos el habitar de otra forma con nuestros seres... los amados ausentes, porque la obscenidad de la muerte les arrancó de nuestro lado... los que son el amor imposible, porque nunca encontramos ni el espacio ni el tiempo que les permita existir...” (Benítez, 2002, pág. 21)

⁸¹ (en <https://miscelaneaspropias.wordpress.com/2012/09/16/la-poetica-de-la-tumba-de-un-padre/>)



Imagen 149: Tumba en Piribebuy. Paraguay. Arq. Solano Benítez

Fuente: Benítez, Solano. ⁽⁸²⁾

Se advierte experiencia del lugar a través de sus palabras al percibir la ausencia a través de la infinita presencia de las cosas del bosque, lo fenomenológico del bosque, la *waldeinsamkeit* en su más profundo sentido: la unisionancia de uno y el paisaje.

Y sin embargo aun cuando el paisaje del lugar aparezca en tanto la suma o emergencia de las infinitas expresiones fenomenológicas que seamos capaces de percibir y la incidencia que estas tengan en nosotros, las tres obras presentadas anteriormente plantean que el paisaje también es algo más.

“El paisaje no reconoce el privilegio de un sitio, de un emplazamiento, de un lugar. Cada uno de ellos no sólo atrae la mirada sino también la intensión, el proyecto, la práctica de un espectador interesado con empeño en un asunto, en un tema aislado: la fuente (donde hace fresco), el árbol (cuya sombra protege del sol, y el follaje de la lluvia), el muro (que resguarda), la casa (un refugio), etc. El paisaje es todo esto,

⁸² (en <https://miscelaneaspropias.wordpress.com/2012/09/16/la-poetica-de-la-tumba-de-un-padre/>)

pero también algo distinto: una mirada indiferente, una pura contemplación sin consideración por el privilegio natural de una fracción, una secuencia cuya percepción está ordenada pero que, si se reflexiona sobre ella, se advierte que carece de jerarquía significativa, de privilegios de lugar y de instante; en una palabra, la secuencia cada vez más profunda de una profundidad insondable, inconmensurablemente satisfactoria desde un punto de vista perceptivo.” (Kessler, 1999, pág. 14)

¿Lo metafísico de Roger? Al referirse literalmente a aquello que es más que físico (que lo excede), ¿lo espiritual de Zong Bing? Al mencionar que hay algo espiritual que constituye el paisaje además de la sustancia que lo conforma.

En estos casos el mundo que nos rodea y que está en nosotros también, el paisaje que también es un paisaje interior.

CONCLUSIONES FINALES.

*“Pero nuestro linaje vaga en las tinieblas,
vive como en el Orco, ajena a las cosas divinas.
Todos están clavados a sus oficios y el ruidoso taller
cada cual no se oye más que a sí mismo.
Fuerte y sin tregua trabajan estos bárbaros,
pero su miserable esfuerzo seguirá siendo estéril,
como el de las Furias.
No obstante, un día, despertada de su ansioso sueño,
el alma humana brotará joven y gozoza
[...] y el espíritu de la Naturaleza, volviendo a nosotros
desde la lejanía donde se demora, aparecerá...”*
(Hölderlin, fragmento de “El Archipiélago”(1800-1801))

A la vista de lo presentado en el inicio de este estudio, en relación al concepto de paisaje y la relación genérica del hombre con el entorno se puede concluir lo siguiente:

Aún cuando pareciera de lo más habitual enfrentarse a todo cuanto nos rodea y distinguirlo como un “paisaje” (más aún si este es un fragmento de “naturaleza”) se puede afirmar que no todo es paisaje pues se requiere para ello de un punto de vista capaz de distinguirlo desde el todo homogéneo en el que se encuentra originalmente para designarlo como tal.

Desde esa perspectiva, requiere el paisaje de la presencia humana para aparecer por lo que se puede establecer que éste surge de una mediación entre algo que está fuera del hombre (lo entornante), el sustrato geográfico por ejemplo, y una dimensión interior que es afectada por ese sustrato concreto.

El paisaje tiene por tanto, una dimensión concreta, una conformación física que lo caracteriza como lo que es, un palimpsesto natural-cultural, reflejo de una historia que a su vez lo carga de significados.

Sin embargo, tan importante como su concreitud física, es su dimensión inmaterial por cuanto los significados que trae consigo tienen sentido para un “alguien” que es capaz de percibirlos, volverlos experiencia y/o decodificarlos según sea el caso.

Al indagar en los aspectos fundamentales de la condición humana, se puede concluir que ésta es definitivamente espacial, de modo que es imposible imaginar al hombre sin esa relación en que se descubre así mismo ya en un entorno y con una disposición hacia él que se manifiesta al mismo tiempo que lo percibe, es decir, de un modo irrenunciable se tienen exterioridad y el sentir de esa exterioridad al unísono.

Por otro lado, la condición de aperturidad hacia lo que rodea al hombre, esa disposición que “deja venir” al entorno hacia el hombre, según se vió en el estudio historiográfico de esta tesis, no ha sido homogénea sino más bien variable; puesto que la distancia que éste ha establecido en relación a cuanto lo rodea ha ido transformándose de acuerdo a los tiempos y situaciones de contexto. De ésta dimensión cambiante se puede resaltar lo siguiente:

Se tiene en la cultura China la referencia más antigua respecto de una valoración del entorno en términos de “paisaje”. Esto en función de haber desarrollado una percepción del entorno como un elemento conformante de una esencia vital compartida con él, una conciencia de la constitución de un “todo” en el que la relación [afuera-adentro] entre el ser humano y lo que lo rodea coexiste en una resonancia mutua. Resultando por tanto que el lugar donde se produce esa [común] unión sea el paisaje.

Se puede destacar que al ser la relación entre la cultura china y su entorno un asunto profundo y espiritual, no fue condición absoluta la necesaria intervención paisajística de éste (como sí sucedió en occidente) sino que al estar alojada la valoración en el interior de quien vive la relación se pudo construir el paisaje desde la dimensión de quien lo contempla, un lugar desde el que se tiene la relación con éste y no necesariamente la intervención física de ese entorno.

La cultura japonesa, en continuidad con la cultura china, lleva esa relación trascendente con el entorno a dimensiones extremadamente sutiles llevadas al mundo de lo cotidiano en que la apreciación de lo infinitamente grande en lo infinitamente pequeño o la apreciación de lo eterno a través de lo efímero se vuelven manifestaciones del “todo” cósmico entornante y su infinita multiescalaridad.

En occidente, el hombre griego vuelve su entorno un paisaje cultural en tanto éste se vuelve una manifestación de su propio mundo. De un modo en que “lo griego” puede apreciarse en la unión indivisible entre la obra humana (la arquitectura), y el entorno que es considerado por ella. Resultando el paisaje griego una expresión del hombre, su territorio y sus dioses allí manifestados en la presencia de las fuerzas naturales.

Durante el Imperio Romano la percepción del entorno gira hacia una perspectiva menos contemplativa y prima la dimensión instrumental. Sin embargo, la dualidad es en las villas rústicas donde la delectación del entorno comienza a desarrollarse proceso que queda interrumpido por la caída del Imperio Romano de Occidente y el advenimiento del cristianismo.

Posteriormente, producto del deslizamiento en la mirada mediado por la religión (cristianismo) en que se establece como guía un orden que viene dado desde un lugar espiritual distinto al lugar físico donde se desarrolla la vida, se obstruye la relación con el entorno produciéndose un vacío de un milenio en que el hombre occidental vuelve la

mirada hacia el propio interior situación que se vió reflejada como vimos, en la casi nula expresión artística de valoración del entorno de modo libre y secular.

La mirada vuelve a abrirse al entorno con el cambio de conciencia de la posición en el mundo que corresponde al hombre del Renacimiento, que una vez que se establece como centro de éste (secularización de la mirada) es capaz de tomar distancia con el entorno para que este aparezca desde esa lejanía establecida, literalmente, a través de la ventana de la pintura. Desde allí se expandirá al resto de las manifestaciones culturales en un modo progresivo.

Desde ese momento, el hombre irá hacia el entorno construyéndolo, interviniéndolo de un modo cada vez más dominante, hasta el punto de intentar hacer de él una obra humana. Este tipo de relación con el entorno tendrá su punto más alto durante el absolutismo, momento en el que el paisaje es completamente racionalizado, intelectualizado. Como resultado, en ese período se revela el paisaje como una naturaleza sometida a un plan antrópico con un hombre que ve reflejado en ese plan su propia manifestación.

Este exceso de racionalidad tendrá como consecuencia un nuevo deslizamiento en la mirada, esta vez en el sentido contrario, en que la naturaleza aún de modo artificial irá tendiendo a la naturalidad, a volver a constituir parte del “todo” entornante. Como fue planteado en la tesis, con el jardín inglés el jardín se vuelve paisaje al unirse, al menos aparentemente, con el resto del entorno natural y su infinitud.

Con el romanticismo, al instalarse la idea de lo sublime como par de la belleza, se produce un nuevo deslizamiento que alude ahora no sólo a las propiedades de las cosas en sí mismas sino a lo que la mirada es capaz de captar en ellas como signos, fragmentos, testimonios de un asunto mayor, evidencias de la inmensidad que constituye el entorno donde se desarrolla la existencia.

Una vez establecida en la mirada del hombre occidental la idea de lo sublime, es posible tener un nexo con el todo envolvente que contiene en sí la magnitud cósmica, la infinitud que lo alberga y de la que percibe formar parte de modo ontológico.

De acuerdo a esta tesis esta dimensión puede apreciarse, hacerse visible de modo exacerbado en los elementos u obras humanas en estado de abandono: las ruinas, de las que se puede concluir lo siguiente:

Las ruinas, en tanto cuerpos antrópicos, constituyen un testimonio de la obra humana, sin embargo al mismo tiempo, la transformación que ellas experimentan las convierte en presencia viva de la obra de la naturaleza. De este modo, se vuelven una evidencia de una dualidad conflictiva [hombre-naturaleza] allí manifestada en su propia corporeidad.

Al mismo tiempo, al haber quedado vacías de sentido, de su utilidad inicial, de su dimensión instrumental, tienen la posibilidad de albergar nuevos sentidos, convirtiéndose así en espacios de resignificación, lugares con una abertura de sentido inusual en el sobreestructurado mundo cotidiano actual.

En tanto cuerpos ajenos a la dimensión utilitaria ganan para sí mismas una libertad en su relación con los fenómenos naturales que les permite “recibirlos” de modo singular. Autonomía respecto de la esfera de lo humano que les permite interactuar con los fenómenos de la naturaleza de un modo exacerbado, acogen la lluvia, la intemperie, la noche, el viento, en un modo divergente a la posición genérica humana que ha tendido a guarecerse y distanciarse de dichos fenómenos.

Fenómenos que además, no son triviales por cuanto *son* la presencia y manifestación de cuanto nos entorna, con lo que la ruina tiene como valor el reunir y traer a presencia de manera expresiva los fenómenos de lo entornante, es decir “el mundo fuera de nosotros”.

Ese mundo exterior acontece además en un espacio temporal, la ruina se vuelve también testimonio de ese espacio. Confirmación de la distancia entre lo que perdura y lo que se diluye, entre lo eterno y lo efímero, tornándose un espejo en el que el hombre puede ver reflejado su propio tiempo, su propia relación con la finitud de la vida y de este modo la conciencia de sí mismo en la apreciación intensificada del tiempo presente.

Una vez que la mirada nos permite acceder a esas obras humanas vaciadas de sentido es posible pensar la arquitectura de un modo análogo, es decir, leer en su corporeidad la manifestación de lo entornante, situación que es posible apreciar en los tres casos de estudio presentados y que comparten las siguientes cualidades:

Cada una de las obras presentadas se relaciona con el entorno de modo libre al modo de la ruina, es decir, deja comparecer en torno a sí y en sí a los fenómenos del entorno, como hemos visto antes; la lluvia, el sol, el viento, la noche, el frío, etc.

Todas se relacionan a su vez de modo abierto con el paso del tiempo, simplemente envejecen mostrando en sí mismas la temporalidad, una condición inhabitual en el mundo actual (la arquitectura inclusive) en que existe una tendencia común a resguardar la perduración e incolumidad de la obra humana.

Cada una de las tres obras presentadas tiene un destino abierto, lo que significa que el modo de habitarlas se transforma en una pregunta en cada una de ellas.

¿Qué son? ¿Miradores? ¿Paradores? Al enfrentarse a ellas naturalmente surge en quien se enfrenta a ellas la pregunta por su sentido, con ello las tres obras, al conservar una distancia respecto del sentido habitual de las obras de arquitectura, tienen la posibilidad de albergar nuevos sentidos que son posibles de ser completados por quien las habita-contempla.

De este modo, análogamente al jardín seco japonés (*karesansui*), en su silencio, en el retirarse de cada una de las obras, se produce esa inversión energética en que cada una de ellas permite, como si fuese un *dispositivo* que el entorno venga a presencia, apareciendo con él, al unísono, la propia presencia de quien las habita.

Por último, como conclusiones generales de esta tesis se pueden destacar los siguientes aspectos:

El paisaje no es un elemento trivial en relación a la vida del hombre sino que comporta una dimensión significativa. Esa dimensión excede largamente lo físico y material y se sitúa en la esfera de lo metafísico, de lo espiritual, de lo “misterioso” parafraseando a Heidegger (1997a) cuando se refiere a las condiciones fundamentales y constituyentes del modo como el hombre habita esta tierra.

No siempre percibimos de igual modo nuestro entorno, ni en tanto el clima o espacio geográfico que habitamos ni en tanto el tiempo histórico que nos toca vivir, pero de acuerdo a lo investigado en esta tesis, el deslizamiento de la mirada ha sido *deviniendo* hacia una percepción metafísica del entorno, algunas culturas antes otras después, por el contrario, respecto de los casos estudiados nunca fue al revés, es decir, hacia una percepción material.

Hemos visto que nos enfrentamos al entorno en una doble condición: arrojados y dirigidos hacia él, es decir, por un lado es irrenunciable nuestra *apertura* al mundo pero a su vez nos dirigimos hacia ese mundo de acuerdo a una disposición, que ha sido previamente cultivada en el seno de una cultura (valga la redundancia que comporta el hecho de que la palabra “cultura” se origine en *colere* ⁽⁸³⁾ que a su vez refiere al hecho de cultivar).

⁸³ (en Corominas, 1987, pág. 185)

Esa condición de “dirigirse hacia”, es una disposición de ánimo que permite no sólo recibir las cosas sino que permite que ellas vengan hacia uno desde la homogeneidad del espacio sin significación.

La disposición afectiva es posible de ser orientada, construida, intensificada a través de dispositivos antrópicos, obras humanas capaces de disponer esa recepción de lo de afuera en términos de paisaje, como hemos visto en los ejemplos del capítulo anterior: en esas tres obras la arquitectura ha actuado como medio de vinculación hombre-entorno en términos de paisaje, es decir proponiendo una experiencia profunda y completa (no parcial) de éste, una interiorización del medio que no sólo nos circunda sino nos recibe para existir.

Una concepción del medio en tanto soporte físico, biológico y material (“medio ambiental” podríamos decir) no debiera dejar de considerar ⁽⁸⁴⁾ también los aspectos que exceden esas dimensiones para ganar un espacio de significación que está en la esfera de lo intangible, que como hemos visto en el desarrollo de esta tesis, comprende dimensiones significativas y trascendentes.

El paisaje al relacionar en un golpe de vista (no sólo en sentido figurado) lo dentro de cada uno y lo exterior al mismo tiempo, el *unísono* al que se refiere Heidegger (Rabe, 2003), el todo invisible y la parte visible de él en la que estamos inmersos, abre un espacio de significación que nos incluye dentro de ese todo, no como un asunto retórico como pudiera ser el entendimiento de que somos un eslabón dentro de un ecosistema sino como sensación interior de copertenencia a través de la experiencia de sí mismos. Así, la pregunta por el entorno en tanto paisaje no será un asunto fútil puesto que al aparecer éste, de ese modo y no de otro, aparecemos nosotros mismos en nuestra más entera humanidad; es decir nos descubrimos *siendo* en el paisaje.

⁸⁴ (Ya en el origen de la palabra “considerar” hay contenida una dimensión cósmica, pues se origina en “*considerare*: ‘examinar atentamente’, primitivamente sería ‘examinar los astros en busca de agujeros’”) (en Corominas, 1987, pág. 167)

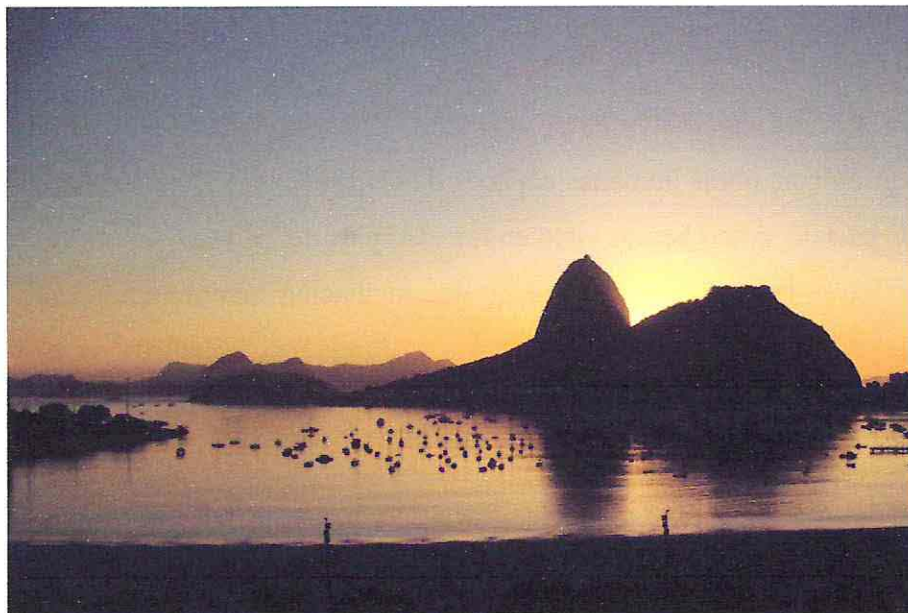


Imagen 150: Amanecer. Río de Janeiro. Brasil.

Fuente: imagen propia.

BIBLIOGRAFÍA

Libros consultados:

- Aguilar, José (Dir) (1967).** Historia de la cartografía. Editorial Codex S.A. Buenos Aires. Argentina.
- Aparicio, Jesús M^a (2011).** Enseñando a mirar. Ed. Nobuko. Buenos Aires. Argentina.
- Argullol, Rafael (2006).** La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico. Ed. Acantilado. Barcelona. España. (1^o ed. 1983)
- Arnaldo Javier (1990).** Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán. Visor Distribuciones S.A. Madrid. España.
- Augé, Marc (1998).** El Viaje imposible. Editorial Gedisa S.A. Barcelona. España.
- Augé, Marc (2003).** El tiempo en Ruinas. Editorial Gedisa S.A. Barcelona. España.
- Augé, Marc (1995).** Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad. Editorial Gedisa S.A. Barcelona. España.
- Bachelard, Gastón (2000).** La poética del espacio. Ed. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. Argentina. (1^o ed. 1965)
- Bajac, Quentin (2015).** Robert Doisneau. Ed. Blume. Barcelona. España.
- Baridon, Michel (2006).** Paisaje con un filósofo, un geógrafo y un historiador. En Diversas maneras de mirar el paisaje. V.V.A.A. Ed. Nobuko. Buenos Aires. Argentina.
- Barros Arana, Diego (1909).** Don Claudio Gay: su vida i sus obras (sic). Imp. Cervantes. Santiago. Chile.
- Berque, Agustín (2009).** El pensamiento paisajero. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. España.
- Besse, Jean Marc (2010).** La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. España.
- Black, Alexandra & Murata, Noboru (2000).** La casa japonesa. Arquitectura e interiores. Editorial Cártago. Palma de Mallorca. España.
- Bichler, Lorenz y Trede, Melanie (2010).** Hiroshige. Cien famosas vistas de Edo. Editorial Taschen. Colonia. Alemania.

- Bockemühl, Michael (1991).** Turner. Ed. Taschen. Colonia. Alemania.
- Bollnow, Otto Friedrich (1969).** Hombre y espacio. Editorial Labor, S.A. Barcelona. España.
- Braudel, Fernand (1989).** El Mediterráneo. El espacio y la historia. Ed. Fondo de la cultura económica. D.F. México. México.
- Brinckerhoff Jackson, John (2010a).** Descubriendo el paisaje autóctono. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. España. (1° ed. 1984)
- Brinckerhoff Jackson, John (2010b).** La necesidad de ruinas y otros ensayos. Ed. ARQ. Santiago. Chile. (1° ed. 1980)
- Careri, Francesco (2009).** El andar como práctica estética. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. España.
- Castelló, Ramón (Dir), (1996).** Historia del Arte. Editorial Planeta-De Agostini S.A. Barcelona. España.
- Colafranceschi, Daniela (2007).** Landscape+100 palabras para habitarlo. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. España.
- Cordua, Carla (2001).** Ideas y ocurrencias. Ediciones RIL. Santiago. Chile.
- Corominas, Juan (1987).** Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. Ed. Gredos. Madrid. España.
- Dardel, Eric (1990).** *L'Homme et la Terre*. Ed. CTHS. Paris. Francia. (Publicación original de 1952)
- Fabbri, Dino (Dir), (1969).** Enciclopedia de las Artes de todos los pueblos en todos los tiempos. Editorial Codex S.A. Buenos Aires. Argentina.
- Fariello Francesco (2004)** . La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX. Ed. Reverté. Madrid. España. (1° ed. 1967).
- Fahr-Becker, Gabriele (2000).** Ryokan. Alojamiento en el Japón tradicional. Ed. Könemann. Colonia. Alemania.
- Gay, Claudio (2009).** Album de un viaje por la República de Chile. Origo Ediciones. Santiago. Chile. (1° ed. 1832).

Glacken, Clarence (1996). Huellas en la playa de Rodas. Ed. Del Serbal. Barcelona. España. (1° ed. 1967)

Gleisner, Christine y Montt, Sara (2014). Atacameño. Serie introducción histórica y relatos de los Pueblos Originarios de Chile. Editado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago. Chile.

Heidegger, Martin (1988). Arte y poesía. Cap. El origen de la obra de arte. Fondo de la Cultura Económica. Ciudad de México. México. (1° ed. 1952)

Heidegger, Martin (1997a). Filosofía, ciencia y técnica. Editorial Universitaria. Santiago. Chile. Cap. Construir, habitar, pensar. (Conferencia escrita en 1951)

Heidegger, Martin (1997b). Ser y tiempo. Trad. Jorge Rivera. Ed. Universitaria. Santiago, Chile. (Publicado originalmente en alemán en 1927)

Heidegger, Martin (2003). Camino de Campo. Ed. Herder. Barcelona. España. (Texto de 1949)

Heidegger, Martin (2006). Arte y poesía. Ed. Fondo de cultura económica. D.F. México. México. (1° ed. 1958)

Heidegger, Martin (2009). El arte y el espacio. Ed. Herder. Barcelona. España. (1° ed. en alemán 1969)

Hertzberger, Herman (1991). *Space and the Architect: Lessons for Students in Architecture 2.* 010 Publishers. Rotterdam. Holanda.

Inaji, Toshirô (1998). *The garden as architecture. Form and spirit in the gardens of Japan, China and Korea.* Ed. Kodansha International. Kyoto. Japón.

Jaspers, Karl (1959). Razón y Existencia. Ed. Nova. Buenos Aires, Argentina. (Publicado en alemán en 1935)

Jellicoe, Geoffrey y Susan (1995). El paisaje del hombre. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. España.

Kant, Immanuel (1990). Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime. Ed. Alianza. Madrid. (1764)

Kessler, Mathieu (2000). El paisaje y su sombra. Idea Books. Barcelona.

- Kostof, Spiro (1988).** Primera parte. Un lugar en la tierra. Historia de la Arquitectura. Alianza Forma. Madrid.
- Kostof, Spiro (1988).** Segunda parte. Sentando las bases. Historia de la Arquitectura. Alianza Forma. Madrid.
- Kostof, Spiro (1988).** Tercera parte. En busca de su identidad. Historia de la Arquitectura. Alianza Forma. Madrid.
- Lira Latuz, Claudia (2011).** Retazos de Universo. Pintura China de Paisaje. Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago.
- Maderuelo, Javier (Dir) (2006).** Paisaje y arte. Abada editores. Madrid. España.
- Maderuelo, Javier (Dir) (2007).** Paisaje y pensamiento. Abada editores. Madrid. España.
- Maderuelo, Javier (2005).** Paisaje, génesis de un concepto. Abada editores. Madrid. España.
- Milani, Raffaele (2007).** El arte del paisaje. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Nitschke, Günter (1994).** El jardín japonés. Ed. Taschen. Colonia. Alemania.
- Nogue, Joan (ed). (2007).** La construcción social del paisaje. Madrid. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Norberg-Schulz, Christian (1975).** Existencia, espacio y arquitectura. Editorial Blume. Barcelona.
- Martínez de Pisón, Eduardo (2009).** Miradas sobre el paisaje. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. España.
- Mißelbeck, Reinhold (2007).** La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia. Ed. Taschen. Colonia. (1º ed. 1997)
- Ortega y Gasset, José (1957).** Viajes y países. Ed. Revista de Occidente S.A.. Madrid. España.
- Oyarzún, Andrés (2012).** Notar y a-notar. Croquis de viaje, el dibujar del arquitecto. Ed. USM. Valparaíso. Chile.
- Racionero, Luis (1993).** Oriente y occidente. Ed. Anagrama. Barcelona. España.
- Ritter, Joachim (1974).** Subjetividad. Editorial Alfa. Barcelona. (1º ed. 1986)
- Roger, Alain (2007).** Breve tratado del paisaje. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid. España.

- Rostaing, Aurelia & Sichet, Frédéric (2013).** *André Le Nôtre à Vaux-le-Vicomte. Un nouvel art des jardins.* Somgy éditions d'art. Paris. Francia.
- Schiller, Friedrich (1920).** La educación estética del hombre. Ed. Calpe. Madrid. España.
- Sennett Richard (1994).** **Carne y Piedra.** El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Alianza Editorial. Madrid.
- Serrano Vicente (2014).** Naturaleza Muerta. La mirada estética y el laberinto moderno. Ed. UV de la Universidad de Valparaíso. Valparaíso.
- Simmel, Georg (2013)** Filosofía del paisaje. Casimiro libros. Madrid. (textos escritos entre 1907-1913).
- Simmel, Georg. (2013).** Roma, Florencia y Venecia. Ed. Casimiro libros. Madrid. (Artículos publicados originalmente entre 1898 y 1907)
- Steenberger, Clemens & Reh, Wouter (2001).** Arquitectura y paisaje. La proyectación de los grandes jardines europeos. Ed. Gustavo Gili S.A.. Barcelona. España
- Soublette, Gastón (2007)** La poética del acontecer. Editorial Universitaria S.A. Santiago. Chile.
- Tanizaki, Junichirô (2008).** El elogio de la sombra. Ediciones Siruela S.A. Madrid. (1º ed 1933 en japonés)
- Traba, Marta (1994).** Arte de América Latina 1900-1980. Edición del Banco Interamericano de Desarrollo. Washington D.C.. EEUU.
- Tse, Lao (1990).** *Tao Te King.* Versión castellana y comentarios de Gastón Soublette. Ed. Cuatro Vientos. Santiago. Chile.
- Tuan, Yi Fu (2007).** Topofilia. Ed. Melusina. Barcelona. España (Publicado en inglés en 1974)
- Tuan, Yi Fu (1977).** *Space and place. The perspective of experience.* Ed. University of Minnesota. Minnesota. USA.
- Turri, Eugenio (1983).** *Antropologia del paesaggio. Edizioni di Comunità.* Milan. Italia. (1ºed. 1974)
- Walther, Angelo (1985).** Caspar David Friedrich. *Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.* Berlin. Alemania.

Watsuji, Tetsuro (2006). Antropología del paisaje. Ed. Sígueme S.A.U. Salamanca, España. (Publicado en japonés en el año 1935)

Worringer, Wilhelm (1953). Abstracción y naturaleza. Ed. Fondo de cultura económica. D.F.México. México.

Wunenburger, Jean Jacques (2008). Antropología del imaginario. Ediciones del Sol. Buenos Aires. Argentina.

Yarhan, Robert (2011). Cómo leer paisajes: una guía para intrpretar los grandes espacios abiertos. Ediciones Hermann Bluhme. Madrid. España.

Zumthor, Paul (1994). La medida del mundo. Editorial Cátedra. Madrid. España.

Tesis consultadas:

Gonzalez Linaje, María Teresa (2005). Tesis Doctoral. La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Madrid. España.

Maderuelo, Javier (2012). La mirada pintoresca. Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte, núm. 11, pp. 79-90 Universidad de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, España.

Mezcua López, Antonio (2007). Tesis Doctoral. Universidad de Granada. El concepto del paisaje en China. Ed. U.de Granada. Granada. España.

Ortúzar, Pablo (2006). El figurar, el figurarse, las figuras de la geometría y la configuration de mon pays. Tesis doctoral. Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio. UPC. Barcelona. España.

Artículos publicados :

Benítez, Solano (2002). Gabinete de Arquitectura. ARQ (Santiago) [online]. N°51. Pág. 14-21. En <http://www.scielo.cl/pdf/arq/n51/art08.pdf> (Rev. el 09/2/2016).

Cervera Fernández, Isabel (2000). Paisajismo y jardín en China. Revista Ars Longa. Cuadernos de Arte. Universidad de Valencia. Valencia. España. Número 9-10. Pág 27-35.

Cruz Covarrubias, Alberto (1979). Estudio acerca de la observación. En Cuatro talleres de América. Página 7. Ed. Escuela de Arquitectura UCV, Valparaíso. Chile.

Castoriadis, Cornelius (1997). El Imaginario Social Instituyente. Revista de Psicoanálisis Zona Erógena, nº 35, Buenos Aires. Argentina.

Ito, Toyo (1999). Vórtice y corriente. Arquitectura como fenómeno. Ed. Natural Artificial. Madrid. España.

Keravel, Sonia (2012). Comparación de la definición del paisaje en Europa occidental y Asia oriental. En Territorios y paisajes. Revista 180. Número 30. Universidad Diego Portales. ISSN: 0718-2309. Santiago. Chile.

Martínez de Pisón, Eduardo (2010). Saber ver el paisaje. En la Revista: Estudios Geográficos. Instituto de Economía, Geografía y Demografía. Número 269. Páginas 395-413. ISSN: 0014-1496. Madrid. España.

Nogué, Joan (2010). El Retorno al paisaje. En la revista *Enrahonar: Quaderns de filosofia*. ISSN 0211-402X, Nº 45, (Ejemplar dedicado a: Estética de la Naturaleza) págs. 123-136.

Powter, Alejandro (2010). Paradigma de superación de la escisión sujeto-naturaleza en el romanticismo y en la pintura de Caspar David Friedrich. Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador, ISSN 0326-3932, Año 29, Nº. 45, págs. 83-105.

Rabe, Ana María (2003). El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida. En Arte, individuo y sociedad. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Número 15. Pág. 169-191. ISSN: 1131-5598 .

Rubenstein, Leni (1999). *The Great Art of China's 'Soundless Poems'*. Fidelio. Schiller Institute. Pág. 42-70.

Scully, Vincent (1969). El paisaje y los santuarios. En Cuadernos Summa. Ed. Nueva Visión. España. Número 23. Pág. 3-15.

Solà-Morales, Ignasi (1996). Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades. COAC-CCCB-Actar. Barcelona. España. Pág.10-23.

En http://arxiusarquitectura.cat/escrits_det.php?id=7 (Rev. el 09/2/2016).

Otros:

Benítez, Solano. Video de conferencia realizada el 30 de marzo de 2009, en el auditorio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo.

<https://www.youtube.com/watch?v=H4MUDHp6-4g> (Rev. 10/2/ 2016)

Benítez, Solano. Fotografías del proyecto “cuatro vigas” en:

<https://miscelaneaspropias.wordpress.com/category/arquitectura/> (Rev. 09/2/2016)

<http://www.erietaattali.com/architectural-photography/solano-benitez/four-vigas-piribebuy/> (Rev. 09/2/2016)

Benjamin, Walter. Sitio web oficial del memorial de Walter Menjamin en Portbou. Ajuntament de Portbou. En <http://walterbenjaminportbou.cat/es> (Rev. 09/2/2016)

Constante López, Alberto (2003). Rainer Maria Rilke, la poesía en la edad moderna. Revista Observaciones Filosóficas. Revista Signos. Número 7. Universidad Autónoma de México. En <http://www.observacionesfilosoficas.net/poesiamod.html>. (Rev. 18/11/2015)

Convenio europeo del paisaje, 2000. Florencia.

En <http://ipce.mcu.es/pdfs/convencion-florencia.pdf> (Rev. 10 /2/ 2016)

Giménez, José Antonio. Colección privada de pinturas orientales en:

<http://www.urbangallery.es/enlaces/oriente1.pdf>

<http://cuadernodeoriente.wordpress.com>

Matta, Roberto. Cuadernos educativos. Matta centenario. MINEDUC. Centro Cultural Palacio La Moneda.

En <http://www.ccplm.cl/sitio/cuadernos-educativos/> (Rev. 10 /2/ 2016)

Matta, Roberto. Documental: Matta puerta a otra dimensión. Director: Hugo Arévalo. TVN. 1996. En <https://www.youtube.com/watch?v=FGvSp63jSlo> (Rev. 10 /2/ 2016)

Pascal, Pensamientos (2001). Ed. El aleph.com. (1° ed. 1669).

<http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2015/12/PASCAL-Pensamientos-Tomo-I.pdf> (Rev. 10 /2/ 2016)

Rimbaud, Arthur. Poesías completas. Librodot.com.

En:http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001%5CFile%5Carticles-101774_Archivo.pdf (Rev. 10 /2/ 2016)

Scheler, Max (1928). El puesto del hombre en el cosmos.

En http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/LYM/el_puestoDelHombre.pdf (Rev. 15/10/2015)

www.rae.es (Rev. 10 febrero de 2016)

etimologias.dechile.net (Rev. 10 /2/ 2016)