



## **Teoría y paisaje II:**

Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales

---

## **Theory and Landscape II:**

Landscape and Emotion. The Reappearance of Emotional Geographies

---

## **Théorie et paysage II:**

Paysage et émotion. La résurgence des géographies émotionnelles

Teoría y paisaje II: paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales = Theory and Landscape II: Landscape and emotion. The reappearance of emoticonal geographies = Theorie et paysage II: paysage et émotion. La résurgence des géographies émotionnelles / Dirección de la obra: Toni Luna y Isabel Valverde; Edición a cargo de: Laura Puigbert y Gemma Bretcha. - Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. - [Documento digital].

I. Luna, Antoni II. Valverde, Isabel III. Observatorio del Paisaje (Cataluña) IV. Universidad Pompeu Fabra 1. Paisaje 2. Emociones

712.2

**Dirección de la obra:**

Toni Luna, Isabel Valverde

**Edición a cargo de:**

Laura Puigbert y Gemma Bretcha

**Diseño gráfico:**

Eumo\_dc

**Fotografías:**

Kaboompics.com: p. 11, 21, 39, 59, 77, 97, 115, 137, 149, 167  
Rosemary Laing. Courtesy Galerie Lelong, New York: p. 29, 33  
Narcisse Virgilio Díaz: p. 48  
Niek Sprakel: p. 54  
Luca Galuzzi: p. 83

**Edita:**

Observatorio del Paisaje de Cataluña  
C. Hospici, 8. 17800 Olot  
[www.catpaisatge.net](http://www.catpaisatge.net)  
Universidad Pompeu Fabra  
Pl. de la Mercè, 10-12. 08002 Barcelona

© de los textos: los autores respectivos  
© de las fotografías: los autores respectivos

Depósito legal: GI 1663-2015  
ISBN: 978-84-608-2975-1

# Índice

<b>Presentación. Afecto, sentido, sensibilidad: miradas transversales sobre paisaje y emoción</b>	<b>5</b>
Antoni Luna, Isabel Valverde	
<hr/>	
<b>Autour de <i>L'homme et la Terre</i> d'Éric Dardel</b>	<b>11</b>
Jean-Marc Besse	
<hr/>	
<b>Haunted Landscapes</b>	<b>21</b>
Abigail Solomon-Godeau	
<hr/>	
<b><i>Mal du pays(age): nostalgia, paisaje y modernidad</i></b>	<b>39</b>
Isabel Valverde	
<hr/>	
<b>Recorrido por algunas de las “geografías emocionales” del cine contemporáneo</b>	<b>59</b>
Alan Salvadó	
<hr/>	
<b>Paisaje, cine y género</b>	<b>77</b>
Antonio Luna, Rosa Cerarols	
<hr/>	
<b>Géographie psychique. Notes sur l'espace comme sentiment</b>	<b>97</b>
Jean-Marc Besse	
<hr/>	
<b>Paisaje y sensorialidad</b>	<b>115</b>
Marta Tafalla	
<hr/>	
<b>Emoción, lugar y paisaje</b>	<b>137</b>
Joan Nogué	
<hr/>	
<b><i>Stimmung</i> y temporalidad en <i>El cielo gira</i></b>	<b>149</b>
Pol Capdevila	
<hr/>	
<b>Notas sobre los autores</b>	<b>167</b>



---

# Presentación

## Afecto, sentido, sensibilidad: miradas transversales sobre paisaje y emoción

---

**Toni Luna, Isabel Valverde**

Departamento de Humanidades, Universidad Pompeu Fabra

En febrero de 2010, al clausurar el primer seminario de Teoría y paisaje que organizamos junto a Joan Nogué, el tema del próximo surgió de un acuerdo casi mágico, ni discutido ni premeditado pero que a todos parecía la consecuencia lógica de los debates que nos habían reunido durante dos días. La relación entre emoción y paisaje debía centrar nuestro siguiente encuentro, al que, como en el anterior, estarían convocados geógrafos, filósofos, historiadores del arte y arquitectos.

De este modo llegamos al segundo seminario que tuvo lugar en marzo de 2014 bajo el título de *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, nuevamente celebrado en la Universidad Pompeu Fabra con la colaboración del Instituto Universitario de Cultura, el Observatorio del Paisaje y el Institute for Advanced Architecture of Catalonia (IaaC, Barcelona). La intención era, como lo había sido en 2010, la de reflexionar sobre el paisaje, ahora tomando el tema de las emociones como hilo conductor, y haciéndolo desde las miradas cruzadas con que disciplinas diferenciadas pero afines abordan el concepto complejo y poliédrico —*líquido*, para decirlo con Bauman— del paisaje. Las ponencias que se presentaron sugieren visiones diferentes en el cruce entre emoción y paisaje desde la historia del arte, la estética y la filosofía, los estudios visuales o la geografía, procedentes tanto de España como de Francia, Estados Unidos o Alemania. El resultado fue un conjunto de interesantes reflexiones que en muchos casos llegaban a conclusiones próximas partiendo de posiciones iniciales a veces alejadas.

La centralidad de las geografías emocionales y los paisajes afectivos, la destacaba ya en 2010 Joan Nogué al referirse al interés actual “por la exploración a fondo de las interacciones emocionales entre la gente y los lugares, por la espacialidad de la emoción, el sentimiento y el afecto”. Todo ello se inscribe en la orientación general del pensamiento contemporáneo hacia la revalorización de la subjetividad, en la que la indagación en torno a la emoción contribuye a replantear unas relaciones de nuevo cuño entre el sujeto y el mundo.

Tristeza, alegría, nostalgia, miedo, sorpresa, son parte de la trama de emociones sobre la que se despliega nuestra vida diaria. Aparecen sin que exista una causa directa que las provoque: simplemente están, las reconocemos y las asimilamos. A veces son emociones que remiten a recuerdos de un pasado más o menos remoto, y podemos reproducir olores, sonidos y sensaciones de antaño. En otras ocasiones, a la inversa, la simple visión de una fotografía, el sonido de una canción, el sabor del vino o el olor de la lluvia nos hacen recordar a la par ese momento y la alegría, la nostalgia o cualquier otra emoción que tenemos asociada a ese recuerdo.

La relación del hombre con paisajes y lugares se construye en una doble dirección: proyectamos emociones sobre el paisaje y, al mismo tiempo, los paisajes tienen la capacidad de conmovernos, de despertar en nosotros respuestas eminentemente emocionales. Así a menudo, de forma aparentemente irracional, nos dejamos invadir por emociones al observar o pensar en un paisaje, ya sea real o imaginario, tanto en la observación sobre el terreno como en sus representaciones en la pintura, la literatura, la fotografía o el cine. El canon de representación del paisaje suele tener asociada una determinada emoción a esos espacios: ya sea en su descripción literaria en su representación visual, el paisaje tiene atribuciones culturales ligadas a determinadas emociones. La playa, el mar, los bosques, el desierto o la selva son palabras que nos evocan determinadas imágenes, y al mismo tiempo determinadas emociones. La relación —de doble sentido— entre paisajes y emociones, la creación de geografías emocionales que conecta una emoción con paisajes, lugares o territorios determinados, es el objeto de este libro.

El presente volumen recoge la mayor parte de las ponencias y conferencias pronunciadas a lo largo de las dos densas jornadas en que se desarrolló el seminario y las presenta en el orden en que se dieron. Las intervenciones se dividieron en dos grandes bloques: el primero dedicado a los diversos modos de abordar la cuestión del paisaje y la emoción en las artes visuales —pintura, fotografía, cine— y en la teoría artística; el segundo, a su equivalente en la filosofía y en el pensamiento geográfico.

Antes de dar unos breves apuntes sobre el contenido de los distintos textos recopilados en este libro, queremos recordar las intervenciones del seminario que no forman parte de él. De especial relevancia fue la conferencia impartida por el filósofo y escritor Rafael Argullol, “El hombre ante el infinito. 30 años de *La atracción del abismo*”, que inauguraba las jornadas. Un seminario dedicado al tema de las emociones y el paisaje era el contexto óptimo donde visitar un ensayo publicado en 1983, cuando tan poco se escribía de paisaje como de romanticismo, y que sigue siendo un libro vivo, que interpela todavía hoy la herencia romántica de nuestra forma de relacionarnos con el mundo. A través de Joseph Mallord William Turner y de Caspar David Friedrich, de Goethe, John Keats y Giacomo Leopardi, Argullol abordó la experiencia de la escisión entre el ser humano y el mundo, de donde surge el abismo, o, como alguien dijo, la tragedia del paisaje pero también con el anhelo de una nueva comunión con la naturaleza.

Así mismo, Nuria Llorens presentó una ponencia sobre “Soledades en el paisaje clásico del siglo XVII”, donde analizaba varias representaciones de personajes retirados en lugares apartados de la naturaleza que abundaron en la obra de Nicolas Poussin, Salvator Rosa y otros artistas de la época. En estas escenas, el paisaje actúa como un personaje más, testigo y portavoz silencioso de las meditaciones y sentimientos de sus protagonistas, y suele ir asociado a una dimensión filosófica de gran alcance.

Por su parte, en su contribución titulada de “The Mood of Landscape: Gauguin, Hodler, Leistikow”, Kerstin Thomas proponía una interpretación de los paisajes de estos artistas finiseculares en la órbita del simbolismo a partir de la categoría estética de la *stimmung* y la constitución de la sensación de totalidad desde la experiencia del sujeto y la percepción de los fenómenos de la naturaleza. De siempre difícil traducción y fundamental en el desarrollo de la estética filosófica desde el romanticismo, la *stimmung* fue reelaborada a finales del siglo XIX por autores como Alois Riegl en relación con el principio de nostalgia o por Georg Simmel en sus reflexiones sobre el paisaje.

El acto final del seminario se desarrolló en el Institute for Advanced Architecture of Catalonia con la conferencia “Landscape: Urbanscape?”, a cargo del arquitecto y teórico Mosé Ricci, sobre la ciudad de Detroit y la dialéctica entre degradación y creación de un nuevo régimen de vida urbana.

El seminario se había iniciado, a modo de preámbulo, con la presentación de la traducción al castellano de *El hombre y la Tierra: naturaleza de la realidad geográfica*, de Éric Dardel, a cargo de Jean-Marc Besse; este es

el texto que abre el presente libro. Publicado por primera vez en Francia en el año 1952, el ensayo *El hombre y la Tierra* ha sido en los últimos años objeto de revisión y de análisis por parte de geógrafos y filósofos franceses, y fue reeditado en francés en 1990 gracias en parte a los esfuerzos de Jean Marc Besse, autor del prólogo de esta edición en castellano. La conferencia que el profesor Besse pronunció para la presentación de este libro aporta una profunda reflexión sobre el carácter humanístico de la geografía que ya apuntaba Dardel en los años cincuenta. El concepto de la geograficidad del hombre es el centro de la importancia de la fenomenología y también de la psicología en los estudios de paisaje. En este sentido, en su posterior conferencia “Géographie psychique. Notes sur l’espace comme sentiment”, ahondó en esta relación a partir de textos como los de Dardel y de otras fuentes como la fenomenología o el existencialismo.

El primer apartado de este libro se abre con las aportaciones que estudian las representaciones del paisaje y emoción en las artes visuales. Partiendo de la teoría crítica y poscolonial, el texto de Abigail Solomon Godeau, “Haunted Landscapes”, desarrolla el concepto de paisaje *encantado*, o mejor *spectral*, en ciertas corrientes de la fotografía contemporánea que indagan sobre lo oculto y lo invisibilizado, el conflicto y el trauma inscritos en territorios concretos. Solomon-Godeau aplica este marco de interpretación a la obra de la fotógrafa australiana Rosemary Laing, en la que el paisaje se concibe como una conciliación con historias silenciadas o reprimidas del pasado y la memoria colonial y poscolonial.

En su aportación “*Le mal du pays(age): nostalgia, paisaje, modernidad*”, Isabel Valverde se propuso vincular una estética de la nostalgia, de raíz romántica y moderna, con el concepto de paisaje entendido aquí como “pérdida de país” o como “pérdida de naturaleza”. Repasando la historia de la idea de nostalgia a partir de su doble dimensión temporal y espacial, el texto asocia esta emoción a la modernidad, desde una perspectiva crítica, y discute su relación con el paisaje como medio para traducir tanto la experiencia del desarraigo —el *mal du pays*— como el reencantamiento simbólico del espacio.

Por otro lado, Alan Salvadó analiza las geografías emocionales del cine contemporáneo a partir de tres grandes aportaciones que el lenguaje cinematográfico ha realizado a la observación y construcción cultural del paisaje; el paisaje se nos presenta en fragmentos en vez de su totalidad, el montaje de los fragmentos filmados tendrá un papel transformador en la forma como entendemos y observamos el paisaje cinematográfico. Una segunda singularidad del cine es el paisaje en movimiento, una perspectiva mucho más cercana a la experiencia humana donde conjunto y detalles pueden ser observados al mismo tiempo.

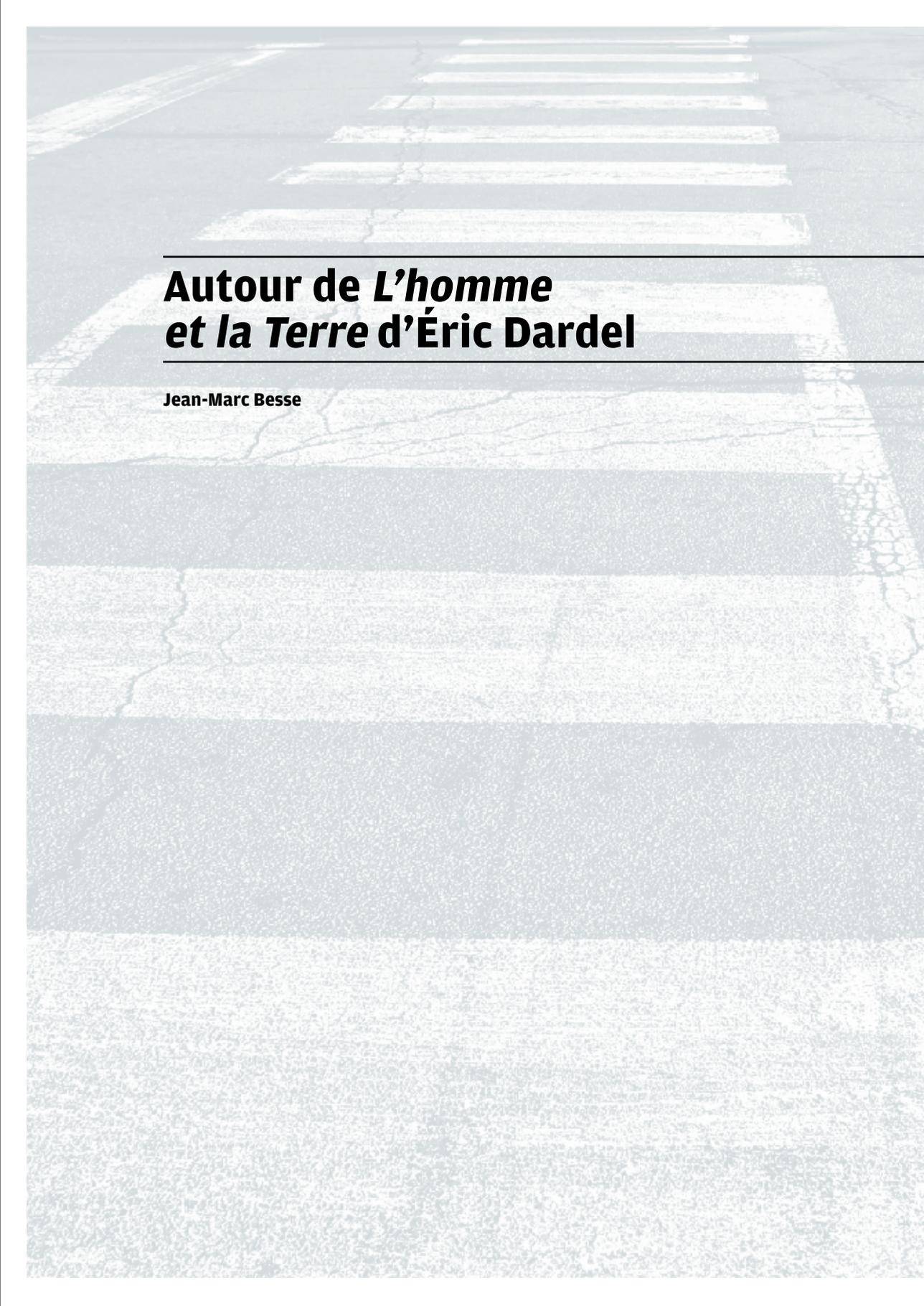
El último texto de este primer apartado es una particular visión acerca de las atribuciones del paisaje sobre el concepto de género. Rosa Cerrarols y Toni Luna analizan el papel del paisaje en el cine comercial y las atribuciones de género, masculinas y femeninas a lo largo de varias décadas. Los autores concluyen que se puede hablar de un *genderscape*, es decir paisajes con determinadas atribuciones de género.

El segundo bloque, centrado en las cuestiones de pensamiento filosófico y geográfico, se abrió con la conferencia de Jean-Marc Besse antes mencionada. En la misma dirección se pronuncia Joan Nogué con su texto “Emoción, lugar y paisaje”, donde analiza el contexto sociocultural y temporal que ha dado lugar a este resurgir de la preocupación sobre las emociones y, en concreto, en relación con disciplinas como la geografía humana y la geografía cultural. Nogué reconoce a Yi Fu Tuan, David Lowenthal o Éric Dardel como inspiradores de este interés sobre las emociones en la geografía. La relectura de la geografía behaviorista o la geografía humanística han llevado a este resurgir, o esta vuelta a las raíces del relato geográfico que siempre incluye subjetividad y emoción entre sus líneas.

Si los geógrafos hacen este reconocimiento del papel de las emociones en el espacio, la filósofa Marta Tafalla realiza una reflexión a la inversa, y para ello ahonda en el papel del espacio en las emociones. Su texto titulado “Paisaje y sensorialidad” se pregunta qué sentidos conforman nuestra percepción de los paisajes, centrándose en el ejemplo de la anosmia, la ausencia del olfato. Para Tafalla, las personas sin olfato perciben el paisaje de una forma diferente a las que sí lo tienen y este hecho le permite hacer una reflexión sobre el papel de los sentidos en nuestra percepción y nuestras emociones con respecto al espacio que nos envuelve.

Finalmente, tenemos algunas aportaciones en el cruce de miradas entre el lenguaje audiovisual del cine de ficción o documental. Pol Capdevila analiza el largometraje de Mercedes Álvarez *El cielo gira* para profundizar sobre las emociones que la narradora del film expresa sobre los paisajes abandonados de un espacio rural en la provincia de Soria, de donde proviene su familia y ella misma. Para Capdevila, la película no es una reflexión sobre el paso del tiempo únicamente, como su título parece sugerir, sino un recorrido emocional sobre lo que un espacio a veces objetivo a veces subjetivo produce en esta directora.





---

**Autour de *L'homme*  
et la Terre d'Éric Dardel**

---

**Jean-Marc Besse**



Éric Dardel (1889-1967) est le fils d'un pasteur suisse décédé en 1919, peu après s'être installé en France avant la Première Guerre Mondiale. Après des études de géographie, Dardel passe le concours d'entrée à l'École Normale Supérieure mais ne se présente pas à l'oral, pour des raisons qu'il a du mal à expliquer, et qui ont en sans doute à voir avec ses réticences vis-à-vis des institutions universitaires. En réalité, Dardel était un *outsider*. C'est ainsi qu'il faut aborder le personnage et son travail en général. Il passe néanmoins l'Agrégation de géographie où il est reçu septième. Il présente une thèse de géographie des plus classiques.

Pourtant, dans le contexte de la guerre et de la politique française de l'époque, Dardel décide de ne pas postuler à l'Université ; de ne pas participer à l'État, pour parler clairement. Il reste ainsi dans l'enseignement secondaire pendant toute la Deuxième Guerre Mondiale. En 1946, il participe à la création du premier lycée expérimental de France, fondé sur des principes de pédagogie nouvelle. Il en prend la direction jusqu'à son départ à la retraite.

Éric Dardel est protestant. La plus grande partie de son œuvre se retrouve d'ailleurs sous forme d'articles, parfois extrêmement longs, publiés dans des revues chrétiennes. Ses nombreux papiers (on en compte 200 ou 250 de longueur variée) paraissent dans la presse quotidienne, des hebdomadaires chrétiens ou des revues de théologie. Il fait des comptes-rendus de lecture, tient des chroniques, et propose des analyses sur des questions sociales et culturelles (la condition féminine, l'esclavage, la décolonisation, etc.) ou des sujets plus théoriques (le mythe, l'esthétique, etc.).

Note des éditeurs: extrait de la transcription de la présentation du livre *L'Homme et la Terre*, d'Éric Dardel, avec préface de Jean-Marc Besse dans l'édition en espagnol. Collection « Paisaje y Teoría », Biblioteca Nueva.

Tout cela s'inscrit visiblement dans le prolongement d'une analyse qu'il a publiée à la fin de la guerre. En substance, Dardel estime que la Deuxième Guerre Mondiale, et les événements de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, sont la manifestation de l'échec humain, de l'échec de la science et de l'échec de la notion de *progrès*. Dardel se démarque ainsi de façon explicite d'une certaine idéologie selon laquelle le progrès scientifique et technique serait un moteur de libération ; pour lui, ce progrès a entraîné la guerre, le massacre et la destruction.

Une telle appréciation était assez courante dans les milieux intellectuels européens à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Adorno et Horkheimer parlent d'une « crise de la raison ». C'est précisément dans cette perspective qu'Éric Dardel inscrit son travail sur la géographie, et également sur l'histoire. Ce livre sur la géographie est en effet le deuxième volet d'un travail qui avait donné lieu à une première publication consacrée à l'histoire (*L'Histoire, science du concret*, 1947), un petit livre publié dans la même collection que *L'homme et la Terre*.

Publier dans une telle collection n'était pas anodin à l'époque. Dirigée par Émile Bréhier, grand historien de la philosophie, c'est l'une des principales collections universitaires consacrées à la philosophie en France, pour les étudiants plus ou moins avancés. Le fait que Dardel ait publié deux ouvrages dans cette collection de référence est, en soi, significatif. En cela, il a peut-être bénéficié du soutien d'Henry Corbin. Philosophe, grand historien et analyste de la philosophie islamique, Corbin est surtout l'un des premiers traducteurs de Heidegger en français. Il a fortement contribué à la diffusion des idées heideggériennes en France. Ainsi, les premiers grands textes de Heidegger cités par les lecteurs et les philosophes français sont ceux qu'a traduit Henry Corbin à partir des années 1930. C'est un élément important, qui explique non seulement un certain nombre de termes et d'expressions utilisés par Éric Dardel lorsqu'il parle de la géographie, mais aussi, plus généralement, la façon dont les lecteurs français ont lu et interprété Heidegger : à partir des mots, des choix de traduction, effectués par Henry Corbin.

Revenons un moment sur la vie privée d'Éric Dardel. Comme Henry Corbin, il était le gendre du pasteur Maurice Leenhardt, grand anthropologue spécialiste de la Nouvelle-Calédonie, auteur d'ouvrages majeurs dans l'histoire de l'anthropologie française de l'après-guerre. Il est fort probable que la formation philosophique de Dardel se soit effectuée au sein de ce cercle familial très soudé, et très uni aussi autour de l'affirmation d'une certaine religiosité protestante, avec ce que cela implique en réunions, vie collective, etc.

Au sein d'une telle famille, Dardel a sans doute été amené à côtoyer en profondeur la philosophie et l'anthropologie. Cela permet notamment de comprendre l'évolution de son travail à partir de la fin des années 50 ; ces textes consacrés à la question de l'esthétique et de la mythologie, et de manière générale à l'anthropologie, sont en relation avec les travaux de Leenhardt, et en partie avec ceux de Corbin.

Fin germaniste, Dardel a réalisé des traductions de Heidegger avec son beau-frère Henry Corbin. Il a également traduit Jaspers, ainsi que des textes de Søren Kierkegaard à partir de l'allemand. Très présents dans sa bibliothèque, les ouvrages de Kierkegaard apparaissent d'ailleurs très souvent annotés, mais dans l'édition allemande, et non danoise.

On peut aussi s'interroger sur la non-réception, ou sur la réception tardive, de l'œuvre de Dardel. Car son ouvrage n'a pas été commenté ; et pendant longtemps, il a été peu lu, voire pas du tout. Dans la géographie française des années 50, ce genre d'approche est absolument inconnu. Dardel se trouve en dehors de l'horizon de compréhension de ses contemporains. La géographie française, issue de la tradition vidalienne finissante, n'est absolument pas prête à entendre un discours comme celui de Dardel. Quant à la philosophie, elle ne s'intéresse à la géographie que depuis une date assez récente. On n'a pas d'exemple de philosophes de cette époque-là qui se soient intéressés à la géographie en général, et en particulier à Dardel.

Il y a un autre élément à faire entrer en ligne de compte. L'année 1953 est celle de la publication de l'article de Fred Schaefer, *Exceptionalism in geography*, un article important par sa virulence polémique et par sa dimension non seulement scientifique, mais aussi politique. L'article de Schaefer s'érige contre la géographie d'avant-guerre, mais surtout contre la géographie allemande, et contre un certain paradigme intellectuel qui correspond, précisément, au titre du livre de Dardel, *L'homme et la Terre*. La géographie étudie les relations entre l'homme et la terre. Or, pour quelqu'un comme Schaefer, et pour la géographie américaine qui s'est ensuite orientée vers l'analyse spatiale, cette conception de la géographie est condamnable sur le plan idéologique et rétrograde sur le plan politique. Selon Schaefer, elle a conduit à l'implication profonde des géographes allemands dans l'exercice du pouvoir sous le nazisme<sup>1</sup>. Par opposition, la géographie d'après-guerre, américaine, puis continentale, a rejoint un

1 Soyons clairs : une bonne partie de l'université, de la géographie allemande, a participé au pouvoir nazi, et une bonne partie des géographes français a participé au pouvoir pétainiste. Cela mérite d'être souligné. La géographie ou la culture géographique antérieure à la Deuxième Guerre Mondiale a été finalement embarquée, engagée, impliquée par les autorités nazies.

certain type de paradigme scientifique, un certain type de compréhension de ce que doit être l'espace géographique, selon lequel le mot *terre* et la relation à la terre ont été considérés comme non pertinents d'un point de vue scientifique, et dangereux d'un point de vue idéologique.

Dardel a été redécouvert dans les années 80, d'abord sous l'influence de la géographie humaniste, puis de la géographie culturelle. Mais on l'a retrouvé sans véritablement le lire, en l'identifiant, ou en le ramenant, à ce qu'il n'est pas, à savoir un géographe des représentations. Or, plutôt qu'une géographie des représentations au sens où on l'entend dans la géographie culturelle contemporaine, Dardel adopte une approche phénoménologique, c'est-à-dire une approche non représentationnelle, ou qui, du moins, dépasse la question de la représentation au sens strict. C'est une géographie qui s'appuie sur la dimension des affects, des émotions, ce qui n'est pas nécessairement et immédiatement de l'ordre de la représentation ou du représentable.

Avant d'aborder le contenu du livre et ses aspects les plus importants, il faut évoquer le contexte dans lequel l'ouvrage a été réédité en 1990. À l'époque, je travaillais avec Philippe Pinchemel. Cet éminent géographe français a été l'un des promoteurs de l'analyse spatiale en France. Il a notamment encouragé la traduction en français du célèbre ouvrage de Peter Haggett à ce sujet. À sa façon, Pinchemel était très impliqué dans la nouvelle géographie. Considérant que Dardel avait incarné une approche de la géographie qui méritait d'être défendue, Philippe Pinchemel a jugé nécessaire de republier son ouvrage.

Voici à présent quatre brèves réflexions à propos du contenu du livre.

Observons d'abord la façon dont Éric Dardel envisage la géographie, le mot *géographie* et le savoir géographique. En réalité, il est un peu abusif de parler de *savoir géographique*, alors que Dardel estimait que la géographique n'est pas d'abord un savoir, mais une réalité. En cela, il est très proche de l'inspiration phénoménologique de la philosophie d'après-guerre, comme chez Merleau-Ponty par exemple. Dardel exprime cette conception dès le début de son livre, quand il dit que la géographie est la *terre écrite*. C'est d'abord une écriture sur la terre, une réalité, puis une expérience de cette réalité, mais une expérience qui n'est pas scientifiquement constituée au départ. La géographie, c'est d'abord une expérience directe, immédiate, sensible, émotive ; et c'est seulement à partir de cette rencontre, de cette manière d'éprouver la réalité géographique, qu'une sorte de savoir peut se développer. Avant la science, donc, il y a l'expérience sensible. Pour Dardel, ce qui caractérise le savoir géographique, c'est précisément sa capacité, ou pas, à prolonger cette expérience pre-

mière de la réalité géographique, de la traduire en mots, en discours. De ce point de vue, la géographie, en tant que savoir, c'est avant tout une manière d'écrire. C'est une écriture, un style, un usage particulier du langage, qui doit pouvoir traduire et exprimer les impressions ressenties au contact de la réalité géographique. C'est presque une poésie. Dardel donne donc une grande portée au mot *géographie*, qui ne se réduit pas à une discipline scientifique ou à une matière enseignée à l'université. Il y a une géographie qui n'est pas celle des géographes. Il y a une géographie dans la littérature, dans les arts, dans la philosophie. Cela explique les nombreuses références à la littérature et à l'art en général que fait Dardel dans *L'homme et la Terre*. Selon lui, il y a autant, voire plus, de géographie dans la littérature et les arts que dans la discipline appelée *géographie*, dans la mesure où la littérature fait *retentir* (un mot cher à Dardel) l'expérience de la terre dans les mots et dans les œuvres. C'est cela qui importe.

Mais alors, qu'est-ce que cette réalité géographique ? Qu'est-ce que l'*espace* géographique ? Il peut sembler étonnant que Dardel utilise ce terme, si l'on se place dans la perspective de l'histoire, ou plus précisément d'une histoire épistémologique. En effet, ce mot est pratiquement absent de la géographie francophone de l'époque. L'objet de la géographie était alors le milieu, le paysage, la région, mais pas l'*espace*. Or, Dardel utilise ce terme, sans toutefois lui donner le sens que lui donnent les géographes dans les années 60. Ce n'est pas le même espace. Dardel emprunte le mot *espace* à la philosophie, et plus précisément à la philosophie d'inspiration phénoménologique. Cet *espace*, qu'il appelle *réalité géographique*, comment se caractérise-t-il ? C'est d'abord l'espace vécu, celui de l'existence, qui correspond à ce que nous appelons aujourd'hui *spatialité*. Autrement dit, ce sont les activités, les pratiques, les affects, les expériences, qui sont générateurs de spatialité. Au fond, cela signifie qu'il n'y a pas un espace objectif, géométrique, comme dirait Dardel, englobant, mais des espaces qui correspondent à des manières de vivre ou de conduire son existence, aussi bien sur le plan individuel que sur le plan collectif. Un autre aspect qui caractérise l'espace géographique chez Dardel, c'est sa *matérialité*. Il serait plus exact encore de dire que c'est un espace *élémentaire*. Dardel fait référence, dans son ouvrage, aux éléments de la nature tels qu'ils sont étudiés par Gaston Bachelard, à peu près à la même époque (l'eau, l'air, la terre, le feu). On retrouve cela dans le découpage de *L'homme et la Terre*, notamment dans la première partie. L'espace géographique est avant tout un espace composé d'éléments : l'eau, l'air, la terre ou le tellurique ; des éléments qui, dans une approche bachelardienne, sont à la fois terriblement matériels, mais aussi porteurs de toute une dimension imaginaire et symbolique, qui ouvre à la rêverie, pour reprendre le terme de Bachelard. Et cela constitue l'espace géographique à proprement parler.

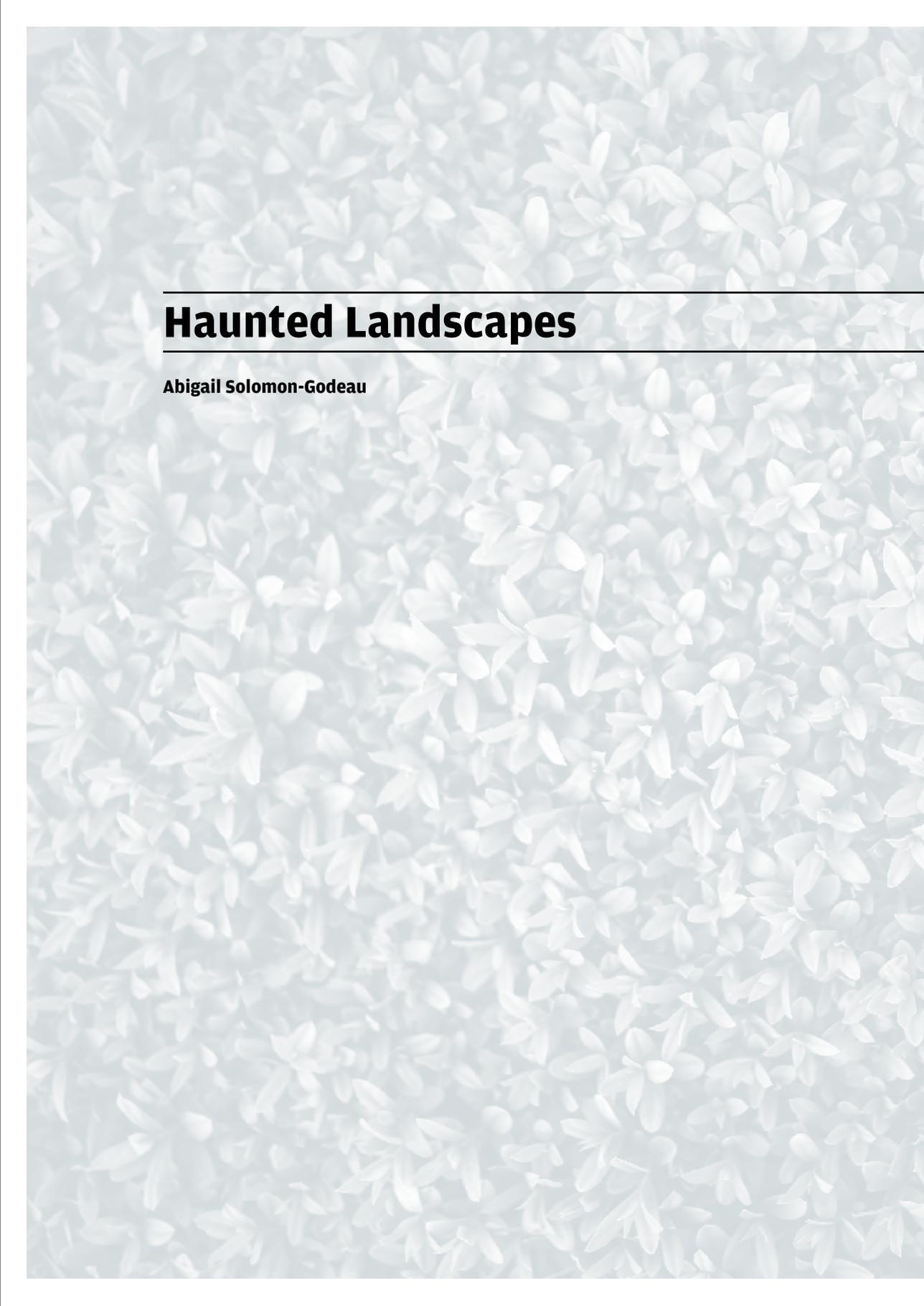
Ces éléments, ou cette dimension élémentaire, constituent ce que Dardel appelle *géographicité*. Ce mot n'apparaît qu'une ou deux fois dans son livre, et Dardel l'utilise dans un sens qui reste au fond étudier. C'est le prolongement d'un terme bien connu à l'époque, celui d'*historicité*. Repris par Dardel dans son livre sur l'histoire, le mot est utilisé par Henry Corbin dans sa traduction de Heidegger, pour désigner un certain type de relation au temps qui est constitutive de l'humanité en tant que telle, selon le philosophe. Le mot *géographicité* renvoie à la même préoccupation. Autrement dit, s'il y a une *géographicité* humaine, cela veut dire que l'être humain, au sens ontologique du terme, se caractérise par ce rapport à l'espace. *  tre-au-monde* pour l'être humain c'est *  tre-spatialement-au-monde*. L'espace est une dimension constitutive de l'existence humaine, qu'elle soit individuelle ou collective. Il entre dans la définition que j'ai de mon identité, dans l'expérience que j'ai de mes affects, dans la distribution que j'ai de mes pensées. Et plus précisément encore, dans le cas de la *géographicité*, cet espace est un espace géographique. Autrement dit, il y a un *  tre-géographique-au-monde* : dans mon identité, dans mes pensées, dans mes affects, j'ai un rapport avec les éléments évoqués plus haut (l'eau, l'air, etc.). Ces éléments sensibles, imaginaires, entrent de plain-pied dans la définition que je me donne de moi-même au sens individuel, ou que nous nous donnons de nous-mêmes au sens collectif. On pourrait donc parler d'une certaine actualité de Dardel, au sens où l'on retrouve chez lui les éléments d'une pensée non dualiste, propre à des anthropologues contemporains tels que Philippe Descola ou Tim Ingold. Cette *géographicité* s'exprime de manière particulièrement concentrée dans le concept de *paysage* chez Dardel, qui résume au fond sa compréhension du mot *espace* en géographie. Le paysage est effectivement composé de tous ces éléments, de tous ces espaces que nous venons d'énumérer rapidement : espace tellurique, aquatique, aérien, etc. ; et humain. Dans la façon dont il définit le paysage,   ric Dardel adopte délibérément un point de vue non fondamentaliste. Quand il parle du paysage, il n'entre pas dans les considérations attendues sur le génie du lieu, sur les racines, etc., qui relèvent d'une pensée identitaire et localiste. Il fait référence à un autre philosophe, Emmanuel Levinas, qui avait publié quelques années auparavant un ouvrage intitulé *De l'existence à l'existant*. Levinas met en avant le concept de *base*, que Dardel reprend et qu'il met en relation avec le concept d'horizon. Qu'est-ce que le paysage ? C'est la relation entre une base et un horizon. Entre une proximité, un sol pourrait-on dire, et un horizon. Autrement dit, fondamentalement, le paysage n'est pas de l'ordre de l'enfermement dans un lieu, une localité. Le paysage, c'est précisément une ouverture vers un lointain, un horizon, et il s'*effectue* dans cette sorte de dialectique qu'il y a entre le proche et le lointain ; les deux termes étant de portée équivalente. Le paysage est donc, en

quelque sorte, tout l'espace tel qu'il s'ouvre à l'existence humaine ; dans une dimension d'ordre cosmopolitique. Or, trop souvent, notamment dans la pensée géographique, le paysage est identifié au régional, au local, etc., selon une approche « verticale », qui parle justement d'un enracinement. Mais chez Éric Dardel, dans l'expression « l'homme et la terre », la terre est la surface terrestre. Ce n'est pas le profond, c'est d'abord la surface que l'on parcourt en tous sens dans l'éloignement. C'est un point extrêmement important, qui met Dardel en cohérence avec toutes les définitions classiques de la géographie : la géographie c'est « l'étude de la surface de la Terre ». C'est là le sens de la *géographicité*, qui est avant tout cette articulation et cette tension entre l'ici et le là-bas ; entre le proche et le lointain ; entre la base et l'horizon. Autrement dit, à la fois l'expérience de la séparation des lieux *et* de la relation des lieux à l'intérieur de cette séparation. La *géographicité* est, précisément, cette expérience spatiale très particulière, à la fois vécue psychologiquement et individuellement, mais aussi construite historiquement par des sociétés.

Après une première partie consacrée à la définition de l'espace géographique, l'ouvrage de Dardel présente une histoire de la géographie. Ce deuxième volet m'a longtemps interrogé, car il ne s'agit en aucun cas d'une histoire conventionnelle de la géographie, telle qu'elle figure dans les livres d'histoire de la géographie. C'est sans doute la partie du livre qui peut paraître la plus datée. Mais je pense aujourd'hui que Dardel y met en œuvre une inspiration tout à fait intéressante. Plutôt qu'une histoire de la géographie en tant que discipline scientifique, Dardel propose une histoire des conceptions géographiques du monde, des *interprétations géographiques du monde*, pour reprendre ses termes. Le mot *interprétation* apparaît chez Heidegger également. Autrement dit, il ne s'agit pas du tout de la même chronologie que les histoires de la géographie disciplinaire, de la géographie scientifique, savante. En essayant de situer Dardel par rapport à des interrogations épistémologiques contemporaines, on pourrait formuler la proposition, ou l'hypothèse, suivante. Aujourd'hui un certain nombre d'épistémologues, d'historiens des sciences, ou de philosophes, ne s'intéressent pas forcément, ou pas seulement du moins, à l'histoire des concepts scientifiques, ou à l'histoire des objets de la science. J'ai évoqué plus haut le mot de *paradigme*, que l'on trouve chez Tomas Kuhn ; un terme un peu ancien mais qui sert toujours à montrer en quoi, dans la pensée scientifique en général, il y a une zone nocturne, celle des présupposés et des structures catégorielles implicites qui orientent la pensée scientifique, la production conceptuelle, mais qui ne relèvent pas du domaine conceptuel à proprement parler, autrement dit du travail diurne de la science. Cette zone nocturne est celle des grandes découpages thématiques (pour reprendre les mots de Gerald Holton),

qui orientent le travail de la science vers certaines grandes directions, avant même que le travail explicite de conceptualisation et d'expérimentation ne puisse se développer. Il y a un autre terme, que l'on retrouve chez le philosophe allemand Hans Blumenberg, ou chez Paul Ricoeur, qui est celui de *métaphore*, tout simplement. Dans le travail de la science, il y a une dimension métaphorique préalable, qui consiste à opérer un découpage pré-explicite, pré-thématique, pré-conceptuel, pour orienter le savoir, donner un horizon de pré-compréhension à l'intérieur duquel le travail explicite de la science peut se développer. C'est à ce niveau-là que l'on peut développer une histoire des sciences, qui serait également une histoire des métaphores de la science, une histoire de l'imaginaire présent au sein du travail scientifique. C'est un travail que l'on pourrait faire aussi pour la géographie contemporaine, finalement ; car derrière le mot *espace*, dans la géographie contemporaine ou l'analyse spatiale, il y a beaucoup de métaphores qui viennent des sciences physiques, avec ce que cela implique comme manière de construire l'objet. Pour revenir à Dardel, on peut dire qu'il met en œuvre une histoire de la géographie qui est avant tout une histoire des grandes métaphores qui ont structuré les interprétations ou les conceptions de l'espace géographique.

Pour finir, revenons à la première des géographies étudiées par Dardel dans cette histoire : la géographie mythique. Dans une certaine mesure, cette géographie première, en termes chronologiques, peut apparaître dépassée, voire archaïque. Mais cette géographie mythique revêt une importance considérable aux yeux de Dardel, notamment à la lumière de son intérêt pour l'anthropologie de la religion. L'approche de Dardel relève de la phénoménologie, y compris dans le domaine de l'anthropologie religieuse. Il s'appuie beaucoup sur les travaux de Van der Leeuw, par exemple. Dans une telle perspective, le mythe n'est pas d'abord un discours, un récit, mais une expérience de la participation, sensible, au monde. C'est en cela que le mythe est le fondement d'une esthétique ; ou à l'inverse, que toute esthétique s'appuie sur une approche mythique et la développe d'une certaine manière. Au fond, c'est peut-être dans cette articulation entre mythe, esthétique et géographie que se trouve la clé de l'approche dardélienne de la géographie.



---

# Haunted Landscapes

---

**Abigail Solomon-Godeau**



Although many standard histories of photography assume the existence of a unified category called “landscape photography,” this terminology is not always appropriate. Nineteenth-century photographs now categorized as “landscape” often as not originated from government surveys, topography, geology, archaeology, biblical studies, military strategy and colonial conquest, as well as from the production of what were called in the nineteenth century views.<sup>1</sup> With respect to this term, and as Rosalind Krauss demonstrated, the view employed its own lexicon of visual conventions as well as viewing devices, often in the form of the stereographic image and its apparatus. Consistent with their diverse range of uses, technologies and discourses, these plural forms cannot be collapsed into the modern aesthetic concept of landscape (Krauss, 1982). Thus, while it might be argued that all landscapes are views, not all views are landscapes.

“Landscape” first emerged in Western visual culture as an aesthetic category and is, in fact, of relatively late vintage. The English word only appears in 1605, derived from the Dutch *landtschapt*, which had been introduced as a technical term for painters. “Pure” landscapes, that is, paintings featuring little or no human presence, are rare before the six-

1. In fact, for the first twenty years or so of their existence, and irrespective of the technology involved (*i.e.*, daguerreotype, calotype and after 1851, wet plate processes), there is relatively little photographic imagery that can be fairly designated “pure” landscape, despite its ubiquity in painting and print media. What does conform to the category of photographic landscape should, therefore, be understood as a very particular subcategory of nineteenth-century art photography, within which photographers (most of them amateurs) attempted to represent what painters and printmakers had been producing *en masse* throughout most of the nineteenth century (for a more detailed Solomon-Godeau, 2016).

teenth century, but by the middle of the nineteenth century, they had almost eclipsed portraiture as the most prevalent subject of painting in France.

In any of its many avatars, the notion of landscape is premised on a complex schema of rules, conventions, formal structures and motifs. To produce something visually recognizable as a landscape was and is to mobilize a set of pictorial devices that purport to represent the natural world as such (*natura naturans*). As a recognized genre in 17<sup>th</sup>-century academic theory, landscape expanded further to include a variety of sub-categories: pastorale, rural, *paysage historique*, sublime, picturesque, and later, local, suburban, and —increasingly important in the nineteenth century— national (Green, 1990; Bermingham, 1989; Mitchell, 2002). But as it evolved, it came to include additional categories: forest, countryside, wilderness, garden, park, pasture, prospect, and so forth. Once established, these types could nevertheless be inflected in various ways, made to signify different things, adapted to national cultures, changing attitudes, and to social, economic, as well as artistic values. In mid-nineteenth-century France, for example, it could be associated with republicanism, democratic aspirations or anti-academicism; in Germany, it could suggest nationalist or religious ideologies, and in colonial contexts, it could signify possession, mastery and sovereignty. Certain forms of landscape, such as those occupied by a supine female nude —a motif invented by Giorgione in 1510— are inseparable from gender ideologies. Thus from Giorgione to Renoir to Picasso, the female body became durably associated with nature, in contrast to the identification of masculinity with culture.

Landscape has consequently been fashioned in a myriad of ways, and has served to incarnate conservative as well as progressive values. But whatever the difference between Friedrich's "vistas", Rousseau's dim marshes and Monet's waterscapes, they are all immediately identifiable to us (as they were to their contemporaries) as diverse incarnations of landscape. This malleability, however, is part of landscape's durability, and for this reason, it has retained its viability in contemporary art in all media, however transformed, even as it remains a staple subject in amateur or hobbyist production (as can be seen in any contemporary flea market or thrift shop). Moreover, by the early twentieth century, photographic landscape, as an artistic genre, had become widespread, a staple subject in pictorialist and other art photography practices. And the advent of color photography, first with the autochrome, but especially after the introduction of Kodachrome film in the U.S. in 1935, prompted a massive increase in both amateur and professional production. Magazines such as *National Geographic*, all manner of scenic calendars, tour-

istic postcards as well as reproductions in print media collectively functioned to make landscape imagery a commonplace part of visual culture worldwide. However, in the specific case of artistic photography (meaning work not intended for commercial or mass media reproduction and understood to be “personal”, “subjective” and “expressive”), landscapes tended to be black and white, one way of establishing their aesthetic difference from amateur and commercial applications. Nevertheless, and with the exception of the preference for black and white film and high-quality printing, the prevailing tenor of fine art photography until the 1960s —print connoisseurship aside— was not radically different from what one might encounter in a Sierra Club calendar. Accordingly, the iconography was generally oriented towards scenic vistas, the sublime or majestic prospect (e.g., Ansel Adams) or, alternatively, a more or less abstracted segment of a particular terrain (e.g., Edward Weston, Harry Callahan, Minor White, etc.).

But what all these uses effectively demonstrate is that landscape, whatever its specificities, has been for most of its artistic life an affirmative genre, when not rhetorically celebratory. And at the risk of some overgeneralization, it is only in the past fifty or so years that it has been deployed in a critical capacity. In this respect, I refer to those versions of landscape that are not depictions of nature’s beauties or bounty, but rather, dystopic, ruined or banalized depictions, or in various ways desublimated. In American photographic practices, these other approaches emerged in the late 1960s and might be seen to fall into two general categories. On the one hand, and in response to the new and growing awareness of environmental destruction, photographers began to chronicle ecological depredations, enormous garbage dumps, pollution, oil spills and the like. Most, if not all of this production was documentary in form, and intended for the press and other mass media. But, on the other hand, and as a specific “fine art” practice, there emerged a new avatar of landscape that debuted under the rubric of “New Topographics.”<sup>2</sup> For many of the photographers associated with this approach, this manifested a shift from what could be called “beautiful nature” confections to sober, non-rhetorical imagery of sprawling suburban developments, *despoiled* environments, industrial landscapes and so forth. Indeed, the very notion of a category such as “industrial landscape” would earlier have been considered a contradiction in terms. But in any of these forms, whether

2. The exhibition “New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape” was curated by William Jenkins at the International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester in 1975. Its influence was substantial and it was subsequently enlarged and exhibited in other venues.

aesthetic or documentary, what was shown was the actual appearance of a given site, notwithstanding the photographer's formal spatial or compositional choices in producing the image itself.

More recently, however, very different ways to depict landscape have emerged that can be characterized by their acknowledgment of and sensitivity to the hidden—or occulted—histories of specific terrains. For shorthand, and without minimizing the internal diversity of these approaches, I would call these practices the evocation or acknowledgment of “haunted landscapes.” By this, I refer to the photographers' attempt to somehow inscribe the historical and/or geopolitical significance of a particular site. In some instances, the site selected is significant because it has been the scene of a crime, although in a collective, not an individual sense. One might recall here Walter Benjamin's characterization of Eugène Atget's photographs of Paris, “Not for nothing have Atget's photographs been likened to the scene of a crime. But is not every square inch of our cities the scene of a crime?” (Benjamin, 1986: p. 37). For Benjamin, the crime was the aggregate processes of capitalism, commodification, and their corresponding mechanisms of exploitation and alienation. More important, the ability to intuit the invisible evidence was possible only for a “politically educated sight,” which would be logically prior to the perception itself. But what is relevant to my context here is Benjamin's recognition that certain kinds of photographs were capable of galvanizing a shock, inducing an effect in the viewer that illuminated the past in the present. How artists and photographers who are fully cognizant of the limitations of the empirically visible can accomplish this is, of course, the artistic—and critical—question.

For those contemporary artists and photographers who variously address the theme of haunted landscapes, the crimes are not so much unsolved as unresolved. They may turn on a particular event in the past—mass murder, sites of colonial expropriation and dispossession, or terrains of violence or warfare. Often the crime is not a discrete event but a longer, durational process. These haunt the present to the degree that they have not been worked through and are continuous, obscured or denied. And because the significance of a given site is not necessarily perceptible in the terrain itself, the artistic task is more akin to conjuration than to documentation. Because such sites, as Jill Bennett observes, “often manifest a failure to signify,” (Bennett, 2005: p. 94) and because the photographic medium in its analogue or otherwise unmanipulated forms is able to register only what appears before the lens, the artists and photographers who seek to activate now-invisible histories, can be considered, as T.J. Demos characterizes them, “conjurers of the spectral.” (Demos, 2013). To analyze this kind of work, Demos employs neologisms

such as spectropoetics (cf., Jacques Derrida) and other terms affiliated with the concept of hauntology. Although associated with Derrida's 1994 *Specters of Marx*, various scholars and critics have taken up the term in different ways and to different ends. For Demos, however, the specters at stake in the work of the artists he discusses are those produced in and through colonial and postcolonial histories and are not necessarily linked to specific sites or landscapes.<sup>3</sup> Demos has, however, elsewhere written eloquently of photographers such as Ahlam Shibli, whose deployment of hauntology is especially evident in her work on the geopolitics of the Occupied Territories, the Negev, and on Bedouin encampments within Israel (Shibli, 2013). In this work, the specificity of the terrain is, quite literally, the bedrock of the art. For Jill Bennett, who considers a wide range of contemporary art in relation to affect and trauma, work such as that of the South African photographer Jo Ractliffe or the Irish Willie Doherty can be seen as akin to those who, like Demos' artists, contrive "metaphoric journeys across places where violence and struggle have occurred, and where subjects are marked—in different ways—by the violence of encounters." (Bennett, 2005: p. 71). Metaphor is necessary precisely because of a given site's "failure to signify." Thus, in taking Ractliffe's video and photo installation work *Vlakplaas: 2 June 1999 (Drive-by Shooting)*, as one of her examples, Bennett echoes Ractliffe's own observations as to the lack of anything to see. Under the Apartheid government, Vlakplaas was a death squad training camp, under the command of Eugene de Kock (now serving multiple life sentences for murder). When Ractliffe traveled to the site, looking for signs of its previous history, there was no physical evidence of its prior uses. "It is now" Bennett observes, "a farm garden, devoid of clues that might reveal its former function. It is the ordinariness of place that emerges in *Drive-by-Shooting*;" (Bennett, 2005: p. 94) and thus it is the "work" of Ractliffe's work to invoke the ghosts overlaid by Vlakplaas' re-inhabitation. "The work offers little by way of insight into the violent minutiae of South Africa's past, just the cumulative debris of ordinary things: a telephone pole, a gate, a steering wheel, feral dogs, the latter a recurring constant in her work. As Ractliffe remarked, "I was utterly unprepared for what I saw—or rather, didn't see—that the 'Vlakplaas' I was looking for was nowhere to be found." (O'Toole, 2008).

These artworks, notwithstanding the diversity of their forms and the specificity of the obscured histories they address, need be differentiated from certain kinds of commemorative imagery, such as that produced by legions of photographers taking pictures at the site of concentration

3. The artists he discusses are Sven Augustijnen, Vincent Meesen, Zarina Bhimji, Renzo Martens and Pieter Hugo.

camps or killing fields. Aside from all other problems such imagery poses, place names like Auschwitz might justly be said to be “over-signified.” Sites of pilgrimage, mourning or holocaust tourism, their historic meanings are anything but hidden. Other terrains of slaughter and violence of all kinds, like Vlakplaas, have no evidence to yield. Hence, the concept of haunted landscapes turns on an anti-positivist, anti-empirical approach within which the artist’s task is to foster an ethical and historical awareness of what can never be simply present in a view, a site, a sight.

With respect to the notion of haunted landscapes, I am particularly indebted to Avery F. Gordon’s extraordinary study, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. “Haunting” she writes, “is a constituent element of modern social life. It is neither pre-modern superstition nor individual psychosis; it is a general social phenomenon of great import.” (Gordon, 1997: p. 7) And, as she remarks in a discussion of Toni Morrison’s *Beloved*, “the ghost is a crucible for political mediation and historical memory.” (Gordon, 1997: p. 18). As it happens, the notion of haunting and or the spectral is one that has a complex history in psychoanalysis, philosophy, and critical theory. This ranges from Adorno and Horkheimer’s “On the Theory of Ghosts” (Adorno and Horkheimer, 1972) to Nicolas Abraham and Maria Torok’s discussion of the phantom (Abraham and Torok, 1994), and Derrida’s *Specters of Marx* (Derrida, 1994), which has itself prompted various derivations and applications. Although such philosophical or psychological considerations of ghosts and haunting hardly constitute a unified field, and are theorized very differently, what is significant here is that the interest in haunting and spectrality appears to have a new urgency in contemporary thought. This, as I have suggested, is paralleled in the work of artists and photographers reconceiving or re-signifying landscape as a reckoning with effaced or repressed histories that haunt the present. What is thus stake in such practices are the modalities of historical memory and historical trauma as politically active agents, even as their traces are empirically absent. Warren Montag poses the question, “What exists between presence and absence that prevents the non-present from simply disappearing?” (Montag, 1999: p. 71).

By way of a specific example of my use of the notion of a haunted landscape, I want to consider the work of Rosemary Laing, an Australian artist. It was in fact, my introduction to Laing’s artworks that prompted my thinking as to how postmodernist formulations of haunting might be a useful analytic and descriptive term with which to reflect on such recent avatars of landscape photography as hers. Over her thirty-year career, her projects have dealt with historical, environmental, political, and postcolonial issues, all specific to her Australian nationality, and all integrally linked to the particularities of space and place.

For Laing, whose chosen medium is photography (the quintessential medium for registering what is literally, physically there, before one's eyes, before the lens), the task of finding a representational language that encompasses both invisible histories and complex social realities has long been a central concern. With the exception of an earlier body of work, the *Greenwork* series of 1995, Laing's photographs are not digitally or otherwise manipulated. Even the most stunningly improbable of her images, the mass-produced floral carpets covering forest floors and rocky beaches (i.e., *Groundspeed*, 2001) or the flamboyantly oneiric images of the flying woman in a bridal gown (i.e., *Flight research*, 1999; *Bulletproof glass*, 2001) were painstakingly staged and performed in order to be photographed. Moving between allegorical and metonymic modes of depiction, Laing's projects often maintain an internal dialogue with themselves even as she develops new ones.<sup>4</sup>



Image 1. *Groundspeed#2* of Rosemary Laing. This project consist in a series of 18 color photographs taken in the forests and shores of New South Wales. They can be read as a visual metaphor of colonial inscription on a terrain and its appropriation.

“Place,” which is Laing’s overarching preoccupation, refers to actual geographical locations as well as one’s relation to them. It also includes

4. For example, the *Unnatural disasters* project is clearly in dialogue with Laing’s 1988 *Natural Disasters* project. Similarly, the first group of lyrical pictures of the airborne bride was produced at the time Australians hopefully expected that Australia would finally become a republic; the later series, which depicts the same bride bleeding from what appears to be a gunshot wound, was produced after the defeat of the referendum in 2002. The failure of the transition to republic also precluded the possibility of an “official” apology to its indigenous population for the crimes committed against it. I would not argue that this historical context can – or should – be read from the images, but I would argue that in keeping with much postmodernist art, Laing’s work often operates in an allegorical mode.

one's identity (Laing is a white Australian, descendent of settlers), and consequently, one's place in a place. But for Laing, one's place as a white Australian artist is inescapably a locus of contradiction and difficulty insofar as the indigenous Aboriginal people have historically been displaced. Despite various restitutions, symbolic apologies (i.e., Sorry Day), government return of land or artifacts, the legacies of colonialism, settlement, expropriation and dispossession remain destructively, actively present, as is elsewhere the case in other postcolonial nations and situations. Moreover, the relation of the contemporary white Australian to the land is manifestly different from that of its indigenous people, for it is they who belonged to the land, a very different relationship than that of physical possession or even civic inheritance. Place is therefore of the utmost significance in Laing's work; the history and meanings of her locations determine the contents of the pictures and the aggregate meaning of each project.

*Groundspeed*, a series of 18 color photographs taken in the forests and shores of New South Wales can be read as a visual metaphor of colonial inscription on a terrain (one initially described in the eighteenth-century as *terra nullis*) and its appropriation. But with the possible exception of polar wildernesses, there are *no* places without history, without the marks of human presence. In this respect, the touristic, nationalist or scenic photographic imagery of Australian wilderness, which draws upon the imagery of the sublime wilderness, typically denies this history. *Groundspeed* thus addresses the colonial fantasy of an unpopulated "sublime" wilderness, with the historical reality of colonization and dispossession of its indigenous population. This colonial overlay is physically and materially enacted in the *Groundspeed* pictures. On the surface ground of Morton National Park, Kiama and other sites, Laing had floral woolen carpeting, manufactured in Great Britain, trucked into her selected site, where it was painstakingly cut and fitted around boulders, tree trunks, and outcroppings. Some of the carpet was laid on spaces as large as tennis courts. In another of the series, *Harrowgate Flower #9*, the carpet was cut and laid on a rocky beach in Kiama, but cut into a perfect circle. The knowledge that such carpets were a staple feature of white colonial (bourgeois) décor is crucial for the understanding of the series. The carpet patterns, mass-produced for British as well as colonial consumption, feature stylized floral designs based on British flora. Just as British colonials in Australia, India and other British outposts spoke of the UK as "home" (even if they had never been there), so the imposition of the carpets upon Australian terrain makes explicit reference to the processes of colonization itself. Equally, it questions the meaning of "landscape" itself in an Australian context. Not merely because the con-

cept of landscape was a Western European import, but because its artistic paradigms were altogether alien to the physical features of the bush, the outback, the prairie, the veld, or the desert.

For Australian artists, those who are the descendants of the settlers, including those who arrived as prisoners or indentured labor, the haunted history of the outback, as well as its geographical specificity, could in no way conform to the Old World's notion of "landscape." Nevertheless, nineteenth- and twentieth-century Australian painters retained the landscape schema produced by their European and American contemporaries as their model, whether sublime, romantic, bucolic, or picturesque. In so doing, and like comparable representations of the American frontier, nature becomes a spectacle, a spectacle outside of time as well as history, a spectacle fabricated for consumption. It follows that any attempt to find a mode of representation that recognizes what is paradoxically both absent and present, what is repressed and disavowed beneath the surface appearance of physical reality, must acknowledge the limitations of visual documentation, of literal transcription.

Fully aware that she inherits, as do we all, the burdens of our histories, Laing's is an artistic practice that seeks to invent formal and symbolic languages with which to produce, as Laing herself defines them, "a proper accounting" that must "also include the consequence of corrupted histories within which belonging attempts to place itself."<sup>5</sup> Accordingly, another of her central themes is the environmental consequence of settlement and civilization, disasters both natural and unnatural that make of Australian terrain a landscape always in process, both acting upon its inhabitants and being acted on by them.

The place chosen for one of Laing's recent projects, *One dozen unnatural disasters in the Australian landscape*, in the north east of Western Australia is close to the Northern Territory border. This project provides a particularly good example of Laing's orchestration of her central themes. An enormous landmass, Western Australia extends over 2.5 million square kilometers; its eastern border with the Northern Territory is about 2,000 kilometers long. It is sparsely inhabited; most of the population, as is the case with Australia in general, lives in the littoral. Laing's

5. This is a pervasive theme in the work of contemporary Australian writers, artists, scholars and critics. As the art critic George Alexander observes, "The mix of belonging and not belonging underlies so much of Australian art and culture and accounts for much of its fraught energy. Orphaned from Mother England and without the birthright entitlements of the indigenous people, we have to make do with a synthetic identity. Only in the act of making art, art as a combination of belonging and not belonging, can we make up Australia." (Alexander, 2001: p. 23).

choice of this particular area within which to stage her *Unnatural disasters* would seem to have been determined by several factors. The interior areas of both states constitute great expanses of central Australia, the home of the largest concentration of the Aboriginal peoples. One of her specific locations, the Balgo Hills, is an Aboriginal enclave in which a community of Aboriginal artists has formed a collective, producing paintings informed by what is popularly known as traditions of “dreaming” their ancestral lands. However clichéd and commodified this characterization of “dreaming” has become in Australian artspeak, the term nevertheless reminds us that Aboriginal culture was and is integrally shaped by the individual’s relation to the land. As such, it constitutes an authentic birth-right, a relation effectively foreclosed to the descendants of settlers, or to those aware of the histories of white settlement and colonization. Several of the Balgo artists are, however, Warlayirti people, many of whom had been resettled in cities far from their homelands; at Balgo hills they form an artists’ community on land which has been returned to the Mirrimanu people. As such, Balgo Hills is a kind of ghostly counter-presence both ethnically, artistically, and perhaps ethically; what Laing refers to as the “cultural predicament” of the white Australian artist.

Western Australia is also close to the border of the Northern Territory, the location of Ayers Rock, an icon of *Australicity*, as Roland Barthes might have said. But Ayers Rock, visible in the background of the *Brumby mound* pictures is no longer that; having had its Aboriginal name, Uluru, restored, it signals a restitution to those for whom the rock is sacred. (Ayers was only “discovered” in 1873 by the surveyor William Gosse who named it Ayers Rock in honor of the Chief Secretary of South Australia, Sir Henry Ayers.) The Aboriginal name “Uluru” was first recorded by the Wills expedition in 1903. The contest for meaning with respect to place is thus also about the power to name, or rename. Laing’s tactful attention to language as a shaper of social reality is apparent in her own process of naming.<sup>6</sup> Like the founding of the Balgo Hills art and community itself, the return of Uluru is about an ethical claim of /to belonging, a claim that is part of Laing’s conception of her work as a form of “accounting, an art practice akin to a restitution of sorts.”

Finally, as a mythologized entity in the Australian imaginary, the “bush,” the “scrub,” the “outback,” or as it is known to indigenous people, simply “country,” is paradoxically constituted as both “empty” wilderness and somehow enriched by its “populist” aspects, a place of hard-

6. This is evident in her punctuation (e.g., her preference for lower case, a form of grammatical “leveling” or egalitarianism).

scrabble towns and beer-drinking bushwhackers. Such associations are by now thoroughly mythic themselves, and as always, mythic representation masks complex social realities. As distinct from its frontier-like myths, Laing observes, the outback was originally considered “out back”, that is, “where’s that?” “no where.”<sup>7</sup>



Image 2. This photograph is an example of one of the central themes of Rosemary Laing, the environmental consequence of settlement and civilization, disasters both natural and unnatural that make of Australian terrain a landscape always in process.

In its broadest sense, Laing’s work is an investigation of the complexities and contradictions that attend the notion of “belonging” or equally, “non-belonging or un-belonging.” If Laing’s places —the places chosen for her staging of Australian reality— are those that turn on claims to geographical and cultural belonging, her point of view acknowledges her place as always outside and apart from this legitimate claim. In formal terms, this is evident in the point of view —as in the bird’s eye view from a small plane, the disembodied I/eye scanning the visual field. The visual equivalent of the omniscient narrator, Laing “looks” with a camera at what isn’t a landscape, and thus implicitly raises the question of how and in what terms might she be said to belong to Australia, given her physical and enunciative position above and apart from it. The bird’s-eye view, however, also functions to represent the constant transformation of the country. For example, the aerial view of herded cattle churning up the dust (i.e., *third day of a five-day muster*) refers directly to the marking of the country; in this case, the destructive environmental effects of industrialized pasturage. Nevertheless, the view from plane or helicop-

7. Personal communication with Laing.

ter from which the exposure is made is as much a technologically determined “look” as are the abusive practices of agriculture and large-scale ranching.

Such a range of associations, both real and imaginary, are transformed by Laing into fully materialized scenarios of disaster that are not only ecological, political or historical, but psychological, even spiritual. In this respect, the bleached and disembodied heads of artists, including Laing’s, that float in the now-poisoned bores (cast from life by the sculptor Stephen Birch) in the *Unnatural disasters* series suggest something of the psychic cost of historical violence, in this instance, white intellectuals, as well as the plight of [white] unbelonging. Visually rhyming with the salt encrustations above the water line, the result of foraging livestock, these mournful heads are perhaps less powerful in effect than the others in this series. For despite their disturbing and uncanny effects, it is the impersonality of the other pictures that is perhaps more unsettling. In other words, what haunts the Australian “no where,” is not the disembodied or alienated presence of the intelligentsia in their own historical present, but the human environmental, and spiritual costs of modern Australian civilization itself.

Laing’s title for the project inevitably evokes the *Saturday Night Disasters* series by Andy Warhol, those ferocious, but laconic silkscreens of car wrecks. The burning car wreck that figures in one of the *Brumby mound* pictures, or the furniture assembled on the desert floor only to be spectacularly consumed, are familiar objects of modern consumer societies. In two of the locations that are used in the series, the *Brumby mounds* and *burning Ayer* photographs, as well as a soccer field in Balgo, the props employed are IKEA-type articles of furniture; Parsons tables, swivel chairs, floor lamps and the like. The poor relations of Bauhaus design—furniture of the kind that can be purchased almost anywhere—possess genealogical links to the populist modernism (or perhaps modernist populism) that the Bauhaus sought to disseminate. But while the socialist ideals of the Bauhaus are hardly perceptible in inexpensive modernist-style furniture, its ubiquity is a testament to a kind of fast food model of habitation; instant domesticity, instant mass-produced modernity. To view IKEA-type objects on the Australian terrain is to be presented with a powerful metaphor for expropriation and cultural “overlay,” as with the prefab housing constructed for displaced Aboriginal peoples.

Variouly disposed—heaped, clumped or dispersed—on the arid surface of the desert, these artifacts of “affordable design” are entirely encased in red earth or pigment, as red as the soil itself, as red as Uluru. When contrasted with the hallucinatory blueness of the sky, the heaped

up furniture, (*burning Ayer # 1*) reddened by the setting sun, seems like a relic of a lost civilization or a site-specific artwork. De-natured and de-cultured, far from their European origins, these frail talismans of civilization (e.g., *Brumby mounds numbers 3 and 5*) are presented as almost camouflaged in the landscape (e.g., *Brumby mound 5, 6, and 7*) barely and eerily illuminated in the blackness of night (*Brumby mound # 5-6-7*), arranged as though an abstract sculpture (*burning Ayer # 1*) or consumed in sacrificial fire. Fire figures too in the photograph of the blazing car wreck (the one direct allusion to Warhol's series), belching black smoke against the cerulean sky. Visually, and especially given the absence of internal scale, these pictures suggest disasters beyond themselves; Australia, like California, is a land of natural as well as unnatural disasters; cyclones, wildfires, dust storms, flood, and drought. Those photographs in which the furniture burns in the distance might be taken for towns ablaze, catastrophes in the wilderness. No less suggestive, however, are the photographs in which the furniture occupies the surface of a playing field. Such recreational spaces, like the schools and other institutions and structures that are the concrete manifestations of colonization and settlement in the country, can be thought of as the marking of land, just as the ranchers' herds or exhaustion of the water bores leave other kinds of marks. In this sense, Laing's invasive objects are a re-marking of it, and thus a way of calling attention to now invisible processes that remade the continent in the name of civilization and progress.

The scale of many of these pictures is heroic, a spectacularization that is nonetheless intended to counter the conventional spectacle of the Australian landscape, the spectacle of nature purveyed as its official touristic "sublime" self-representation. Laing's intent, however, is not to make an easy demonstration of an "aesthetic" or even environmental violation of pristine wilderness (which is not to say that such despoliation is not evident, as in the toxic bores) but rather, to evoke the contradictions of settlement and culture imperfectly and precariously imposed on haunted sites of expropriation.

The pictures assembled in the *Unnatural disasters* project, like so much of Laing's work, are thus the end result of a historically informed reflection on social reality. It is the demands of this reflection that determine her preliminary researches, her commitment to collective endeavor, her receptiveness to "other" knowledges, and her adherence to what might be called the ethics as well as the politics of representation.<sup>8</sup>

8. This includes permission to photograph the places belonging to Aboriginal people, her engagement with the communities whose places she respectfully effectively "borrows" for her work.

The fact that the pictures which are the physical realization, the terminus of her projects are formally beautiful should not be taken as the end to which she aspires, but rather, as the means by which we should be prompted to reflect on our own implication in haunted histories of “out-back”.

Laing’s is but one of an increasing number of contemporary artistic practices where the medium connects through time and space to evoke earlier speculations about its uncanny properties. Insofar as scientific discoveries throughout the nineteenth century gave new evidence of forces that were real but invisible —electromagnetic and radio waves, x-rays, and so forth— could it not be possible that the photochemistry of the medium could analogously discern specters, ghosts, and revenants? There is, in fact, a parallel history of photography within which such investigations and theories (as well as manipulations and trumperies) accompanied the technology’s familiar unfolding. Analogue photography is, however, itself a form of revenant, visually transporting an instant of lost time into our presence. But the notions of hauntology and spectrality that now figure in so much current theory and philosophy have perhaps a different significance for artists like Laing, or those discussed by Demos, who seek to reinvent the venerable genre of landscape so as to make it “speak” of the burden of histories that continue to trouble or haunt our ever-darkening present.

## References

- ABRAHAM, Nicolas; Torok, Maria (1994). *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max (1972). “On the Theory of Ghosts”, in Max Horkheimer and Theodor W. Adorno. *The Dialectic of Enlightenment*. New York: Herder & Herder.
- ALEXANDER, George (2001). “Post Natural Nature: Rosemary Laing”, *Artlink*, vol. 21, n° 4, p 18-23.
- BENJAMIN, Walter (1986), “A Small History of Photography”, in Walter Benjamin. *One Way Street and Other Writings*. London: New Left Books, p. 37.
- BENNETT, Jill (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- BERMINGHAM, Ann (1989). *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Los Angeles: University of California Press.

- DEMOS, T. J. (2013). *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.
- DERRIDA, Jacques (1994). *Spectres of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge.
- GORDON, Avery F. (1997). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GREEN, Nicholas (1990). *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*. Manchester: Manchester University Press.
- KRAUSS, Rosalind E. (1982). "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *Art Journal*, vol. 42, n° 4, (Winter, 1982), p. 311-319. [Reprinted in *The Originality of the Avant-Garde and other Twentieth-Century Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986].
- MITCHELL, W.J.T. (ed.) (2002). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- MONTAG, Warren (1999). "Spirits Armed and Unarmed: Derrida's Specters of Marx", Michael Srpinker (ed.). *Ghostly Demarcations*. London: Verso, 1999, p. 69.
- O'TOOLE, Sean (2008). "Photography, Africa, dystopian fantasies and 'the present as a screen'" *Frieze*, n° 117, September 2008.
- SHIBLI, Ahlam (2013). *Phantom Home*. Ostfildern [etc]: Hatje Cantz Verlag [etc]. [Exh. Cat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Jeu de Paume, Paris, and Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto].
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (forthcoming 2016). "Framing Landscape Photography", in Abigail Solomon-Godeau. *Photography Adrift*. Chapel Hill: Duke University Press.





---

# ***Le mal du pays(age):***

nostalgia, paisaje, modernidad

---

**Isabel Valverde**



“Y heme aquí, más desdichado que nunca, víctima del *mal du pays*. Francia, con sus cielos casi siempre encapotados, me duele en el corazón bajo el cielo puro de Milán. El Duomo, adornado con sus encajes, me llena de indiferencia. Los Alpes apenas me conmueven. Este aire suave y fresco me resquebraja el alma. Deambulo sin rumbo y sin saber qué tengo, seguro de que dos semanas más así me costarán la vida. Imposible explicar este estado. El pan que como me sabe a pan sin sal, la carne no me alimenta, el agua no sacia mi sed, el aire me deshilacha y la mujer más bella del mundo me parece un auténtico monstruo. Ni siquiera hallo placer en la contemplación o la fragancia de una flor [...]. Siento el urgente impulso de cruzar los Alpes para arrojarme al atroz pero seductor horno parisino, que tanto detesto pero sin el que no sabría vivir. ¡La nostalgia, un terrible sentimiento! ¡Cuán difícil es llegar a comprenderlo o siquiera describirlo!”

Honoré de Balzac, *Carta a Madame Hanska*, 23 de mayo de 1838

“Un día, mientras escuchaban un álbum de piano, Tsukuru se dio cuenta de que aquella pieza la había oído antes, y más de una vez. Desconocía el título de la obra y el compositor. Pero era una música serena y cargada de aflicción. Se iniciaba con un dramático tema principal, consistente en una lenta sucesión de notas. Le seguían sosegadas variaciones [...]

—Es *Le mal du pays*, de Franz Liszt. Forma parte del libro *Première année: Suisse*, de los *Años de peregrinación*.

—¿*Le mal du...*?

—*Le mal du pays*, en francés. Quiere decir nostalgia o melancolía por la tierra de uno, pero también, para algunos, es ‘la tristeza, sin razón aparente, que la contemplación de un paisaje bucólico despierta en el alma’. Como ves, no es fácil de traducir.”

Haruki Murakami, *Los años de peregrinación del chico sin color*

¿Es posible vincular una *estética de la nostalgia* a un modo de representación privilegiado en la modernidad, a saber, el paisaje? Esta es la cuestión que nos proponemos examinar en las páginas que siguen. Una visión, breve por necesidad, de la historia de la nostalgia permitirá elaborar dos temas particularmente significativos en referencia a esta emoción. Por un lado, la nostalgia remite a un doble registro espacio-tiempo: si está ligada a la memoria y al pasado, a la irreversibilidad del tiempo, lo está del mismo modo a la separación y al desarraigo, y con ello a un deseo insatisfecho de *país* —de ahí su caracterización de *mal du pays*—. Y por el otro, desde la perspectiva de la nostalgia, la enajenación del lugar va unida a una dis-localación emocional que remite a un anhelo imposible de colmar —lo que desde el romanticismo se conoce como *Sehnsucht* y *Longing*—. De ahí, la centralidad de la ausencia y la pérdida en la noción de nostalgia, “una pérdida de lugar”, o mejor “una pérdida de la naturaleza”, satisfecha provisionalmente en la representación estética del paisaje.

Hoy la nostalgia difícilmente escapa a los prejuicios peyorativos que se le aplican continuamente y con tanta ligereza (Boym, 2001: p. XIII). Omnipresente como fenómeno cultural y como síntoma del malestar de nuestro tiempo, ha caído en desgracia y tiene mala prensa. Tachada de inauténtica y regresiva, se la proclama reaccionaria desde un punto de vista político; en última instancia sería una utopía inversa orientada hacia el pasado —una contra-utopía—. Se trataría a lo sumo de una mirada banal, entre maníaca y, aún peor, sentimental, sobre el pasado y la lejanía. La nostalgia resultaría por tanto del repliegue sobre un tiempo-espacio ya cumplido y respondería al desasosiego ante el presente y su complejidad más que a la ansiedad por un futuro incierto. Y más todavía para algunos, la nostalgia sería poco más que imagen y mercancía, y en esta condición, estaría desprovista de densidad teórica o poética (Davis, 1979; Lowenthal, 1989 y 2003).

Y sin embargo, a pesar del tono abiertamente crítico de esta valoración, la reflexión sobre la nostalgia presenta en nuestros días una encomiable sofisticación intelectual que viene a confirmar hasta qué punto estamos ante un concepto proteico y complejo. Y es que la nostalgia es, ante todo y en esencia, actual. Es insoslayable en la reflexión contemporánea que, en los ámbitos de la geografía, la política y la antropología, tanto como en el de la filosofía y la estética, aborda cuestiones candentes surgidas de la movilidad constante en un espacio geopolítico globalizado donde se impone la necesidad de renegociar una y otra vez identidades, memorias y pertenencias en el horizonte de desplazamientos y extrañamientos. ¿Qué patria, qué lugar, qué hogar, puede rememorar y lamentar hoy en día el *mal du pays*? (Cassin, 2013; Bonnett, 2015).

*Nostalgia* se impuso como neologismo en el léxico de finales del siglo xvii. Según su etimología, se acuña sobre dos términos griegos: *nostos*, ‘el retorno’, y *algos*, ‘el dolor, el sufrimiento’; así, la nostalgia es el dolor del retorno o, dicho de otro modo, el deseo doloroso de volver al hogar, a la tierra natal, a la patria. Contra lo que podría esperarse visto su uso actual, su origen se encuentra en el discurso médico. Fue, en efecto, Johannes Hofer, un estudiante de Medicina de Mulhouse, quien lo empleó por primera vez en el título de su tesis doctoral defendida en Basilea en 1688: *Dissertatio medica de nostalgia*. A lo largo de los siglos xviii y xix, la nostalgia permaneció asociada a una patología psíquica o física —o una combinación de ambas—, es decir, era el objeto de un proceso de medicalización de una emoción. En palabras de Jean Starobinski: “La palabra nostalgia fue acuñada con el propósito expreso de traducir una sensación concreta (*Heimweh, regret, desiderium patriae*) a la terminología médica” (Starobinski, 1966: p. 84).

Son numerosos los tratados médicos sobre la nostalgia, sobre todo en el primer tercio del siglo xix, en los que se la define como el deseo, vivo e incontrolable, de volver al hogar, el cual, de no ser satisfecho, evoluciona hacia una tristeza incapacitante que pone en peligro la vida de quienes lo padecen. Solo a finales de siglo, el interés que suscita como patología mental pasó a ser un anacronismo al ser desplazado por los nuevos males privilegiados, la neurastenia y la histeria. Enfermedad potencialmente fatal, considerada por muchos como una variante de la melancolía, el *mal du pays*, según su denominación francesa, es descrito por su etiología, sus síntomas y su tratamiento (Casey, 1987; Turner, 1987). Balzac, por ejemplo, lo detalla con una precisión brillante en la carta a *Madame* Hanska citada en el epígrafe: esta “atonie qui relâche les liens de la vie” (Balzac, 1876: p. 415) se asocia al insomnio y otras alteraciones del sueño, a la debilidad y la inapetencia, a la fiebre y las palpitaciones; pero sobre todo a la melancolía constante y al pensamiento obsesivo del regreso al hogar.

Al nombrarla y definirla, Johannes Hofer pensaba en los mercenarios suizos desplazados a los campos de batalla de la Europa de finales del siglo xvii, quienes a duras penas soportaban el extrañamiento de sus montañas familiares. Es significativo, a este respecto, el número importante de médicos militares que se interesaron por la nostalgia, sobre todo en los albores del siglo xix, coincidiendo con el momento álgido de las campañas napoleónicas (Fuentenebro y Valiente, 2014). Pero no solo eran los soldados los aquejados de nostalgia, afligía esta también a los sirvientes obligados a abandonar a los suyos y sus hogares, a los marinos embarcados en largas travesías, a los colonos y los esclavos, a los exiliados y los desplazados... sin olvidar a los niños de corta edad, separados de sus nodrizas al ser devueltos a sus madres (Roth, 1991). Según Albert von Haller

en el artículo dedicado a la nostalgia en el *Supplément à l'Encyclopédie*, esta sería una patología a la que algunos eran más susceptibles que otros, como los suizos, los escoceses o los groenlandeses (!) o, en Francia, los naturales de Bretaña, Auvernia o Borgoña. Las crisis de la afición nostálgica eran desencadenadas por elementos tan fútiles como el olor, el sonido de una voz o algunos cantos (Roth, 1991). Un ejemplo emblemático de este reflejo asociativo era el caso de la melodía del *Ranz des vaches* (o *Kühe-Reyhen*) para los suizos, cuyos efectos eran descritos por Jean-Jacques Rousseau en su *Dictionnaire de la musique* (1786) en los términos siguientes:

“[...] Ranz-des-Vaches, ese aire tan querido de los suizos que estuvo prohibido tocarlo a sus tropas bajo pena de muerte; tanto excitaba en ellos el ardiente deseo de volver a ver a su país, que hacía deshacerse en llanto, desertar o morir a los que lo escuchaban. [...] Ninguno de estos efectos se producen en los extranjeros, provienen sólo del hábito, de los recuerdos, de mil circunstancias que, recordadas por este canto a los que lo escuchan, y al evocar su país, sus antiguos placeres, su juventud y todos sus modos de vivir, escitan en ellos un dolor amargo por haber perdido todo esto.” (Rousseau, 2007: p. 287; Starobinski, 1966).

Por último, las sangrías o el opio —entre otros remedios— podían acaso paliar el sufrimiento, pero la verdadera cura era el regreso terapéutico al hogar: esto es, el *Heimkunft* se erige en el tratamiento del *Heimweh*. Si el término *nostalgia* empezó designando una enfermedad de origen provinciano, propia de las clases humildes, a finales del XVIII también acabaría afectando a las élites urbanas, como señala Jean Starobinski al recordar la ansiedad generalizada ante el contagio de una enfermedad considerada prácticamente epidémica, ¡hasta el punto de que muchos evitaban los viajes largos! (Starobinski, 1966).

Sin embargo, con el romanticismo emergente, este *mal du pays* se transmuta en una suerte de *mal du siècle*, una hipocondría del corazón, según la bella expresión que retoma Svetlana Boym, que a duras penas se cura, sin lograrlo las más de las veces (Boym, 2001). Es así como el *Heimweh*, el deseo por reencontrar el espacio familiar del hogar o del terruño, se convierte en *Sehnsucht*, como la *homesickness* deviene *longing*, el anhelo perpetuamente insatisfecho por lo que quedó atrás, inalcanzable e irremisiblemente perdido. La nostalgia se convierte en una emoción compleja en la que la indeterminación de su objeto es un elemento esencial. Cabe entonces preguntarse cuál puede ser el objeto de esta nostalgia “moderna”, el objeto de un deseo “deseante”, perpetuamente insatisfecho. A lo que podemos contestar con la respuesta avanzada por Susan Stewart: “La nostalgia es el deseo del deseo” (Stewart, 1992: p. 23).

Más allá del ámbito de la patología médica, la nostalgia pasa a inscribirse, a partir del siglo XVIII, en la historia cultural e intelectual: se constituye en objeto mayor de la reflexión filosófica, de la creación literaria y poética (Illbruck, 2012). Puede entenderse entonces como manifestación del malestar del espíritu moderno, en una dimensión a la vez individual y social. Separación, pérdida, alienación y dispersión son nociones que le son indisociables, todas las cuales remiten a la conciencia de una fractura irreversible entre el hombre y el mundo, a una escisión entre el yo y la naturaleza. Es la conciencia de la escisión, según Rafael Argullol, a la que la sensibilidad romántica “responde con una desesperada, desmesurada nostalgia de una plenitud que tal vez, en algún momento, no fue ajena a la condición humana” (Argullol, 1983: p. 52). En su inflexión moderna, el objeto de la nostalgia es a la par indeterminado e inaccesible; con ello, el duelo que comporta no puede ser superado.

La doble dimensión de tiempo y espacio es central en la noción de nostalgia. Por un lado, la nostalgia remite al pasado y a la memoria o, mejor, a un desorden de la memoria que algunos han caracterizado como un exceso de deseo de pasado (Roth, 1993), pues lleva implícito el rechazo a asumir la irreversibilidad del tiempo lineal y teleológico. Por el otro, se asocia a la separación y el desarraigo, a la desaparición de los lugares de referencia. Así, lo que podría designarse como el eje “topográfico” de la nostalgia remite al deseo de un espacio-lugar en principio real aunque frecuentemente imaginario: el Edén, la Arcadia, Shangri-La, el país de Cucaña o los territorios de la infancia —“il n’est Pays [sic] que de l’enfance”, como escribía Barthes (Barthes, 1982)—, todos ellos escindidos del presente por una distancia infranqueable. Tal y como afirma Svetlana Boym, “la nostalgia es la rebelión contra la moderna idea del tiempo, el tiempo de la historia y el progreso. El nostálgico desea anular la historia y convertirla en una mitología particular o colectiva, entender el tiempo como un espacio, resistiéndose a rendirse a la irreversibilidad del tiempo, imbricada en la condición humana” (Boym, 2001: p. XV). De hecho, ya para Vladimir Jankélévitch la nostalgia era “una reacción contra lo irreversible”: pero su referencia no es únicamente nuestro tiempo irreplicable, sino aquellos lugares desvanecidos o simplemente soñados, los que fabricamos y acaso nunca existieron. Para Jankélévitch, en la experiencia nostálgica, el pasado tiene un espacio o, mejor, construye un espacio: “La nostalgia fabrica espacios sagrados” (Jankélévitch, 1974: p. 345 y p. 368).

Resultado de una nueva concepción tanto del tiempo como del espacio (Boym, 2001; Bonnett, 2015), la nostalgia sería pues el síntoma de la desazón moderna frente al presente —una desafección por el presente en términos absolutos, y la querencia de un pasado original que nunca

fue presente, según la expresión del filósofo Maurice Merleau-Ponty—. Así, la nostalgia conjuga una estrategia de repliegue a la vez hacia un pasado idealizado, cuando no imaginario, y hacia unos espacios fantasmales. Pero, más allá de una manifestación ontológica o psicológica de la condición moderna, la nostalgia también es una manifestación histórica o, mejor dicho, una emoción históricamente determinada. Lejos de oponerla a la modernidad y los valores que conlleva, Svetlana Boym la considera precisamente coetánea de la propia modernidad (Boym, 2001: p. 16-18). O como proclama Peter Fritzsche: “La nostalgia acecha la modernidad, como una doble inoportuna, familiar síntoma de desasosiego ante la transformación económica y política, muestra palpable también de la persistente incapacidad de aceptar la destrucción de la tradición o de trabajar con la esencia del presente” (Fritzsche, 2002: p. 62).

En este sentido, la coincidencia, desde finales del siglo XVIII, de la emergencia de la modernidad y el auge de nostalgia como síntoma epocal, como *Sehnsucht*, es significativa. Huelga remarcar que el advenimiento de la modernidad comportó transformaciones abruptas, cuando no brutales, en todos los aspectos de la vida individual y social y que sus efectos eran manifiestos en los dos registros del tiempo y del espacio. Por un lado, el vértigo del cambio, la mutabilidad constante y el imperio de lo efímero remiten a una aceleración del tiempo y de la historia que el régimen moderno instaura. Por el otro, la liquidación de entornos seculares y la disolución de paisajes sobre los que se habían proyectado valores simbólicos, ideológicos o espirituales son el resultado de una modernización que comporta una explotación indiscriminada, de la industrialización, el éxodo hacia las ciudades y *last but not least* la hegemonía del mercado. La imposible comunión con la naturaleza, la pérdida del sentimiento de unidad (Harrison, 1992), se compensan con la aspiración a refundar un sentido del lugar, pleno y auténtico, frente a —o contra— la experiencia fragmentaria del mundo moderno. Y es que la experiencia moderna de la naturaleza se sitúa bajo el signo de la alienación y la pérdida o, por decirlo con otras palabras, es una experiencia esencialmente nostálgica (Lübren, 2001: p. 94-95). Cabría preguntarse si todos los paisajes no son sino “paisajes de la nostalgia” en los términos de Rafael Argullol (Argullol, 1983). El paisaje —el concepto y las representaciones a las que da lugar— participa de la estética de la nostalgia, o como afirma Robert Harrison en su ensayo sobre el imaginario de los bosques: “Cuando las tradiciones seculares y los paisajes del pasado desaparecen en el horizonte, la nostalgia se impone como una emoción incontenible” (Harrison, 1992: p. 229). En efecto, la conciencia de la pérdida es esencial en una concepción del paisaje como “pérdida de naturaleza”. El historiador del arte Christopher Wood establece explícitamente el acercamiento recordando que:

“El paisajismo de Occidente era en sí mismo un síntoma de una pérdida moderna, una forma cultural que emergió una vez que la relación primaria de la humanidad con la naturaleza se resquebrajó a causa del desarrollo urbano, el comercio y la tecnología, pues cuando la humanidad todavía “pertenecía” a la naturaleza, nadie tenía necesidad de pintar un paisaje” (citado en Andrews, 1999: p. 51).

La pintura del paisaje, y más generalmente las representaciones paisajísticas, constituyen una de las encarnaciones estéticas de la nostalgia. Por su función compensatoria, el “paisaje” se revela como uno de los medios más eficaces para traducir la experiencia del desarraigo —en definitiva, del *mal du pays*— y a la vez para hacer visible una pertenencia real o figurada. En última instancia, el paisaje remite a una recuperación simbólica del espacio, a su re-encantamiento acaso precario. A todo ello no es ajena la dignificación del paisaje en las artes, en la literatura y en la poesía que se produce a partir del romanticismo.

La relación entre paisaje y nostalgia ha sido abordada desde muy variadas perspectivas, por ejemplo tomando como hilo conductor el tema de la pastoral. El *locus amoenus* del idilio campestre contribuye a revivir, de una manera indirecta, una realidad desvanecida o un ideal fabricado. A principios del siglo XIX, los cuadros del inglés John Constable ofrecen un ejemplo pertinente y relevante. La relación triangular entre paisaje, pastoral y nostalgia en su pintura ha sido analizada, entre otros, por Peter Bishop en su ensayo *An Archetypal Constable, National Identity and the Geography of Nostalgia* (Bishop, 1995). Efectivamente, en contra de la impresión primera, las representaciones paisajísticas de Constable están muy lejos de ser un retrato naturalista de Suffolk, el condado inglés y su campiña sobre los que el pintor vuelve una y otra vez, obedeciendo a una suerte de pulsión de repetición. Los cuadros de Constable son la expresión de una pérdida irremediable —de su propio, y muy sentido, *mal du pays*—. El artista convoca, desde la distancia temporal y espacial, un mundo y un momento que han dejado de ser: el lugar de la infancia, la Inglaterra armoniosa inmune a los conflictos de aquel momento. En sus lienzos, la nostalgia resulta de la tensión irresoluble entre un presente desasosegante e insatisfactorio y un pasado que se rige por un “tiempo interior” psicológico, el de la infancia, y el tiempo presuntamente histórico de una Arcadia rural al resguardo de los problemas de la Inglaterra postnapoleónica (Williams, 1973; Bermingham, 1986).

El tema de la nostalgia permite trazar el vínculo entre Constable y los paisajistas franceses agrupados en la que se conoce como Escuela de Barbizon. Objeto privilegiado de las representaciones paisajísticas en Francia entre 1830 y 1870, tempranamente accesible en tren desde París, el

bosque de Fontainebleau fue “fabricado” por artistas, literatos y poetas, como una naturaleza propia —francesa— y como un refugio primitivo y auténtico frente a la amenaza de un París cada vez más presente y perturbador. Para el pintor emblemático de Barbizon, Théodore Rousseau, el bosque de Fontainebleau era un *lieu antique*, mientras que su amigo Alfred Sensier veía en él “un paisaje del Génesis, como el de Hesíodo, Teócrito, Virgilio o Shakespeare”. Como uno de los primeros espacios naturales protegidos, Fontainebleau pasó a ser un “lugar de la memoria” donde el presente enlazaba con el pasado remoto —un espacio en el que la historia quedaba suspendida—. Y sin embargo, si alguna vez lo fue, el bosque de Fontainebleau había dejado de ser aquel espacio vacío, silencioso y atávico. Como afirma Nicholas Green en su estudio *The Spectacle of Nature*, Fontainebleau era la quintaesencia de la naturaleza reificada, lista para el consumo simbólico de los parisinos mediante el paseo del domingo en busca de ocio y descanso. A la vez, este bosque supuestamente primitivo era una ilusión destinada a compensar la “pérdida de la naturaleza”: en otras palabras, una construcción estética destinada a la mirada de las audiencias urbanas, exhibida en las vitrinas de los pasajes de París (Green, 1990).



Imagen 1. El bosque de Fontainebleau fue el objeto privilegiado de las representaciones paisajísticas en Francia entre 1830 y 1870. En la imagen cuadro de Narcisse Diaz de la Peña, *Sous Bois de la Forêt de Barbizon* (1868, Dallas Museum of Art).

El bosque ancestral es una figura omnipresente, de forma explícita o no, en las reflexiones en torno al bosque y su significación en el imaginario occidental (Schama, 1995). Constituido como arquetipo anterior al mundo de los hombres y sus sociedades, el bosque parece imbuido del aura de unos orígenes remotos y perdidos (Harrison, 1992; Rolston, 1998), evocando la imagen de una antigüedad lejana y el sentimiento de la más honda cercanía a la naturaleza. El bosque parece desencadenar una asociación, entre inconsciente y automática, con el momento en que densas extensiones arboladas cubrían las tierras continentales, lo que lleva indefectiblemente a asumirlos como vestigios de una naturaleza primordial e intocada —cuando menos en la memoria y el imaginario colectivos—. Gaston Bachelard lo afirmaría en unos términos de potencia y eficacia poéticas: “En el vasto mundo del no-yo, [...] el bosque es un antes-yo, un antes-nosotros [...] el bosque reina en el antecedente» (Bachelard, 1998: p.167). Podríamos recordar, a modo de ejemplo, cómo en numerosas representaciones pictóricas el Edén más que un jardín es un bosque; o recordar también el gran lienzo de *The Savage State*, con el que Thomas Cole inicia su ciclo *The Course of Empire* (1833-1836), donde igualmente podríamos imaginar la morada que Giambattista Vico reserva a los gigantes de su *Scienza Nuova*. Para Chateaubriand, “los bosques fueron los primeros templos de la divinidad” (Chateaubriand, 1843: p. 148), mientras que Rousseau, en su *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité des hommes* (1755), ya situaba el *locus* del hombre natural en “los vastos bosques”, una idea que Diderot recogía al dirigirse en los mismos términos “[a los] salvajes habitantes de los bosques, hombres libres que aún vivís en estado de naturaleza [...] ¡afortunados vosotros!” (Diderot, 1995: p. 212). El bosque está así en el origen de la civilización, pues es al abandonar la vida en los claros que los seres humanos emprendieron su evolución hacia otros estadios en la constitución de la vida social. Desde esta misma perspectiva de los relatos del origen, sería el bosque el crisol de las esencias y la identidad de la nación como vienen a recordar casos tan notorios como el *deutscher Wald* de las tribus germanas, espacio mítico y sagrado desde el que se fragua la expulsión del invasor romano (Weyergraf y Hürlimann, 1987). Y el bosque es uno de los elementos privilegiados de esa naturaleza primordial, esa *wilderness* en que se declina la identidad nórdica, tanto en Escandinavia como en Estados Unidos o Canadá (Nasgaard, 1984).

A mediados del siglo XVIII aparecían nuevos lugares en el horizonte del paisaje moderno: la montaña, el litoral y el bosque, que pasarían a ser motivos centrales de dos categorías estéticas de creación igualmente reciente, lo sublime y lo pintoresco. Los bosques son acaso el aspecto del entorno natural donde más conspicuas y tangibles se hacen las transfor-

maciones formidables que la modernización trajo consigo. Es cierto que durante gran parte de la historia de Occidente, el bosque ha estado en el centro de una continua dialéctica de destrucción y recuperación, de conquista de la civilización y reconquista de los bosques. En su reflexión sobre la historia, Thomas Cole cierra el ciclo de *The Course of Empire* con *Desolation*, una representación en clave sublime del bosque recobrando sus dominios naturales frente a una civilización decadente.

Pero en cualquier caso es indudable que, desde su inicio, la Revolución Industrial generó cambios dramáticos, en ocasiones irreversibles, en los entornos naturales en los que se asentaba. Uno de los más visibles concierne a la importante degradación de los bosques, que, en una lógica productivista, pasan a ser tenidos por una fuente de recursos para satisfacer las nuevas necesidades materiales. Son significativas las reacciones de artistas, literatos y pensadores a este fenómeno de deforestación —para algunos, una depredación del medio—, en especial en Inglaterra, uno de los territorios europeos más afectados por las talas masivas a principios del siglo XIX. En su obra *Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views* (1791), el teórico William Gilpin reivindica los bosques como objeto digno de la apreciación estética, en los que se encarnaría la belleza pintoresca. En un tono nostálgico, Gilpin reconoce estar haciendo una crónica de paisajes en trance de desaparecer, si no ya desvanecidos, sometidos a los estragos de la mala administración, el abandono o la devastación; y sobre ese “estado transitorio” de esos paisajes boscosos escribe: “No es mi intención, sin tino filosófico, plañir la condición perecedera de las cosas sublunares, sino únicamente lamentar que, de todas las cosas sublunares, el paisaje del bosque, que es el *más hermoso*, tenga que estar entre los *más perecederos*” (Gilpin, 1791: p. 306). Y acto seguido lamenta su destrucción no solo por el interés material, sino también por el desinterés ignorante y grosero que los convierte en valor de cambio:

“*El paisaje del bosque* siempre está expuesto a agresiones. [...] El valor de la madera está en el origen de su infortunio. [Pero] cuando se talan [...] para engrosar una dote o para invertir sus beneficios en las carreras y las casas de juego no podemos evitar lamentar que sus derrochadores propietarios no hubieran sido puestos, como si de lunáticos se tratara, bajo el cuidado de tutores que habrían podido evitar tamaño desperdicio injustificable” (Gilpin, 1791: p. 307).

Salvando las distancias de época y contexto, podrían resonar ecos y afinidades de estas observaciones de Gilpin en proyectos como *Turning Back. A Photographic Survey of Re-Exploration* (1999-2003), del fotógrafo norteamericano Robert Adams, articulado en torno a la transformación de los paisajes y la conciencia de la pérdida, en particular en relación

con la explotación de los grandes bosques en la costa oeste de Estados Unidos.

En el siglo XIX, el bosque no solo pasa a ocupar un lugar preferente en el imaginario moderno, sino que se convierte también en un motivo recurrente de la cultura visual y del arte occidental. En la pintura europea, el bosque había sido un tema tratado con anterioridad: basta con recordar los nombres de Albrecht Altdorfer, Gillis van Coninxloo o Brueghel en el siglo XVI, o el de Jacob van Ruisdaël y otros holandeses del siglo XVII o también el de Thomas Gainsborough en la Inglaterra del XVIII (Rotzler y Küper, 1989). En general, las imágenes suelen presentar el bosque como escenario para algún tipo de narración, muy a menudo mitológica; o en ocasiones el bosque se ofrece a la contemplación del espectador desde un camino que lo surca o lo rodea: vemos entonces el bosque desde el linde, desde ese espacio liminar que marca la transición entre dos paisajes —entre dos mundos—. Con el romanticismo, sobre todo en el ámbito alemán, el bosque adquiere en sí mismo una relevancia específica, con la introducción y el desarrollo de nuevas estrategias de representación. El bosque no es ya tratado desde lejos y desde fuera —como lo es el océano—, sino desde dentro, más acá del umbral en el que antes se detenía. De ahí, la notoria popularidad de dos modalidades de representación, el interior del bosque y el sotobosque, difundidas en los paisajes románticos y sobre todo en las diversas declinaciones postimpresionistas, muy especialmente, las simbolistas (Weber, 2011).

Destacar el carácter poliédrico del bosque como *constructo* resulta pues apenas necesario: despierta en nosotros toda suerte de emociones, y del mismo modo sobre él se proyectan sensaciones y sentimientos encontrados, desde el temor a la exaltación (Nogué, 2009; Di Palma, 2014). Poco puede sorprender por tanto el carácter esencialmente ambivalente del imaginario que se le asocia. El bosque es en ocasiones siniestro y salvaje, hostil y amenazador: es el “corazón de las tinieblas”, lugar del peligro, el conflicto o la exclusión, dominio de los marginados y los desposeídos. Pero, paradójicamente, el bosque es a la par el lugar de la redención, de la renovación del cuerpo y del espíritu, donde el yo se pierde y se reencuentra, como confirmaría el ejemplo de sabios y eremitas en sus retiros y también de figuras como Henry David Thoreau, quien confesaba: “Fui al bosque porque quería vivir con plenitud. [...] Quería vivir la vida al máximo y sorber hasta la última gota de su esencia” (Thoreau, 1854: p. 68-69). Así, en la imaginación de raíz romántica —en la estela de la *forêt de symboles* baudelairiana—, el bosque se convierte en un espacio fantasmagórico con múltiples resonancias. Es este el espacio de la fantasía y lo maravilloso, de los cuentos y los mitos, el bosque sagrado, lugar propicio a la iniciación, como relatan el folclore popular y los poetas ro-

mánticos y como aparece en múltiples ejemplos de la pintura simbolista, desde Arnold Böcklin hasta Ferdinand Khnopff o de Paul Sérusier a Georges Lacombe. Desde un punto de vista más general, el bosque es el espacio de la experiencia de lo trascendente y la idea de su sacralidad subyace en la identificación de tenor romántico al templo y la catedral, algo que de forma tan inconfundible nos transmiten los lienzos de Caspar David Friedrich o las fotografías contemporáneas de Robert Longo.

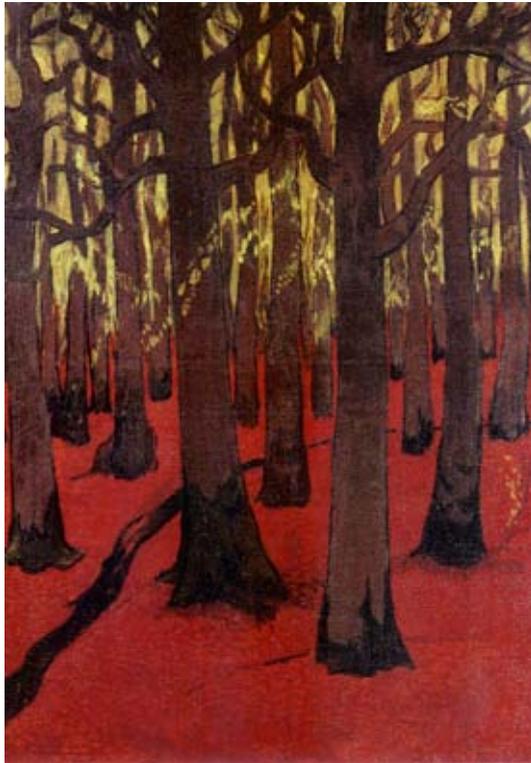


Imagen 2. El cuadro de Georges Lacombe, *El bosque de lecho rojo* (1891, Musée des Beaux-arts, Quimper) es un ejemplo de la pintura simbolista que representa el bosque como un espacio de fantasía y de lo maravilloso, un espacio fantasmagórico con múltiples resonancias.

Pero, si hacia finales del siglo XIX el bosque adquiere una dimensión inequívocamente nostálgica no solo es porque se erige en símbolo de un mundo libre y auténtico, sino porque también pasa a encarnar —¿paradójicamente?— un lugar a salvo de los conflictos y las tensiones exacerbados por la modernidad y su progreso. El bosque como elemento del imaginario *moderno* despierta —o más bien fabrica— la memoria de un pasado pre-moderno y como tal es objeto del interés fascinado por parte de artistas y literatos guiados por un deseo más o menos explícito de re-anudar los lazos con fuerzas mágicas y salvajes, *primitivas*, de la naturaleza: un

anhelo regido por una atracción del origen tan propia de las diversas corrientes del simbolismo. Como territorio refractario a la modernización, el bosque funciona como un espacio alternativo y crítico, como emblema del rechazo de cuanto la modernidad traía consigo. En definitiva, el bosque pasaba a ser un lugar *otro*, un resguardo milagrosamente sustraído a las reglas del mundo real.

En su monografía sobre las colonias de artistas a finales del siglo XIX, Nina Lübbren introduce la nueva categoría de lo que denomina “paisaje de inmersión”, en el que destaca el caso específico de las imágenes del sotobosque (Lübbren, 2001: cap. VI, “Forest interiors”). Estas representaciones comenzaron a ser conspicuas entre los pintores de Barbizon, en especial con Narcisse Díaz de la Peña, aunque el motivo pervive y centra una serie de cuadros que Van Gogh pintó a finales de la década de 1880 y, más adelante, es abordado por artistas como Vassily Kandinsky. Pero lo que constituye la innovación de las representaciones del sotobosque es el nuevo vínculo y la nueva percepción de la naturaleza al que apuntan, fruto de una experiencia totalizadora que implica todos los sentidos, y no únicamente la vista. La relación que proponen va, en efecto, más allá del régimen escópico tradicionalmente reservado al paisaje: las imágenes del sotobosque convocan una experiencia del cuerpo en la que la distancia de la mirada ha sido abolida. Con ello, remiten a una modalidad de la representación que renuncia a los dispositivos convencionales de la tradición paisajística. Para ellas, los pintores despliegan estrategias formales diferenciadas con las que transponer en la imagen la sensación de inmersión: son paisajes sin distancia ni horizontes, sin recesión ni elevación, sin profundidad ni perspectiva aérea. El observador está en el corazón del bosque, casi tendido sobre su lecho, rodeado de vegetación, atrapado incluso entre troncos, y arbustos, y maleza, y matas de hierba y flores. Es parte de una experiencia que conjura casi todos los sentidos: vista, oído, tacto, gusto; junto con los colores y la luz, están el crujido del suelo y el temblor de las hojas, los olores y el frescor del rocío. En su novela epistolar *Oberman* (1804), Étienne Pivert de Sénancour avanza una caracterización de signo romántico de esta inmersión multisensorial al evocar sus paseos precisamente por el bosque de Fontainebleau, a finales del siglo XVIII, con estas palabras:

“Me adentraba en lo más tupido del bosque [...] experimentaba una sensación de paz, de libertad, de alegría salvaje, sintiendo el poder de la naturaleza por primera vez a la edad más feliz. [...] Me mojaba con el brezo empapado de rocío y, cuando aparecía el sol, añoraba la incierta claridad que precede la aurora. Adoraba los embalses, los valles oscuros y los bosques espesos. [...] ¡Un tiempo perdido y que soy incapaz de olvidar!” (Sénancour, 2003: p. 103-104).



Imagen 3. La innovación de las representaciones del sotobosque es que consituyen un nuevo vínculo y una nueva percepción de la naturaleza al que apuntan. Un ejemplo de ello son una serie de cuadros que Vincent van Gogh pintó a finales de la década de 1880, entre ellos *Maleza* (1889, Van Gogh Museum, Amsterdam).

Desde una dimensión marcadamente fenomenológica, en las imágenes del sotobosque subyace, a través del cuerpo y sus sensaciones, el anhelo nostálgico por recuperar el lazo inmediato con un espacio primigenio, casi arquetípico.

A finales del siglo XIX y, sobre todo en las corrientes del simbolismo, otro tipo de representación del interior del bosque conoce una enorme difusión, una popularidad que pervive aún hoy. Se trata de lo que llamaremos “paisajes de troncos”, un motivo repetido y declinado en múltiples formas por la pintura y la fotografía desde finales del XIX. Basta con recordar aquí los interiores de los bosques de abedules y abetos a los que Gustav Klimt volvía cada año durante su retiro veraniego en el Attersee, el bosque escandinavo de Prins Eugen de Suecia, la obra de Albijn van den Abeele o incluso la del joven Piet Mondrian, sin olvidar las fotografías de Edward Steichen o las más recientes de Eliot Porter.

Son representaciones que transportan al espectador al corazón de un bosque desprovisto de todo elemento contingente, donde hasta la exube-



Imagen 4. A finales del siglo XIX destacan por su popularidad y difusión los llamados “paisajes de troncos” que transportan al espectador al corazón de un bosque desprovisto de todo elemento contingente. En la imagen Gustav Klimt, *Hayedo I* (1902, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresde).

rancia del sotobosque, con su llamada a los sentidos, desaparece. Con su carácter fuertemente decorativo y su potencia de evocación, se despliega en ellas una atmósfera de poderosa sugestividad; en este sentido, la categoría de *Stimmung* se aplicaría de forma inmediata y natural a dichas representaciones. De la repetición del ritmo vertical, de la estilización radical de los troncos de los árboles, se desprende una sensación de unidad misteriosa. En estas imágenes reinan el vacío y el silencio, tan antagónicos al mundo moderno, y así el espectador se sumerge en un ámbito mítico, un espacio indeterminado con una temporalidad *otra*, extrahumana: la del bosque mismo. El tiempo irreversible y orientado del mundo y la historia queda aquí suspendido y el espacio se convierte en un lugar elemental, cerrado y apartado, sin límites precisos: un espacio interior o, mejor, un no-espacio primordial que atrapa.

Las estrategias de representación de estos paisajes de inmersión, entre otras la abstracción y la contracción extrema del espacio visual, remiten a la fusión entre contemplador y representación, entre individuo

y naturaleza, entre el yo y el no-yo —el tan anhelado reencuentro del sujeto y el mundo—. Es acaso a estos bosques a los que Gaston Bachelard consagra el capítulo titulado “L’immensité intime” de su ensayo *Poétique de l’espace*; ante ellos, recuerda Bachelard, “No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión, siempre un poco angustiada de que «nos hundimos» en un mundo sin límite. Pronto si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está [...] O, dicho de otra forma, [...] que nos encontramos ante una *inmensidad inmóvil*, ante la inmensidad inmóvil de su profundidad” (Bachelard, 1998: p. 165). Si la nostalgia es un modo mayor de la experiencia moderna de la naturaleza, los “paisajes de inmersión”, los frondosos sotobosques y los bosques de troncos de insondable verticalidad, acompañan a las transformaciones materiales del mundo moderno y al auge de nuevas formas de subjetividad. La fascinación por el bosque responde al deseo de un mundo elemental, indiferente al *maelstrom* de la vida moderna, de un espacio construido como auténtico y permanente. Radicalizando los “paisajes de la nostalgia”, las imágenes del bosque y el sotobosque traducen el deseo, irrealizable por definición, de un mundo con otras coordenadas del espacio y del tiempo.

## Referencias bibliográficas

- ANDREWS, Malcolm (1999). *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press.
- ARGULLOL, Rafael (1983). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino.
- BACHELARD, Gaston (1998). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BALZAC, Honoré de (1876). *Correspondance de H. Balzac, 1819-1850*. París: Calmann Lévy, vol. I.
- BARTHES, Roland (1982). “La lumière du Sud-Ouest”, *Communications*, núm. 36, p. 125-129.
- BERMINGHAM, Ann (1986). *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- BISHOP, Peter (1995). *An Archetypal Constable, National Identity and the Geography of Nostalgia*. Londres: Athlone.
- BONNETT, Alastair (2015). *The Geography of Nostalgia: Global and Local Perspectives on Modernity and Loss*. Londres: Routledge.
- BOYM, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.

- CASEY, Edward S. (1987). "The World of Nostalgia", *Man and World*, vol. 20, núm. 4, p. 361-384.
- CASSIN, Barbara (2013). *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi? Ulysse, Énée, Arendt*. París: Autrement.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1843). *Le Génie du christianisme, dentro de Oeuvres Complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*. París: Firmin Didot Frères, vol. III.
- DAVIS, Fred (1979). *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. Nueva York: The Free Press.
- DI PALMA, Vittoria (2014). *Wasteland. A History*. New Haven: Yale University Press.
- DIDEROT, Denis (1995). *Ruines et paysages. Salon de 1767*. París: Hermann.
- FRITZSCHE, Peter (2002). "How Nostalgia Narrates Modernity", en Alon Confino y Peter Fritzsche (eds.). *The Work of Memory. New Directions in the Study of German Society and Culture*. Urbana: University of Illinois Press, p. 62-85.
- FUENTENEYRO de Diego, F.; VALIENTE Ots, C. (2014). "Nostalgia: A Conceptual History", *History of Psychiatry*, vol. 25, núm. 4, p. 404-411.
- GILPIN, William (1791). *Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views*. Londres: R. Blamire, vol. 3.
- GREEN, Nicholas (1990). *The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*. Manchester: Manchester University Press.
- HARRISON, Robert (1992). *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*. París: Flammarion. [Título original: *Forest. The Shadow of Civilization*].
- ILLBRUCK, Helmut (2012). *Origins and Ends of an Unenlightened Disease*. Evanston: Northwestern University Press.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1974). *L'irréversible et la nostalgie*. París: Flammarion.
- LOWENTHAL, David (1989). "Nostalgia tells it like it wasn't", en Christopher Shaw y Malcolm Chase (eds.). *The Imagined Past. History and Nostalgia*. Manchester: Manchester University Press, p. 18-32.
- LOWENTHAL, David (2003). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÜBBREN, Nina (2001). *Rural Artist's Colonies in Europe, 1870-1910*. Manchester: Manchester University Press.
- NASGAARD, Road (1984). *The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America*. Cincinnati: Cincinnati Art Museum. [Catálogo de exposición].

- NOGUÉ, Joan (2009). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit.
- ROLSTON, Holmes (1998). "Aesthetic Experience in Forests", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, núm. 2, p. 157-166.
- ROTH, Michael S. (1991). "Dying of the Past: Medical Studies of Nostalgia in Nineteenth-Century France", *History and Memory*, vol. 3, núm. 1, p. 5-11.
- ROTH, Michael S. (1993). "Returning to Nostalgia", dentro de Suzanne Nash (ed.). *Home and its Dislocations in Nineteenth-Century France*. Albany: State University of New York Press.
- ROTZLER, Willi; KÜPER, Martin (eds.) (1989). *Waldspaziergang. Walddarstellungen in der europäischen Malerei*. Pfäffikon: Seedam-Kulturzentrum. [Catálogo de exposición].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007). *Diccionario de música*. Madrid: Akal.
- SCHAMA, Simon (1995). *Landscape and Memory*. Nueva York: A. A. Knopf.
- SÉNANCOUR, Étienne Pivert de (2003). *Oberman*. París: Flammarion.
- STAROBINSKI, Jean (1966). "The Idea of Nostalgia", *Diogenes*, núm. 14, p. 84-103.
- STEWART, Susan (1992). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- THOREAU, Henry David (1854). *Walden, or the Life in the Woods* [en línea]. <[www.eldritchpress.org/walden5.pdf](http://www.eldritchpress.org/walden5.pdf)> [consulta: 19.09.2015].
- TURNER, Bryan S. (1987). "A Note on Nostalgia", *Theory, Culture & Society*, núm. 4, p. 147-156.
- WEBER, Sylvia (ed.) (2011). *Waldeslust. Bäume und Wald in Bildern und Skulpturen der Sammlung Würth*. Künzelsau: Swiridoff. [Catálogo de exposición].
- WEYERGRAF, Bernd; HÜRLIMANN, Annemarie (eds.) (1987). *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald*. Berlín: Akademie der Künste. [Catálogo de exposición].
- WILLIAMS, Raymond (1973). *The Country and the City*. Nueva York: Oxford University Press.

---

# **Recorrido por algunas de las “geografías emocionales” del cine contemporáneo**

---

**Alan Salvadó**



Antes de exponer mis reflexiones alrededor del binomio paisaje-emoción, considero imprescindible destacar las coordenadas estéticas que definen el paisaje en su forma cinematográfica: el montaje (o *découpage*) y el encuadre móvil, los dos principios trascendentales que definen el cine como medio de reproducción técnica desde sus inicios.<sup>1</sup> La movilidad centrará la mayor parte de nuestra atención a lo largo de este texto. Así pues, detengámonos unos instantes en el primero de los principios, a modo de preludio.

A grandes trazos, el montaje cinematográfico rompe con la idea de representar el paisaje como “totalidad”, propia del Renacimiento, para hacerlo a partir de fragmentos. El cine ofrece una nueva mirada al paisaje caracterizada por un doble movimiento: el relieve que adquieren los “detalles” y “fragmentos” paisajísticos y la elaboración del paisaje basada en el entrelazamiento de dichos fragmentos. Esta nueva forma de representar el paisaje es marcadamente diferente, a nivel estético y experiencial, de la visión totalizadora anterior. Pasamos de algo unitario y centrípeto a algo fragmentario y centrífugo.

A partir del montaje cinematográfico, podemos afirmar que uno de los grandes recorridos del paisaje en el cine pasa por el rostro. En la década de los años veinte del siglo xx, cuando el cine explora las capacidades

1. Al montaje y al encuadre móvil, podríamos añadir un tercer aspecto independiente o bien vinculado al montaje, que es el sonido y que, sin duda, también participa de la estética del paisaje cinematográfico. Para profundizar sobre estas cuestiones, recomiendo mi tesis: *Estètica del paisatge cinematogràfic: el 'découpage' i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística* (Salvadó, 2013).

del primer plano a partir del concepto de *fotogenia*,<sup>2</sup> aparecen las primeras reflexiones sobre el paisaje cinematográfico. Jean Epstein (*Bonjour cinéma*, 1921) y Béla Balázs (*El hombre visible*, 1924), conscientes de que el lenguaje del cine mudo llega a su zénit, analizan las potencialidades afectivas del paisaje que, como un rostro, es capaz de (re)presentar la emoción contenida en el relato. Sin lugar a dudas, en esta identificación rostro-paisaje (en francés, *visage/paysage*) se dibuja la herencia más romántica que ha adquirido el cine en la cuestión paisajística.

El concepto alemán de *Stimmung* sirve a ambos teóricos para caracterizar los planteamientos de puesta en escena donde la representación de un paisaje, esencialmente por la vía del montaje cinematográfico, es el mecanismo para emocionar al espectador. Las tesis de Balázs y Epstein se articulan a partir del hecho de que la filmación de un paisaje requiere un posicionamiento extremo de la mirada: el plano cercano corresponde al rostro; el alejado, pues, al paisaje. En ambas situaciones, el tránsito por los extremos visuales provoca un momento de suspensión en la narración que se utiliza para ahondar en una atmósfera emocional. Tanto el rostro como el paisaje producen en el espectador una interferencia<sup>3</sup> en el orden de acciones articuladas por el director, tal y como lo sintetiza Maurizia Natali: “La belleza específica del paisaje cinematográfico es más perceptible gracias a los cortes y a las velocidades del montaje que no hacen sino multiplicar nuestro viejo deseo de contemplar y dominar una visión del paisaje unificado, donde el único movimiento evidente es el de la luz, el viento, las nubes, el agua... y de unos pocos mortales. Gracias al montaje y a sus descomposiciones y recomposiciones imprevisibles, el paisaje cinematográfico bascula, durante unos breves instantes, hacia un espectáculo en sí mismo, hacia una atracción desprovista de una intención narrativa manifiesta: situada entre la aparición sincopada y la composición apacible, el políptico paisajístico parece escapar al control narrativo” (Natali, 1996: p. 114).

2. El teórico Jacques Aumont en *Du visage au cinéma* (1992) explica el vínculo existente entre los conceptos de *fotogenia* y *Stimmung* en la obra de Bela Balázs. Dice así Aumont: “Balázs, germanófono, tenía en comparación con los francófonos la ventaja de disponer de una palabra para expresar la magia de los grandes planos. *Stimmung* es una palabra mágica, más mágica todavía que *fisionomía*. La experiencia fisionómica forma parte, de lejos o de cerca, del conjunto de la cultura occidental, mientras que la *Stimmung* seguramente solo puede aplicarse al mundo germánico. [...] Es, ante todo, un concepto capaz de proyectar, a partir de una fuente, un resplandor invisible, como una especie de aura etérea. Si el resplandor es intenso, se impondrá fácilmente y contaminará los objetos situados a su alrededor, hasta invadir poco a poco todo el espacio. La *Stimmung* es contagiosa, aunque la palabra tiene también su raíz en *Stimmen*, es decir, ‘estar de acuerdo’” (Aumont, 1992: p. 94).
3. La acción de “interferir” en el relato, propia del paisaje cinematográfico, se encuentra en la génesis del paisajismo occidental. El género pictórico del paisaje nace como una prolongación de aquellos “lejos” que enmarcan la pintura de género histórico.

Años después de las teorías de Epstein y Balázs, Sergei Eisenstein recupera en *La Non-Indifférente nature* (1975) el concepto de *Stimmung* para asociar de nuevo el paisaje y el montaje cinematográficos. El cineasta ruso utiliza la emblemática secuencia de la niebla en el puerto de Odesa, en su película *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), para articular su reflexión. En ella, en una serie de ocho planos, observamos la tranquilidad y el silencio que reinan en el puerto, instantes previos a la revolución. Dice así Eisenstein: “La ‘suite’ de la niebla es una pintura, pero una pintura peculiar que, gracias al montaje, ha conocido el ritmo de los cambios de las duraciones reales y de las sucesiones tangibles de las repeticiones en el tiempo, esto es, los elementos de aquello que solo se puede percibir en estado puro a través de la música. Es una especie de ‘pos-pintura’ transformándose en una ‘pre-música’” (Eisenstein, 1976-1978: p. 55).

Las palabras de Eisenstein definen el estado fronterizo en el que se construye el paisaje cinematográfico mediante el montaje, una “especie de ‘pos-pintura’ transformándose en una ‘pre-música’”. Eisenstein habla de “pos-pintura”, ya que en cada uno de los planos paisajísticos de la secuencia encontramos una mirada atmosférica, propia del impresionismo pictórico, que retiene los instantes donde tanto la luz, reflejada en el agua, como la niebla que invade la escena generan una fuerte impresión en el espectador. Por otro lado, tenemos la “pre-música”, donde los distintos planos paisajísticos no se cierran en sí mismos sino que, como esbozos, se abren a los otros planos para entrelazarse y construir una atmósfera general de la secuencia. A través de este planteamiento, como si fuera un “efecto dominó”, cada uno de los planos resuena en el siguiente y, a la vez, el conjunto de estos se transfiere a la secuencia posterior como si ejerciera de melodía envolvente. El resultado, para el espectador, es que aquello que se iniciaba como una “impresión” para los ojos acaba convirtiéndose en una “emoción” para el alma. El mundo exterior resuena en el interior del espectador.

Para concluir este preludeo, podemos afirmar que más allá de una temporalidad de la naturaleza, el *découpage* paisajístico practicado y teorizado por Sergei Eisenstein restituye una “tonalidad afectiva”. Mediante una mirada fragmentaria, el cine reescribe el paisaje-emoción romántico articulado a partir de la mirada unitaria y lejana. Como concluye Michael Collot: “El paisaje del cine no debería pensarse ni analizarse a partir del modelo del cuadro, como un espectáculo sintético, sino estático y exterior; debe resituarse en un doble movimiento de una percepción que nace de bosquejos sucesivos, donde lo que no se ve es igual de importante que lo que se muestra, y de una emoción que vincula estrechamente las cualidades sensibles del mundo a su resonancia interior” (Collot, 2007: p. 10).

## Efectos de movilidad: de la *promenade des yeux* a la *promenade des jambes*

El movimiento es la otra singularidad que, desde sus inicios, el cine sistematiza en las representaciones del paisaje. Al mismo tiempo, el “ojo móvil” (utilizando la terminología de Jacques Aumont) se erige como alternativa a un paisaje-emoción representado a partir del fragmento y la lejanía. Precisamente, la movilidad cinematográfica materializa la ilusión escondida en toda contemplación de una pintura de paisaje: adentrarse en él. Se trata de experimentar *in situ* el verdadero *travelling* de la mirada, invirtiendo así la tradicional dialéctica lejanía-proximidad.

Sobre esta dialéctica, el creador del popular jardín de Ermenonville, René-Louis de Girardin, en *De la composition des paysages* (1777) reflexiona sobre los dos modos de contemplar un paisaje y nos ofrece una serie de ideas que nos permiten presentar nuestras reflexiones. Dice así Girardin: “Si queréis percibir la belleza de la naturaleza, elegid, para estudiar sus detalles, ese delicioso momento en que el frescor de la aurora parece remozar el universo; es entonces cuando la tierra muestra su rostro más bello con la cercanía del astro vivificante que ‘fecunda’ en su seno todos los colores que la engalanan y sobre todo su ‘manto universal’, ese verde cautivador, un color tan apacible que proporciona descanso a los ojos y sosiego al alma. Salgamos ahora de esa gran composición creada para el paseo de los ojos y adentrémonos un poco en el paseo de las piernas. Debemos buscarlo detrás de los ‘marcos’ de los grandes cuadros; será como recorrer una galería de pequeños ‘cuadros de caballete’ tras haber examinado durante largo tiempo el ‘cuadro de referencia del taller’” (Girardin, 1777: p. 44).

Las palabras de Girardin tienen algo de revelador, en su fondo y en su forma, cuando se refiere a las *promenades des yeux* (el paseo de los ojos) y a las *promenades des jambes* (el paseo de las piernas), vinculando las primeras a la idea de conjunto paisajístico y las segundas a los detalles paisajísticos. Para Girardin, el *tableau capital* del taller se contempla con los ojos, pero los fragmentos o *tableaux de chevalet* es necesario buscarlos en el interior de la naturaleza, a través de la acción de andar y recolectar detalles de aquí y de allá. El *tempo* del paseante se aleja por completo de la temporalidad mecánica y constante de los vehículos en movimiento. El andar a través de la naturaleza se presenta como una fórmula de romper con la lejanía, y nos permite plantear una visión fragmentaria y de proximidad a partir de la cual representar el paisaje-movimiento.

En la búsqueda de los detalles paisajísticos apuntada por René-Louis de Girardin, la figura del paseante y la visión asociada a él adquieren una

enorme importancia. No es casual que su tratado sobre la composición del paisaje coincida en el tiempo con *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), de Jean-Jacques Rousseau. Este hecho certifica la emergencia del paseante en el imaginario paisajístico occidental de la época, el cual se desmarca del viajero del *Grand Tour*, estrechamente vinculado a la noción de lejanía. El paseante de Girardin, y por extensión de Rousseau, se siente atraído por la proximidad, por el pequeño recorrido a través de los detalles paisajísticos; una cuestión que, años antes, el propio Rousseau ya planteaba en uno de sus bellos pasajes del *Émile ou De l'éducation* (1762):

“Una tarde serena vamos a pasearnos por un sitio a propósito, donde bien descubierto el horizonte deja ver de lleno el sol en su ocaso, y observamos los objetos que hacen que se reconozca el sitio por donde se ha puesto. Al día siguiente volvemos a tomar el fresco en el mismo sitio, antes de que salga el sol. Le vemos anunciarse de lejos con las flechas de fuego que delante de él lanza. Auméntese el incendio, aparece todo el oriente inflamado; su brillo hace esperar el astro mucho tiempo antes que se descubra; a cada instante creemos que le vamos a ver; vémosle, en fin. Destella como un relámpago un punto brillante, y al instante llena el espacio todo; desvanécese el velo de las tinieblas, y cae; reconoce el hombre su mansión y la halla hermoseada. Durante la noche ha cobrado nuevo vigor la verdura; el naciente día que la alumbra, los rayos primeros que la doran, la enseñan cubierta de luciente aljófara, de rocío, que reflejan los colores y la luz. El coro reunido de las aves saluda con sus conciertos al padre de la vida; en este momento ni una está callada: débil aún su trinar, es más lento y más blando que lo demás del día, pues se resienten de lo soñoliento de su apacible despertar. El conjunto de todos estos objetos deja en el pecho una impresión de serenidad que penetra hasta el alma. Media hora hay entonces de embeleso a que ningún hombre resiste; qué espectáculo tan bello, tan magnífico, tan delicioso, a todos conmueve” (Rousseau, 1998 [1762]: p. 317).

El texto de Rousseau describe a la perfección esta emergencia de los detalles en el interior del paisaje. De la lejanía del horizonte con el sol naciente pasamos al universo de objetos paisajísticos que generan en el caminante una fuerte “impresión de serenidad”. El breve espacio de tiempo en el que tiene lugar el espectáculo paisajístico contrasta de lleno con el imaginario del *Grand Tour*, el del recorrido de grandes distancias hacia la búsqueda de los horizontes de los paisajes clásicos. Los nuevos “tiempos” generan nuevas figuras que los representen, tal y como apunta Suzanne Liandrat-Guigues: “El aspecto del paseante del siglo XIX rompe con los individuos singulares, viajeros, ferroviarios, peregrinos, vendedores ambulantes o trabajadores de antaño. El anonimato de alguien que solo

está de paso se suma al carácter indefinido de su desplazamiento. Nada que ocultar, pero nada que recordar de este simple paseante, tan solo una imagen. Todo lleva a adoptar el punto de vista del caminante, que consiste en no retener nada que no sea la esencia fugaz del movimiento y ‘establecer su morada en el corazón de la multitud’, según Baudelaire” (Liandrat-Guigues, 2005: p. 112-113).

Del *promeneur* de Rousseau al *flâneur* de Baudelaire se traza una historia del paisaje-movimiento en la proximidad. En ambas figuras encontramos el gusto por el detalle y aquello efímero, a pesar de que uno lo articula a partir del deambular a través de la naturaleza y el otro en el interior de la ciudad moderna. Ambos contribuyen a la inversión progresiva de la dialéctica lejanía-proximidad que caracteriza el siglo xx. Prosigue este planteamiento Suzanne Liandrat-Guigues: “El caminante no es una simple temática. Particularmente bien recibido en el umbral de un nuevo siglo marcado precisamente por numerosos avances, es un principio dinámico. Transforma todo lo que se cruza a su paso, provoca inversiones de valor, osmosis y revelaciones inesperadas. Termina por estar satisfecho consigo mismo y, por este motivo, se impone a lo largo del siglo xx” (Liandrat-Guigues, 2005: p. 117).

El “principio dinámico” del caminante articula otra de las dialécticas que recorren el paisajismo occidental: la multiplicidad y la unidad. Si regresamos a las tesis de René-Louis de Girardin observamos como el recorrido de los ojos nos muestra la unidad del paisaje (“cuadro de referencia”), mientras que el de las piernas, su multiplicidad (“cuadros de caballete”). El *tempo* del caminante permite que la variación continua de los elementos paisajísticos que se ofrecen a sus ojos pueda tomar una forma determinada, lo que denominaríamos una tonalidad del paisaje compuesta de distintas “notas musicales”. Sobre esta cuestión, la obra de Robert Walser, quien convirtió el paseo en una de sus principales figuras literarias, nos ofrece algunos de los “textos-paisaje” (cinematográficamente) más reveladores. Walser se expresa así en los libros *El paseo* (1996 [1917]) y *Los hermanos Tanner* (2003 [1907]):

“Casas, huertos y personas se transformaban en sonidos, todos los objetos parecían haberse transformado en un solo espíritu y una sola ternura. Un dulce velo de plata y niebla espiritual nadaba en todo y se tendía alrededor de todo. El espíritu del mundo se había abierto, y todos los padecimientos, todas las decepciones humanas, todo lo malo, todo lo doloroso parecía esfumarse para no volver más” (Walser, 1996: p. 58).

“Vinieron luego carros y carrozas, y el tranvía eléctrico pasó dando tumbos con su inconfundible chacoloteo. Zumbaban los alambres, restallaban los látigos, de todas partes llegaban silbidos y sonidos retumbantes. De

pronto, el tañido de once campanadas irrumpió en el silencio, a través de toda esta batahola vibrante y lejana. El día, la mañana, los ruidos y los colores despertaron en ambos una inefable alegría. ¡Todo se volvió una sola percepción, un único sonido! En su condición de amantes oían fundirse todo en un sonido único” (Walser, 2003: p. 54).

En los paseos *walserianos*, a pesar de que el mundo se presenta al caminante de forma discontinua, en una sucesión de fragmentos paisajísticos, su propio movimiento es capaz de unificar los múltiples detalles hasta configurar el “sonido único” del que habla el autor. En estos fragmentos literarios de Robert Walser encontramos el rastro de lo que podríamos denominar un “*découpage* del paisaje en movimiento”. Se nos revela así el estrecho vínculo entre la acción de caminar y la esencia del cinematógrafo. Michel Chion lo sintetiza así: “El paseo es un fenómeno cinematográfico o, si queremos, el cine tiene también una relación con el deambular, ya que se trata de hacer algo continuo con aquello que es discontinuo. El proceso que transforma la mecánica discontinua del paso y del movimiento en un desplazamiento continuo en el espacio encuentra su eco en la repetición discontinua de acciones que llevan la película a su terreno, imagen fija tras imagen fija, y crea una impresión de desplazamiento” (Chion, 1995: p. 38).

Los detalles paisajísticos presentes tanto en los paseos de Robert Walser como en los de Girardin y Rousseau tienen una correspondencia cinematográfica con las “situaciones ópticas y sonoras puras” de las que habla Gilles Deleuze para definir la imagen-tiempo. En esta línea, Deleuze, en sus estudios cinematográficos, plantea la *forme bal(l)ade*” como una contraposición a la lógica de “acción-reacción” que define la imagen-movimiento del cine clásico. Durante el desplazamiento del caminante emergen sucesivamente los fragmentos de espacio y tiempo puros, desvinculados de cualquier planteamiento narrativo. La *forme bal(l)ade* se constituye como un movimiento fluido que no responde a ninguna causa ni efecto, sino simplemente al “principio dinámico” del caminante. El paseo y sus variantes (deriva, errancia y deambulación) se erigen en formas de la modernidad cinematográfica, evidenciando que el desplazamiento continuo se construye como un régimen temporal y no espacial. Dice Deleuze: “Mientras que la imagen-movimiento y sus signos sensoriomotores solo estaban en relación con una imagen indirecta ‘del’ tiempo (dependiendo del montaje), la imagen óptica y sonora pura, sus op-signos y sonsignos, se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento. Es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas” (Deleuze, 1987: p. 38).

Si trasladamos estos planteamientos a la contemporaneidad y, más concretamente, al dispositivo fílmico que articula el cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul en *Blissfully yours* (2002), el recurso técnico de la *steadicam*<sup>4</sup> reescribe cinematográficamente la *promenade des jambes* a través de la naturaleza. En primer lugar, es interesante remarcar el hecho de que el film de Weerasethakul, de resonancias con *Partie de Campagne* (1936), de Jean Renoir, se estructura como un díptico del paisaje en movimiento. En la primera parte se nos muestra el recorrido de los protagonistas desde el interior de la ciudad hasta el exterior de la jungla, de forma que la línea recta y la mirada al paisaje desde el coche guían al espectador a través del territorio. Sin embargo, en la segunda parte, la *steadicam* articula la visión del espectador mediante la mencionada *forme bal(l)ade*. La contraposición entre las dos partes de la película contiene ya, de por sí, la dialéctica paisajística entre lejanía y proximidad.



Imágenes 1-4. Fotogramas de la película *Blissfully yours* (2002) en la que los protagonistas viajan de la ciudad a la jungla.

A lo largo del *travelling* en avance por el interior de la jungla, el paisaje emerge a partir de su frondosidad. La proximidad de la mirada pone de

4. La creación en 1975 de la *steadicam* por parte del operador de cámara Garret Brown lleva a la máxima expresión la *forme bal(l)ade* de Gilles Deleuze. Los *travellings* tradicionales realizados sobre vías o bien con la cámara al hombro no pueden restituir cinematográficamente la continuidad y la fluidez de la mirada del caminante. A partir del artilugio de Brown, la cámara sitúa su punto de apoyo y equilibrio en el cuerpo humano, de forma que la movilidad que se restituye en la pantalla es la propia del caminante y su *tempo*.

relieve las modulaciones de la luz, la saturación de las formas y la homogeneidad del color verde, que devienen los elementos a partir de los cuales el espectador del filme puede (re)construir el paisaje. Curiosamente, la contemplación del espacio se realiza a partir de la *Rückenfigur* (figura de espaldas), propia del imaginario paisajístico de Caspar David Friedrich. A través de esta puesta en escena se desestabiliza el *vis-à-vis* entre el espectador y el paisaje, a la vez que se refuerza la sensación de densidad y de espesor tanto del espacio recorrido como del tiempo necesario para recorrerlo. La *steadicam* articula una *Rückenfigur* en movimiento y de proximidad, creando así una forma paisajística estrictamente cinematográfica, que a diferencia de su referente *friedrichiano* no determina una escisión frente la naturaleza sino todo lo contrario: su inmersión.



Imágenes 5-6. En *Blissfully yours* (2002) la contemplación de la jungla se realiza a partir de la *Rückenfigur* o figura de espaldas.

La *mise en paysage* de Weerasethakul, más que a la vista, se destina al tacto; de forma que a través del paseo, la jungla se palpa, no se contempla. Sobre esta cuestión, Catherine Ermakoff apunta: “La consistencia carnal que el bosque adquiere en la película no está vinculada a un punto de vista que pretenda acercarnos a las cosas, a calibrar el peso, a detallar el grano y las nervaduras, sino que procede de una mirada que no busca prescindir de la presencia de los personajes para esbozar lo que les rodea. La inmersión en el interior del bosque toma cuerpo únicamente a través de la disposición de los planos que, ya sea mostrando el avance de la pareja que lucha por abrirse camino o abriéndose a un espacio mayor donde se aprecia el suelo, trabajan para exponer la profundidad que crean la superposición de árboles y el ramaje embrollado, al tiempo que reproducen

---

La otra gran aportación de este artilugio es el descubrimiento de nuevos paisajes. Su maleabilidad facilita que la cámara pueda adentrarse de forma continua en territorios que hasta aquel momento habían quedado excluidos del imaginario paisajístico del cine. La pulsión de penetrar en el interior de un paisaje se lleva al límite con la invención de Garret Brown. La *steadicam* significa, pues, una pequeña revolución dentro de la representación del paisaje-movimiento.

las impresiones táctiles creadas por el desplazamiento de los personajes: esa sensación que transmiten de estar espaciando el aire y abriéndose paso entre el volumen” (Ermakoff, 2007: p. 20).

Por encima de la dimensión visual, la *promenade des jambes* de Weerasethakul hace emerger la dimensión escultural del paisaje. La presencia de los volúmenes, de las materias, de las texturas, sitúa al espectador cinematográfico de lleno en su interior. La tradicional lógica del paisaje de desplegarse ante el espectador se invierte y ahora es este, desde su inmovilidad, quien se adentra en el territorio. Los detalles y fragmentos paisajísticos recolectados a lo largo del recorrido tejen una *Stimmung* que resuena en el interior del espectador. Los múltiples planos que se suceden durante el paseo de los protagonistas del filme configuran el “sonido único” *walseriano* que nos liga al mundo y nos permite “reencontrarnos en él”, utilizando los planteamientos de Jean-Luc Nancy: “Un mundo no es una unidad de un orden objetivo o extrínseco: un mundo nunca está frente a mí ni es un mundo distinto del mío. Desde el momento en que puedo visualizar un mundo como tal, de algún modo ya me pertenece: ya experimento una parte de sus resonancias internas. Seguramente este concepto de ‘resonancia’ es el más adecuado para expresar el fondo de la cuestión: un mundo es un espacio en el que resuena una determinada tonalidad. Sin embargo, es en realidad un conjunto de resonancias que interactúan, que modulan y modalizan los elementos, los momentos y los lugares de este mundo [...]. La pertenencia a este conjunto implica compartir este contenido y esta tonalidad y también reconocerlos como propios [...]. Un mundo que conocemos y en el que nos reconocemos” (Nancy, 2002: p. 34-35).

Partiendo de *Blissfully yours* y las palabras de Jean-Luc Nancy, nos interesa acercarnos al concepto de *geografía emocional* a partir de lo que el geógrafo Joan Nogué apunta en *Paisatge, territori i societat civil* (2010). Dice Nogué: “La palabra *emoción* deriva del verbo latino *emovere*, compuesta por las raíces *e*, de ‘fuera’, y *movere*, de ‘moverse’, ‘trasladarse’. Etimológicamente, pues, el significado de emoción está estrechamente unido al de palabras como *traslado*, *viaje*, *transferencia* de un sitio a otro. Las geografías emocionales nos sugieren la conveniencia de poner en cuarentena las supuestas certezas implícitas de una descripción geográfica de carácter exclusivamente visual, de base empírica y cartesiana y de tiempo medio y largo. Esta hegemónica visión del mundo que privilegia la vista por encima del resto de sentidos, lo duradero por encima de lo instantáneo, lo tangible sobre lo intangible y lo sedentario sobre lo nómada y que, además, es inseparable del concepto de espacio propio de la geografía clásica, puede tener serias dificultades para ‘descubrir’ los nuevos lugares y los nuevos paisajes surgidos en un espacio fluctuante

y de un transitar permanente entre configuraciones espaciotemporales diferentes. Si nos dejamos guiar por las emociones, nos será mucho más fácil no perdernos en este transitar” (Nogué, 2010: p. 115-116).

Bajo la luz de lo apuntado por Nogué se ponen de relieve las singularidades del film y, más concretamente, del paseo de los protagonistas por el interior de la jungla. La “emoción” que da título a la película (*blissfully*) responde a este sentimiento de experimentar el paisaje a partir de la movilidad, el tránsito o el desplazamiento. El concepto de *geografía emocional* nos acerca a una nueva dimensión paisajística a través de la cual acercarnos a ciertos cineastas y obras del cine contemporáneo. El abandono de la dimensión visual que plantea Nogué es la que aparece figurada en el film de Weerasethakul, donde el advenimiento de la tactilidad de la naturaleza crea un nuevo paisaje (y una nueva percepción de este) para el espectador cinematográfico. A partir de la exploración extrema de la movilidad cinematográfica se nos abren nuevos caminos a través de los cuales puede circular el paisaje en la contemporaneidad. Uno de ellos: el que acerca el cine a la escultura a partir de la emoción.

### **Esculpir (en) el paisaje: cuando el cine deviene un *land-art***

El paisaje-movimiento en el cine tiende a profundizar en la cuestión de su experimentación por encima de su (re)composición/contemplación. Tanto los desplazamientos como los espacios de desplazamiento se convierten en epicentro de reflexión paisajística para comprender radicales puestas en escena como las de la analizada *Blissfully yours* o las de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004) u *Honor de cavalleria* (Albert Serra, 2006). Películas, contemporáneas en el tiempo, que tienen en el trabajo espacio-temporal un denominador común: la vivencia del espacio a partir del tiempo.

Teniendo en cuenta la “doble artialización” de los lugares que plantea Alain Roger en su *Court traité du paysage* (1997), observamos como entre mediados y finales del siglo xx emerge la cuestión del paisaje *in situ*. Se trata de trascender la tradicional “imagen-paisaje” (*in visu*) para encaminarse, literalmente, al (re)descubrimiento del territorio y la experiencia asociada a él.

Las transformaciones en el sí del imaginario paisajístico no son exclusivamente cinematográficas; todo lo contrario, tienen una correspondencia, y quizás resonancia, con las metamorfosis producidas en el campo del arte y, más específicamente, en el de la escultura. En 1966, el escultor americano Tony Smith publica en la revista *Artforum* el relato de

su viaje por una autopista en construcción que se convierte en el manifiesto del naciente *land-art*. Francesco Careri, en su *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002), recoge las palabras de Smith: “Este viaje en coche fue una experiencia reveladora. Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales, y por tanto no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido. Primero no sabía de qué se trataba, pero produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte. Parecía como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística. La experiencia de esta carretera era algo que estaba representado cartográficamente, pero que no se reconocía socialmente [...]. No hay modo de enmarcarla, tan solo puedes experimentarla” (Careri, 2002: p. 120).

El paisajismo se reinventa volviendo a las fuentes originales de las cuales partía todo: recorrer un “país” para transformarlo en “paisaje”. Desde esta lógica, florecen las iniciativas de artistas, de los considerados minimalistas, que se adentran en el territorio para trabajarlo y convertirlo en una experiencia estética. Sin duda, se trata de una reacción a lo que Michael Jakob (2007) define como la progresiva “musealización” del paisaje durante el siglo xx; una respuesta a su proliferación y saturación como *imagen-paisaje* y la pérdida de su experimentación estética *in situ*. Lo que podríamos definir como un gesto de resistencia a la pérdida, en términos benjaminianos, del aura del paisaje.

Teniendo en cuenta este contexto, la movilidad se convierte en una (re)acción artística en la cual el “recorrido” es, de por sí, la obra de arte. Sobre esta cuestión, las palabras de Francesco Careri son iluminadoras: “El recorrido se refiere al mismo tiempo: al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa). Aquí queremos proponer el recorrido como una forma estética disponible para la arquitectura y el paisaje. En nuestro siglo, el redescubrimiento del recorrido tuvo lugar primero en el terreno literario (Tristan Tzara, André Breton y Guy Debord eran escritores), luego en el terreno de la escultura (Carl Andre, Richard Long y Robert Smithson son escultores)” (Careri, 2002: p. 25).

En este sentido, los *landartistas* británicos Richard Long y Hamish Fulton exploran la experiencia paisajística a través de la práctica del andar. Una actividad que conciben como la forma de activar la sensibilidad humana, una vía para estar en el mundo, orientarse en él y participar de él. Así, en obras como *A line made by walking* (1967), de Long, o bien *The Pilgrim's way* (1971), de Fulton, la propia acción de desplazarse sirve para

dibujar un camino (a veces literalmente, trazándolo con los propios pies o alineando las piedras recogidas a lo largo del trayecto) que deviene la obra de arte en sí misma. Ambos artistas aúnan dos actividades aparentemente distanciadas: la escultura (la línea) y el andar (movimiento), convirtiendo el propio cuerpo en la herramienta de trabajo. Su proyecto artístico se construye a partir del rastro en el territorio; una huella del paso del hombre que lo ata de nuevo a la naturaleza y al espacio. En definitiva, se trata de inscribir una presencia a partir de la ausencia del cuerpo, visibilizar una experimentación del paisaje.

En retrospectiva, tanto las palabras de Tony Smith como los proyectos artísticos de Long y Fulton iluminan y prefiguran algunas de las formas paisajísticas representadas en las películas mencionadas más arriba; *mises en paysage* que se articulan desde el esfuerzo de experimentar y recorrer el territorio. Pero es quizás en el proyecto artístico del cineasta iraní Abbas Kiarostami donde las resonancias entre el cine y el *land-art* son más visibles. Un proyecto (filmico y fotográfico) que persigue el objetivo (land)artístico de (re)apropiarse del territorio.

Curiosamente, Abbas Kiarostami inicia su andadura en el cine en la época en la que el *land-art* emerge en el seno del panorama artístico internacional. Mientras Long y Fulton realizan sus primeros trabajos en este campo de la escultura, Kiarostami realiza su primer cortometraje, *Pan y callejuela* (1970). Muchos de los aspectos que pueblan su obra posterior están presentes en este filme pero, por encima de todos, cabe destacar el recorrido en zig-zag. La película es un paseo zigzagueante de un niño, convertido en pequeña epopeya. La narración se simplifica al máximo para dar paso a un juego de ritmos y movimientos, como si se tratase de una melodía, donde el protagonista simplemente avanza, retrocede o bien se queda paralizado.

Años más tarde, en 1978, el formato de cortometraje vuelve a ser un laboratorio de experimentación para el director. En *Solución n.º 1* profundiza todavía más en la cuestión de despojar el recorrido de cualquier elemento narrativo para convertirlo en una “forma estética”. El trayecto de un hombre empujando una rueda de coche por los márgenes de una carretera, con las montañas áridas de Irán de telón de fondo, se convierte en una celebración del movimiento en estado puro. Kiarostami representa el éxtasis producido por la movilidad, aquel *e-movere* apuntado por Joan Nogué. El director, en un ejercicio cercano al cine experimental, hace visibles la energía y la fuerza que se apoderan del personaje por el hecho de participar del mundo; el camino zigzagueante se ha convertido, esta vez, en carretera sinuosa. Han pasado 12 años de la publicación del texto de Tony Smith en *Artforum* cuando Kiarostami incorpora las ca-

reteras en su cine, otro de sus grandes motivos paisajísticos, vinculado también al imaginario del *land-art*.

La distancia existente entre ambos cortometrajes de Kiarostami y las obras mencionadas de Long y Fulton se rompe cuando en 1987, antes del rodaje de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, el cineasta iraní decide dibujar en la colina de Koker (uno de los escenarios del filme) el popular camino zigzagueante kiarostamiano. Literalmente, inscribe en el territorio los recorridos sinuosos de los protagonistas de *Pan y callejuela* y *Solución n.º 1* y (re)crea el paisaje a través del cual circularán los héroes de la conocida *Trilogía de Koker*. El cineasta transforma la colina de Koker en una obra de arte que toma autonomía respecto las películas y, no en vano, a partir de la trilogía, se convierte en un espacio de peregrinaje para turistas que quieren confrontarse *in situ* con la poética de este camino.



Imágenes 7-9. La trilogía del director iraní Abbas Kiarostami ha transformado la colina de Koker en una obra de arte.

En consonancia con lo que hicieron Long y Fulton unas décadas antes, en *A line made by walking* y *The Pilgrim's way*, Kiarostami fija en el propio territorio un recorrido. La Z kiarostamiana se convierte en una huella que perdura de película en película, convirtiendo la acción de recorrer este camino en un ritual. Un concepto, el de ritual, muy presente tanto en las dos obras de Long y Fulton (especialmente la de este último, vinculando la acción de andar con la experiencia de los caminantes místicos) como en gran parte de los films-paisaje de la contemporaneidad.

Para concluir este breve pero intenso trayecto entre los extremos (lejanía-proximidad) del paisaje cinematográfico podemos formular una idea central. Las prácticas contemporáneas asociadas o inspiradas en el imaginario del *land-art* culminan un trayecto del paisaje-movimiento en el cine a través del cual la duración y mostración de un recorrido se convierte en una nueva forma de representación del paisaje-emoción. La fotogenia del paisaje, vinculada a la discontinuidad y fragmentación del montaje cinematográfico, se desvanece frente del éxtasis producido por la continuidad del encuadre móvil. Dos vías distintas para reformular un mismo concepto: el *Stimmung*. O lo que es lo mismo: aquel lugar que “no

está ni en la interioridad, ni en el mundo, sino en su límite” (Agamben, 2008: p. 54).

## Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.

AUMONT, Jacques (1992). *Du visage au cinéma*. París: Éditions de l'Étoile.

--- (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Editorial Paidós.

BALÁZS, Bela (2010). *L'homme visible*. París: Circé.

CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CHION, Michel (1995). “L'homme qui marche”, en Jacques Aumont (dir.). *L'invention de la figure humaine*. París: Cinémathèque Française, p. 34-50.

COLLOT, Michel (2007). “Paysages en mouvement”, *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, núm. 31, p. 6-13.

DE GIRARDIN, René-Louis (1992). *De la composition des paysages*. Seyssel: Champ Vallon.

DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós.

--- (1987). *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós.

EISENSTEIN, Sergei (1976-1978). *La non-indifferente nature*. París: Union générale d'éditions.

EPSTEIN, Jean (1921). *Bonjour cinéma*. París: Éditions de la Sirène.

ERMAKOFF, Catherine (2007). “Une maison dans les bois”, *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, núm. 31, p. 20-24.

JAKOB, Michael (2007). *Paysage et temps*. Gollion: Infolio éditions.

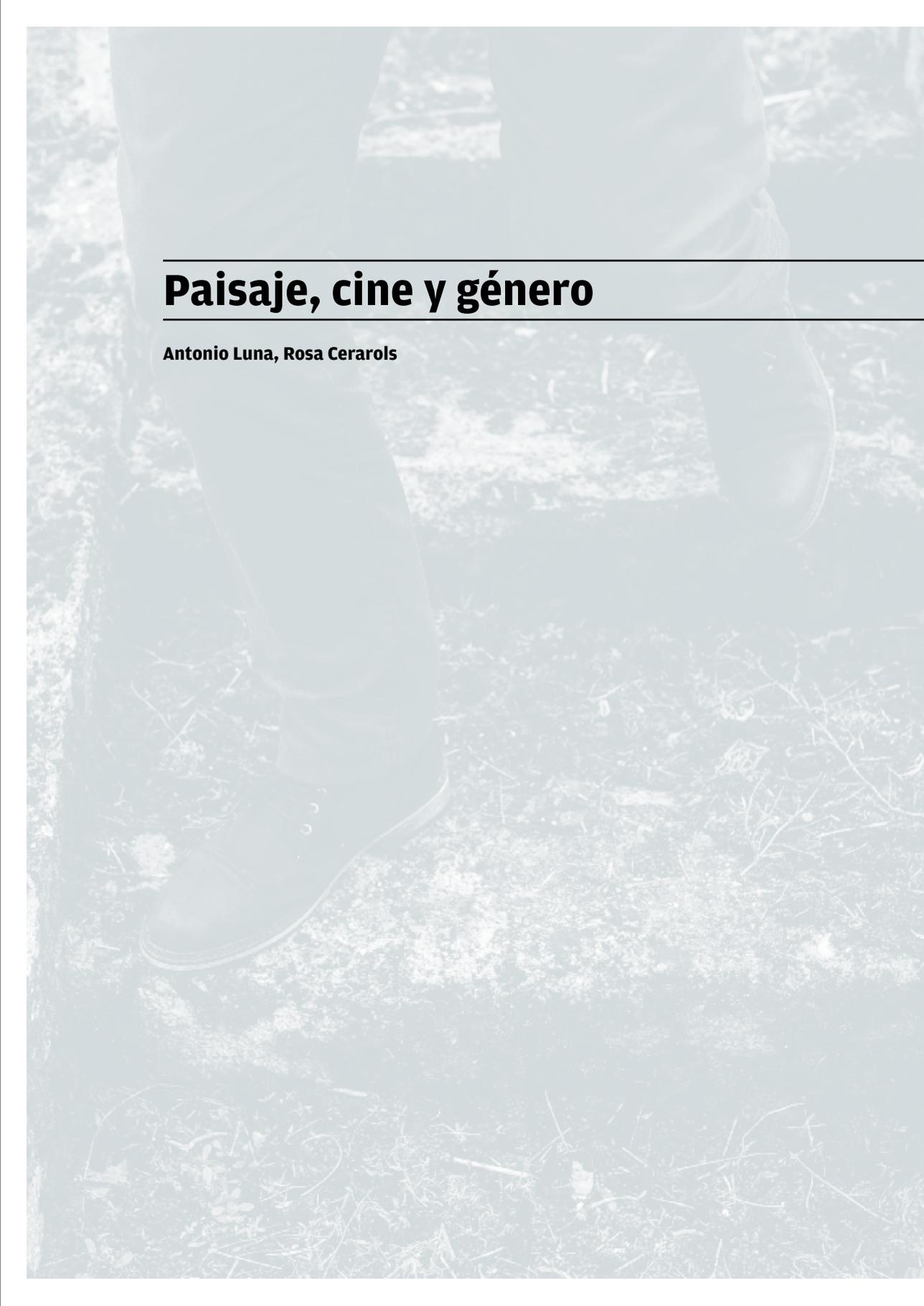
LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (2005). *Esthétique du mouvement cinématographique*. París: Klincksieck.

NANCY, Jean-Luc (2002). *La Création du monde ou la mondialisation*. París: Galilée.

NATALI, Maurizia (1996). *L'image-paysage: iconologie et cinéma*. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.

NOGUÉ, Joan (2010). *Paisatge, territori i societat civil*. Valencia: Edicions 3 i 4.

- ROGER, Alain (1997). *Court traité du paysage*. París: Éditions Gallimard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1972). *Les rêveries du promeneur solitaire*. París: Librairie Générale Française. [Edición original escrita entre 1776 y 1778].
- (1998). *Emilio o De la educación*. Madrid: Alianza Editorial. [Edición original de 1762].
- SALVADÓ, Alan (2013). *Estètica del paisatge cinematogràfic: el 'découpage' i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*. Barcelona: UPF (tesis doctoral).
- WALSER, Robert (1996). *El paseo*. Madrid: Ediciones Siruela. [Edición original de 1917].
- WALSER, Robert (2003). *Los hermanos Tanner*. Madrid: Ediciones Siruela. [Edición original de 1907].



---

# **Paisaje, cine y género**

---

**Antonio Luna, Rosa Cerarols**



Hace ya unos años, en 2005, se estrenó *Brokeback Mountain*, película dirigida por el cineasta taiwanés Ang Lee basada en un relato corto de la novelista norteamericana Annie Proulx (1999) en el que se narraba una historia de amor homosexual en la América rural más profunda. El largometraje tuvo una gran repercusión social a escala internacional, además de un gran éxito de público y crítica, y consiguió innumerables premios, como lo ejemplifican, en parte, los tres Óscar de la academia norteamericana al mejor director, mejor guión adaptado y mejor banda sonora. Este melodrama, centrado en la relación sentimental entre dos vaqueros en las montañas de Wyoming en los años sesenta del siglo xx, se rodó en los impresionantes escenarios naturales de la provincia de Alberta en Canadá y, a pesar de todo, dicha historia de amor superó su propia geografía, la distancia, el tiempo y también la incompreensión social de la época y de la forma de vida de esa América rural, profunda y conservadora.

La estructura de la película remite a la clásica historia de amor prohibido en la que solo sorprende el hecho de que se trate de una relación homosexual y que suceda en un lugar en el que el cine ha construido unos estereotipos de género heteronormativos, donde tanto hombres como mujeres tienen asignados roles arquetípicos e inamovibles (Haskell, 1974; Mulvey, 2003; Tasker, 2012). De hecho, las antagónicas atribuciones de género están impregnadas de la construcción cultural del paisaje que el cine de Hollywood ha ido desarrollando a lo largo de su historia (Dell'Agnese, 2009). Así, lo innovador de esta película no es tanto que dos hombres mantengan una relación de amor sino que ocurra en ese lugar, en los grandes espacios indómitos del inabarcable Oeste norteamericano, en el que el hombre debe actuar como hombre y luchar contra la adversidad del entorno y defender el espacio doméstico, supuestamente

femenino (Haskell, 1974). Desde este enfoque, el contraste entre los grandes paisajes abiertos y una trama intimista y trágica fue, quizá, la gran quimera de *Brokeback Mountain*. No hay duda de que estos paisajes naturales que han sido escenario de innumerables películas épicas de superación del hombre en territorios salvajes son espacios que no pueden considerarse simples localizaciones o escenarios de fondo, puesto que, por sí mismos, adquieren un importante y destacable protagonismo (Aitken *et al.*, 2006; Daniels, Cosgrove, 1988; Lefebvre, 2006; Nogué, 2007; Harper *et al.*, 2010).

El cine, en efecto, se sirve de la fotografía del paisaje (o del paisaje y su representación) como un elemento fundamental en su discurso narrativo (Azevedo *et al.*, 2015). La utilización de la fotografía de grandes escenarios como paisaje cinematográfico, al igual que la música, ayuda a subrayar las emociones de la trama argumental. Pero además, en la abstracción de las emociones, el paisaje se utiliza como un recurso de primer orden para enfatizar ciertos roles, actitudes sociales y culturales y, también, para reforzar determinados estereotipos de género (Cohan *et al.*, 2012; Mulvey, 2003; Tasker, 2012). Así, tradicionalmente, los grandes espacios abiertos en lugares inhóspitos, extraños, exóticos, con climas extremos y vegetación y fauna amenazantes, se han asociado a la sensación de vulnerabilidad y se han convertido en espacios perfectos para las tramas heroicas de personajes ubicados en el límite del riesgo vital (Kennedy, 1994; Aitken, Zonn, 1994). La silueta de un personaje, o de un grupo de ellos, atravesando dichos paisajes, conlleva inmediatamente el miedo ante lo infinito, lo desconocido; el desasosiego del peligro. Desde esta perspectiva, el western ha sido el género cinematográfico que mejor ha explotado este recurso (Dell’Agnese, 2009), y con su mensaje conservador ha perfilado roles de género estrechamente ligados al comportamiento social en estos espacios, creando, digamos, un *genderscape* cinematográfico.

Tradicionalmente, los paisajes abiertos o inhóspitos han planteado peligros y retos indiscutibles para la actividad humana que solo podían superarse con arrojo, determinación, valentía, fuerza, etc., capacidades, todas ellas, asociadas directamente al arquetipo masculino (Cohan *et al.*, 2012). Por el contrario, en estos entornos salvajes, los paisajes cerrados y protegidos se han vinculado siempre al confinamiento de lo femenino (Haskell, 1974). Es más, a menudo la ruptura de este equilibrio es el desencadenante de la trama que sitúa a los personajes ante el reto de restablecer el supuesto equilibrio. Sin ninguna duda al respecto, el cine ha sabido recoger muy bien todo el abanico de emociones que despierta la proyección de estos espacios abiertos, que frecuentemente han servido para enfatizar los roles de género tradicionales (y sexistas).

Pese a lo expuesto, observamos que, más recientemente, la elección de este tipo de espacios y su conversión en discurso cinematográfico se ha utilizado para reflejar nuevas y renovadas visiones de género, en las que ya no aparece una dualidad enfrentada sino una marisma de registros y roles mucho más compleja y cercana a la realidad de las sociedades contemporáneas. En las páginas que siguen nos proponemos analizar la gestación y evolución de estos *genderscapes*, repasando la evolución social de los roles de género en el cine a través de algunas películas que han ilustrado y promovido esta evolución. En ningún momento pretende ser un trabajo exhaustivo en el que aparezca el sinfín de películas en las que el paisaje tiene un rol fundamental en la trama o en la narración, sino aquellas que han elaborado una determinada configuración discursiva en el binomio del paisaje y género.

## **Paisajes y la construcción de los arquetipos de género en el cine clásico**

Desde sus inicios, el cine ha sabido ver la capacidad evocadora del paisaje y lo ha ido utilizando como un recurso narrativo más (Andrews, 1999; Appleton, 1975; Cauquelin, 1989; Harper *et al.*, 2010). En las primeras décadas del siglo xx, al permanecer la gran influencia de la escenografía teatral, así como unas evidentes limitaciones técnicas, la utilización de este recurso era más bien modesta: se utilizaban lienzos pintados como fondos paisajísticos de la narración. Posteriormente, las mejoras tecnológicas en el revelado permitieron retratar grandes paisajes y utilizarlos como fondo en la filmación de la trama. Asimismo, los cambios en los medios de transporte y la reducción de la maquinaria cinematográfica hicieron posible, ya en el cine mudo, filmar en escenarios naturales reales. Luego, con la llegada del cine sonoro primero, y del color después, además de los avances en la proyección (con innovaciones como el cinerama o el cinemascope), el recurso paisajístico se convirtió en un potente reclamo comercial y en un elemento imprescindible en el proceso creativo cinematográfico (Aitken, Zonn, 1995; Aitken, Dixon, 2006; Aumont, 2006; Cosgrove, 1998; Lefebvre, 2006; Gámir, Manuel, 2007).

Las construcciones de género asociadas al paisaje aparecen muy pronto, ya con el cine mudo y con el nacimiento del western como género cinematográfico, este íntimamente asociado al éxito de Hollywood como la gran factoría cinematográfica mundial durante buena parte del siglo xx (Mottet, 2006). Para empezar, debemos remontarnos a las reproducciones en el espacio circense de la épica de las fronteras de colonización y los enfrentamientos con lo salvaje, que tenía considerable éxito entre el

público urbano occidental, a la vez que divulgaba y reforzaba el discurso imperialista y colonizador dominante de principios del siglo xx. La fama que consiguieron este tipo de espectáculos circenses, donde destacó notablemente *Buffalo Bill* y su imaginario creado en relación con el salvaje Oeste americano, con indios y vaqueros, caballos y búfalos, despertó la necesidad de grabarlo para poder reproducirlo y ampliar el radio de difusión. De ese modo, la épica genuina del Oeste americano se trasladó al mundo del cine muy pronto, en un principio como básicos documentales que reproducían estos espectáculos, y más tarde como películas, con la elaboración de tramas teatralizadas que incluían todos los elementos más representativos, tales como la presencia de armas de fuego y animales salvajes, carreras de caballos e “indios americanos” (Cohan *et al.*, 2012).

El western se convirtió rápidamente en el género cinematográfico más característico del cine norteamericano sobre el que se construyó un discurso ideológico de dominación del hombre (blanco) sobre el territorio y las diferentes culturas nativas del Oeste americano (Natali, 2006). Asimismo, estas películas fortalecían el mito fundacional norteamericano: la conquista geográfica de nuevas fronteras, la capacidad civilizadora del hombre blanco, la victoria del orden frente a la barbarie y de la razón frente a lo salvaje. En realidad, pues, el cine no hizo más que recoger cierta tradición de la cultura norteamericana que había dado ya sus frutos en otras formas expresivas como la pintura, la literatura, la fotografía o la música (Cosgrove, 1998; Andrews, 1999).

Los roles de género en el western están muy bien definidos: el protagonista es siempre hombre y es el que lucha contra las posibles inclemencias y los contratiempos del entorno, mientras que la mujer es intranscendente, puede que ni siquiera aparezca en la trama, puede tener un papel ínfimo o simplemente ser el objeto de rescate. A su vez, en esta concepción de género estereotipada, la mujer en esencia es la antítesis de lo salvaje, es el no-paisaje: representa el hogar, los espacios cerrados y protegidos; además de la personificación de la esfera reproductiva, del cuidado de los hijos y de la preservación de la tradición. En esta dialéctica espacial, lo femenino es el elemento más vulnerable aunque fundamental en el proceso civilizador de lo salvaje. Es esta dicotomía discursiva entre los roles de género en el paisaje lo que denominamos *genderscapes*, paisajes con atribuciones de género que son incluidos en el lenguaje cinematográfico como espacios subliminales donde se desarrolla la trama y donde estas atribuciones de género son incorporadas sin ninguna consideración crítica.

Curiosamente, las primeras películas de western se rodaron en espacios cerrados adaptados para la filmación o en ranchos cercanos a la

ciudad de Los Ángeles, en los que el recurso paisajístico era muy limitado (Mottet, 2006). En estas primeras producciones el paisaje todavía no tiene la connotación narrativa y simbólica que adquiere más adelante. Sin embargo, las tramas ya son eminentemente masculinas y los personajes femeninos, como en la mayoría de las películas de acción, tienen un papel secundario y siempre supeditado a un personaje masculino. Con la llegada del cine sonoro, y la posibilidad de construir narrativas donde la música o los diálogos toman un papel más relevante, el western pierde protagonismo y queda relegado a películas de bajo presupuesto y de serie B hasta bien entrada la década de los años treinta.



Imagen 1. El director John Ford fue el primero en considerar las posibilidades cinematográficas de estos paisajes semidesérticos norteamericanos, que los incorporó ya en 1939 en las escenas más emblemáticas de *Stagecoach* (*La Diligencia* en español).

No obstante, la innovación tecnológica y la evolución en algunos aspectos logísticos favorecieron el renacimiento del western en el cine de Hollywood, que alcanzó su zenit de popularidad a lo largo de las décadas siguientes (Gámir, Manuel, 2007). La mejora, por un lado, de las comunicaciones terrestres hizo más asequible el rodaje en parajes naturales. Por otro lado, la evolución técnica de las cámaras y en los medios de transporte permitió el rodaje en espacios exteriores con una calidad cada vez mayor. En este nuevo contexto, la construcción de la ruta 66 entre Los Ángeles y Chicago a partir de 1926 facilitó a los grandes estudios de Hollywood el acceso a algunos de los paisajes más icónicos del South West americano, como el Gran Cañón del Colorado o el Monument Valley. Así

pues, el acercamiento físico a estos paisajes pintorescos y de indudable belleza motivó el relanzamiento —con gran éxito— de películas de western en la década de los años treinta (Mottet, 2006; Natali, 2006; Schama, 1996). Estas nuevas películas sí utilizaron el paisaje como un recurso narrativo de primer orden y sirvieron, también, como reclamo para el turismo de automóvil incipiente, que se desarrolló enormemente en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

El acceso relativamente fácil a algunos de estos grandes parajes naturales desde la ciudad de Los Ángeles supuso que algunos avispados granjeros de la zona intuyeran las oportunidades económicas que podría ofrecer la filmación de películas en territorios no demasiado productivos ni rentables hasta el momento. Ese fue el caso de Harry Goulding, propietario de las fincas del Monument Valley, que tras fracasar como granjero, arrastrado por los efectos devastadores de la Gran Depresión y con una persistente sequía en la región, decidió utilizar el paisaje que rodeaba sus propiedades como recurso económico. En una visita a Hollywood, en 1938, se reunió con productores y directores cinematográficos y consiguió convencerles de las cualidades paisajísticas del Monument Valley para la filmación de películas (Moon, 1992). El director John Ford, que estaba en proceso de filmar un nuevo western, fue el primero en considerar las posibilidades cinematográficas de esos paisajes semidesérticos, y en 1939 filmó allí algunas de las escenas más emblemáticas de *Stagecoach* (*La diligencia*, en su versión en español). John Ford, con esta película, consiguió revitalizar definitivamente el género del western después de una década de decadencia, y evidenció que una de las claves del éxito fue el uso de estos paisajes como un elemento fundamental en la trama, más allá de su pericia para plasmarlos en el celuloide.

Así fue como el Monument Valley, con sus icónicas formaciones geológicas de arenisca rojiza y sus espectaculares cambios de color en función de la posición solar, inició su enorme y duradero idilio con el mundo del cine en particular y de la imagen en general, que ha llegado hasta la actualidad. El paisaje de esta región en los límites de Utah y Arizona se ha convertido en el arquetipo paisajístico del Oeste americano, apareciendo hasta la saciedad como reclamo publicitario en campañas de todo tipo, desde tabaco o whisky hasta automóviles o calzado. Cabe destacar que en todos estos casos siempre hay una referencia implícita o explícita a la virilidad intrínseca de los espacios del western (Dell’Agnese, 2009). Además, incluso podríamos decir que este se ha ido convirtiendo con los años en el paisaje emblemático de todo el país, reuniendo en un solo paisaje las atribuciones ideales de la identidad norteamericana: los grandes espacios, lo salvaje, la conquista de lo remoto y, cómo no, la idea del arquetipo masculino del hombre del western, del vaquero, del cowboy (Kennedy, 1994).

Las películas de John Ford consolidaron y popularizaron las atribuciones de género en el paisaje cinematográfico del western. *Stagecoach* (1939) es la historia de un accidentado viaje de una diligencia entre Arizona y Nuevo México. En ella viajan dos mujeres, la esposa embarazada de un militar que se desplaza para reunirse con su marido y una prostituta que ha sido expulsada de la ciudad por la Liga de la Ley y el Orden. El resto de viajeros son hombres de distinta reputación: un comerciante, un médico, un jugador, un banquero que lleva consigo una gran cantidad de dinero y un fugitivo de la justicia. Durante el viaje deben superar grandes obstáculos: la propia convivencia de estos personajes variopintos y la dureza y peligrosidad de los caminos que atraviesan fruto de los posibles asaltos de criminales o apaches. El salvaje Oeste americano se presenta a través de individuos inmersos en el conflicto, que luchan por su supervivencia. Se trata de un mundo de hombres y para hombres donde las mujeres tienen el rol de dar apoyo resignado a sus maridos, confinadas y supuestamente protegidas en un espacio cerrado y controlado (Cohan *et al.*, 2012). Cualquier otro rol planteando por personajes femeninos está fuera de la norma e implica automáticamente la estigmatización social (Haskell, 1974).

En una película posterior, John Ford retrata con maestría esta dicotomía entre el espacio sin límites, eminentemente masculino, y el espacio doméstico femenino. *The Searchers* (de 1956, película traducida en España como *Centauros del desierto*) empieza con la imagen de una mujer que sale de la penumbra abriendo la puerta de una casa en medio de un paisaje desértico, mientras desde el porche mira hacia el horizonte en el que se aproxima un jinete. Esta imagen poética de gran belleza va abriendo el plano del paisaje desértico que envuelve la casa a medida que la mujer va saliendo de la penumbra del hogar. Ese plano secuencia muestra la grandiosidad del espacio exterior y, al mismo tiempo, la fragilidad del espacio doméstico personificado en la mujer ama de casa. Tanto la casa como la mujer forman parte de ese mismo icono que es lo doméstico, y no es hasta la segunda secuencia cuando aparece el resto de los personajes de la casa, que se reúnen para ver al jinete que llega de la lejanía de ese inmenso paisaje desértico.

En esta primera escena apenas hay palabras, predomina el sonido del caballo y una banda sonora que acentúa el dramatismo de la escena. El jinete que se aproxima traerá, desde lo más recóndito del paisaje, las noticias que desestabilizarán el equilibrio doméstico y desencadenarán la trama de la narración fílmica. Esta escena inicial concluye con la mujer dando la bienvenida al jinete con un “Welcome home, Ethan”, para luego recogerse todos en la penumbra del umbral de la casa. La casa es un espacio modesto, pequeño y austero, perdido en la inmensidad del desierto.

Es el reflejo de la imagen del colono que forma parte de la construcción ideológica más tradicional de la sociedad norteamericana. Consiste en la idea del *frontier man*, que solo, sin ayuda de nadie, tan solo de su familia y de su esfuerzo, se enfrenta a los retos de esos espacios para levantar un porvenir digno para sus descendientes. Nuevamente nos referimos a un mundo varonil, de hombres duros, con fuertes convicciones religiosas y gran respeto por lo familiar. En esta construcción ideológica, la mujer desempeña un papel crucial en el espacio doméstico, puesto que representa el triunfo de la razón, de la civilización, frente a su opuesto, que es el espacio abierto e indómito que le rodea. En esta relación de género, el hombre es el que debe luchar para preservar lo doméstico y someter lo salvaje.

El argumento de la película *The Searchers* es la historia de la búsqueda de dos niñas secuestradas por los comanches. El personaje central de la película será el encargado de seguir el rastro de las niñas hasta conseguir su liberación. Es, por tanto, una nueva recuperación del equilibrio doméstico por parte del héroe masculino en un paisaje inhóspito. La escena final se cierra con una metáfora magnífica sobre las atribuciones de género en relación tanto con el espacio doméstico como con el exterior (Howard, 2011; Mulvey, 2003). El director recurre a una escena simétrica a la inicial: el jinete llega con una de las niñas, la entrega a la familia, que entra en el interior de la casa mientras el protagonista se queda inmóvil enmarcado por la penumbra de la puerta con el desierto al fondo. Finalmente, mientras la puerta se cierra, el hombre se da la vuelta y se dirige de nuevo al espacio abierto que hay al traspasar la puerta.

Significativamente, esta es una de las imágenes más icónicas del western clásico. En efecto, la imagen del actor John Wayne en la puerta de la casa ha sido reproducida en carteles y pósteres hasta la saciedad (Mottet, 2006). El hombre no entra en la casa, pertenece a ese espacio exterior del que viene. El personaje masculino ha restaurado el orden doméstico devolviendo la niña a casa, y la figura femenina la ha acogido, la ha hecho entrar en la seguridad de la penumbra doméstica y ha cerrado la puerta para evitar otros peligros del exterior. La mujer no sale de ese espacio de penumbra, a no ser que sea forzada a ello o pierda su condición de mujer respetable. Es el hombre el que a pesar de sus defectos, o tal vez a causa de ellos, pertenece al espacio abierto y al paisaje salvaje con el que convive y se proyecta. En esta conexión entre paisaje y género, el espacio abierto tiene claras atribuciones masculinas, y el espacio cerrado y doméstico, femeninas. Cualquier cambio en esta ecuación produce un desequilibrio que debe ser resuelto y que en muchos casos se transforma en la problemática y trama del relato de muchas de estas películas.

Al margen de la trama argumental de la película, estas dos escenas se convierten en una excelente metáfora visual de la construcción clásica de los *genderscapes*, de las atribuciones de género de un paisaje, el del Oeste americano en este caso, pero que fácilmente se podría extrapolar a cualquier paisaje abierto y salvaje donde las condiciones climáticas son extremas y poco apropiadas para el asentamiento humano (Cosgrove, 1998). Así, al paisaje semidesértico del Oeste americano, podríamos sumarle otros tantos como los desiertos áridos, las selvas tropicales, los bosques de taiga, los desiertos de nieve árticos o los mares; incluso, más recientemente, el espacio interplanetario o los abismos oceánicos.



Imagen 2. Estas dos imágenes de John Wayne que abren y cierran la película *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), son las más icónicas del western clásico y se han convertido también en una excelente metáfora visual de la construcción de los *genderscapes*.

## Nuevas mujeres, nuevos paisajes y el mismo mensaje

La utilización del paisaje como sublimación de las aspiraciones masculinas se ha ido reproduciendo de forma cíclica en el cine comercial americano y en muchas otras producciones de diferentes países y entornos culturales. Sin embargo, los cambios sociales ocurridos en la esfera occidental a partir de los años cincuenta y especialmente tras los movimientos contraculturales y feministas de finales de los años sesenta provocaron que el cine se hiciera eco de ellos, lanzando nuevas relecturas de género que matizarían la tradicional relación establecida entre paisaje y género. A partir de este momento se observa un lento despliegue de producciones filmicas protagonizadas por mujeres, que a menudo rivalizarán con otras películas del *mainstream* en las que la tipología clásica de género se mantiene. De hecho, no parece desproporcionado afirmar que, en el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, el cine comercial, aprovechando las innovaciones tecnológicas tanto de la filmación como de la exhibición, sacó el máximo provecho de los grandes paisajes naturales reproduciendo las mismas historias de héroes mascu-

linos que superan todo tipo de retos heteronormativos en estos entornos naturales.

Sin embargo, cierto es que poco a poco empiezan a aparecer películas protagonizadas por mujeres, primero en entornos urbanos y posteriormente compartiendo aventuras con hombres, para finalmente emular también el papel protagonista de las películas épicas (Shiel *et al.*, 2011). En algunos casos se trata de biografías de grandes aventureras, como puede ser la historia de Isak Dinensen sobre una escritora danesa que vivió unos años en África y que retrata la película *Out of Africa (Memorias de África)*, dirigida por Sidney Pollack en 1985; o la historia de la naturalista Dian Fossey, que dedicó parte de su vida al estudio y la protección de los gorilas, y que fue llevada al cine en 1989 por Michael Apted con el título *Gorilas in the Mist (Gorilas en la niebla)*; e incluso la adaptación de la novela de Paul Bowles, *The Sheltering Skies (El cielo protector)*, que realizó Bernardo Bertolucci en 1990 y que narra la historia de tres americanos (que forman un triángulo amoroso, con especial importancia del personaje femenino Kit Moresby) en el norte de África a finales de la década de los cuarenta. En todos estos ejemplos, la historia real es dramatizada e incluye siempre una relación romántica con un personaje masculino, y en todas estas películas la historia acaba de forma trágica, ya sea por la muerte de la protagonista (Fossey) o por el abandono de las tierras africanas (Dinensen, Moresby). Por tanto, estas nuevas localizaciones en la selva, la sabana o el desierto vuelven a expulsar a los personajes femeninos que osan cuestionar el tándem paisaje-masculinidad, desarrollado, como hemos visto, en décadas anteriores en el cine y especialmente en el western.

No obstante, a partir de los años noventa aparecen ficciones filmicas protagonizadas por mujeres que desafían los espacios tradicionalmente asociados a la masculinidad. Una de las más conocidas es posiblemente la película *Thelma and Louise*, dirigida por Ridley Scott en 1991. Cabe mencionar, a tenor de lo dicho, que este realizador previamente ya había trasgredido los estereotipos de género en la película *Alien* (1979), un *thriller* de ciencia ficción que con una protagonista femenina ya contravenía la norma establecida de que el espacio interestelar se vinculaba a una nueva *frontierland* exclusivamente masculina (Cohan *et al.*, 2012).

*Thelma and Louise* debe considerarse una *road movie* clásica, de huida y persecución, pero protagonizada por dos mujeres que libremente escapan de la monotonía de la vida conyugal y del maltrato doméstico. Una vez más, la película recorre los paisajes sagrados del western americano, cambiando el caballo o la diligencia por un coche descapotable que ellas mismas conducen. A diferencia de las mujeres del western clásico, nun-

ca con capacidad de decisión, las protagonistas eligen voluntariamente hacer ese recorrido, pero contrariamente a las películas protagonizadas por hombres, la ruptura del equilibrio llevará a las dos mujeres a un final siniestro, que bien puede entenderse como el restablecimiento del orden de género. Así, en la escena final, las protagonistas deciden lanzarse al vacío con el coche antes de ser apresadas por la policía. De alguna manera, esta escena final, que también se ha convertido en icónica, es una nueva metáfora de la construcción cultural de estos *genderscapes* cinematográficos: el paisaje devora a las mujeres que contravienen la norma.

Por tanto, se constata que a pesar de que los personajes femeninos hayan tenido un papel cada vez más importante en este tipo de películas épicas en que los grandes paisajes naturales desempeñan un papel central, el mensaje final sigue siendo el mismo que ya aparecía en los westerns clásicos de John Ford antes presentados. En este caso, en vez de la puerta que se cierra para proteger a la mujer, son el abismo y la muerte que vuelven a cerrar la puerta, dando un mensaje claro a quien quiera saltarse la norma.

### **“A cock in a frock on a rock”**

En la década de los noventa también se produce un aumento de la sensibilización social en cuanto a los derechos de libertad sexual de gays y lesbianas, debido en parte a la visualización de algunos de los efectos de la epidemia del sida, que en sus inicios estigmatizaba la homosexualidad, pero que más tarde terminó por reconocer los derechos de todos los colectivos, independientemente de su condición social u orientación sexual. El cine, como artefacto cultural, también recogió de forma gradual esta nueva fase de la liberación sexual, con producciones centradas en el drama del sida y personajes homosexuales, de mayor o menor sensibilidad según el caso. Por lo general, se observa que el tema de la homosexualidad se presenta en el cine a través de tramas intimistas, localizado mayormente en ámbitos urbanos y donde muy pocas veces se sale de los entornos residenciales de las clases medias urbanas occidentales (*Shiel et al.*, 2011).

En este nuevo contexto destaca una película australiana que da una nueva vuelta de tuerca a esta relación entre los paisajes agrestes y la masculinidad. Se trata del largometraje *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (*Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*, 1994), dirigida por Stephan Elliot. La historia se localiza en otro de esos paisajes inhóspitos (esta vez el desierto australiano) y está protagonizado por tres tra-

vestidos que se desplazan por carretera desde Sidney hasta Alice Springs, en el centro del continente australiano, para presentar un espectáculo en uno de los casinos-*resort* de esa ciudad. Pese a que la trama se desarrolla en clave de comedia musical, lo significativo de la película es que transgrede algunas de estas leyes no escritas del género cinematográfico.

La cultura *queen* históricamente ha sido un fenómeno exclusivamente urbano y circunscrito a los barrios más transgresores de las grandes ciudades occidentales. Con lo cual, y casi por oposición, los espacios rurales y los grandes espacios naturales, como el desierto australiano, son espacios heteronormativos en los que la orientación sexual no se puede elegir, puesto que viene dada por la naturaleza de la condición física. Pero en la película de Elliot, tres personajes de la escena *transsexual* de Sydney retan al desierto con el propósito de alcanzar su objetivo final. En realidad, es un guiño a la australiana en clave de género del *Stagecoach* de John Ford de 1939, salvo que aquí, en vez de una diligencia, se utiliza un autobús que bautizan como Priscilla, Reina del Desierto.

En el transcurso del viaje por el desierto, los protagonistas tropezarán con numerosos problemas y se irán encontrando con personas que les demuestran abiertamente los prejuicios que su forma de ser y actuar despierta entre la población de la Australia rural. De hecho, la película juega con el contraste extremo de poner a unos personajes que no pertenecen a este entorno desértico, vestidos y maquillados de forma exagerada, en situaciones inverosímiles pero muy reales, convirtiéndolos en el icono transgresor que desafía los *genderscapes* masculinos. Como hecho insólito pero significativo, de todos los personajes que se encuentran en el camino, los únicos que los reciben con normalidad son un grupo de aborígenes que los ayudan cuando se encuentran perdidos en medio de la inmensidad del desierto.

En esta película también hay un par de escenas destacables que sirven para resaltar las diferentes relaciones posibles entre paisaje y género. En una de las escenas del principio de la película, cuando el autobús con sus tres ocupantes a bordo se está despidiendo en Sidney con una gran fiesta, en una calle adyacente se está dando la salida a una mujer deportista que pretende cruzar el desierto australiano en solitario corriendo. Durante dos momentos clave de la película la corredora se cruzará con el autobús Priscilla, aunque nunca interactuará con ellos. Se trata, pues, de una mujer haciendo una gesta habitualmente asociada a los hombres mientras que los hombres se comportan como mujeres al adentrarse al desierto en la comodidad de un autobús. De hecho, la mayoría de los personajes femeninos que aparecen en la película son personajes fuera de cualquier cliché que pueda asociarse a la mujer sumisa y encerrada en el hogar.

Más avanzada la película, en otra escena, los tres personajes se prometen a sí mismos cumplir un antiguo deseo de uno de ellos, que es subir vestidos con sus mejores galas al King's Canyon, uno de los lugares más emblemáticos del paisaje australiano. A la misión propuesta, uno de ellos se refiere con el juego de palabras “A cock in a frock on a rock” (que podría traducirse, perdiendo la rima, por “una polla en vestido en la roca”). En realidad, la acción de los *drags* en el corazón mismo del paisaje deviene la máxima transgresión del *genderscape*, puesto que rompe tanto la esencia de la masculinidad como la de la heteronormatividad del paisaje-lugar: la masculinidad transformada, “a cock in a frock”, en el *genderscape* tradicional, “on a rock”. Además, por primera vez se desobedece lo establecido sin que la historia acabe mal.

El éxito internacional de esta película llevó a las grandes productoras americanas a realizar una versión adaptada un año después, dirigida por Beeban Kidron y titulada *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (*A Wong Foo, ¡gracias por todo! Julie Newmar*, 1995). La película

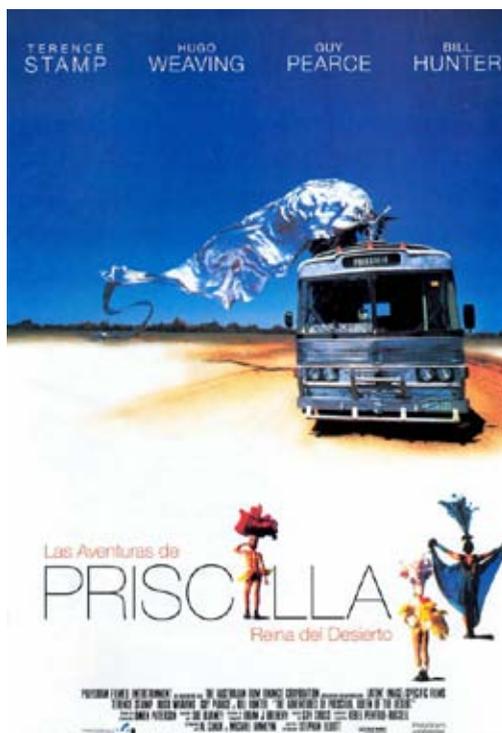


Imagen 3. Esta película australiana da una nueva vuelta de tuerca en la relación entre los paisajes agrestes y género, con personajes en situaciones inverosímiles que se convierten en el icono transgresor que desafía los *genderscapes* masculinos.

resultó ser una copia simplemente esperpéntica que recibió duras críticas y fracasó en taquilla, a pesar de ser exactamente la misma idea: tres *drag queens* cruzando Estados Unidos desde Nueva York hasta Los Ángeles en un Cadillac. Quizá el fracaso de este primer intento en el cine de las grandes productoras no propició ninguna nueva incursión en el tema, hasta que en el año 2005 se estrenara *Brokeback Mountain*, de Ang Lee.

## Apuntes finales. El género en los paisajes de cine

*Brokeback Mountain* es una película arriesgada que no se refugia en el humor o en los números musicales como las dos anteriores. Es un largometraje que se enfrenta con naturalidad a una realidad descarnada, y adquiere en algunos momentos el carácter de documento de denuncia social. Los dos personajes protagonistas llevan una doble vida. Pese a que mantienen una relación amorosa de juventud ambos se casan, tienen hijos y mantienen el rol tradicional de las películas de John Ford: ellas amas de casa y ellos trabajando como jornaleros en la ganadería en las montañas de Wyoming. Mantendrán su relación sentimental oculta, en las mismas montañas que la vio nacer.

Pero, de algún modo, la propia construcción social de esos paisajes inhóspitos, con sociedades tradicionales y su aislamiento connatural, permite que el lugar se convierta también en el refugio perfecto para un amor prohibido. Una vez más, las contradicciones de esta doble vida acabarán de forma trágica con la restitución de un nuevo equilibrio de género. Sin embargo, en esta ocasión la película cuestiona abiertamente hasta qué punto hay una serie de historias no explicadas desde el momento en que el hombre abandona el umbral de la casa para adentrarse en el paisaje, pero también al revés, cuando la mujer se adentra en la penumbra del hogar y del paisaje emocional. Es un ejercicio filmico que plantea sin rodeos la complejidad de la naturaleza humana mucho más allá de los clichés culturales de género construidos a lo largo de siglos.

La construcción de los *genderscapes* cinematográficos se ha ido produciendo durante décadas tanto en el cine norteamericano como en otras cinematografías occidentales. Existen obviamente películas que no responden a este patrón, pero constituyen más la excepción que la norma. El cine, además, ha sido una industria muy masculina tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo: los actores han tenido habitualmente un caché más alto que sus colegas actrices, y la mayoría de guionistas, productores y directores han sido hombres. En este sentido, el cine no difiere demasiado de otras actividades productivas de las sociedades oc-

cidentales en las cuales hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo xx no se produce un aumento del número de mujeres en todo tipo de profesiones. Este cambio social ha tenido, como cabe esperar, un efecto en estas relaciones de género y paisaje en el cine.

En este resurgir de las geografías emocionales, el análisis de cómo el cine llega a instrumentalizar el paisaje y la condición de género en el marco de la representación cultural nos lleva a la profunda reflexión de que, más que utilizarse como un elemento narrativo sin más, se constituye, ya en origen, como un corpus ideologizado que construye roles de género diferenciados en el espacio. Su revisión, consideración y divulgación nos evidencia una vez más que donde hay cine hay género y donde hay paisaje siempre habrá emoción.

## Referencias bibliográficas

- AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. (eds.) (1994). *Place, power, situation and spectacle: A geography of film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- AITKEN, Stuart C.; DIXON, Deborah P. (2006). "Imagining geographies of film", *Erdkunde*, vol. 60, núm. 4, p. 326-336.
- ANDREWS, Malcolm (1999). *Landscape and western art*. Oxford: Oxford University Press.
- APPLETON, Jay (1975). *The Experience of Landscape*. Londres: John Wiley.
- AZEVEDO, Ana; CERAROLS, ROSA; OLIVEIRA, Wenceslao (eds.) (2015). *Intervalo: entre geografías e cinemas*. Braga: Universidade do Minho.
- BOWLES, Paul (1949). *The Sheltering skies*. Nueva York: John Lehmann.
- CAUQUELIN, Anne (1989). *L'invention du paysage*. París: Plon.
- COHAN, Steve; HARK, Ina Rae (eds.) (2012). *Screening the male: Exploring masculinities in the Hollywood cinema*. Londres: Routledge.
- COSGROVE, Denis E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- DANIELS, Stephen; COSGROVE, Denis (1988). "Iconography and landscape", en Denis Cosgrove y Stephen Daniels (eds.). *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-10.
- DELL'AGNESE, Elena (2009). *Paessagi ed eroi. Cinema, nazione, geopolica*. Turín: UTET.
- DINENSEN, Isak (1937). *Out of Africa*. Londres: G. P. Putman's Son.
- GÁMIR, Agustín; MANUEL, Carlos (2007). "Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas", *Bo-*

*letín de la AGE*, núm. 45, p. 157-190.

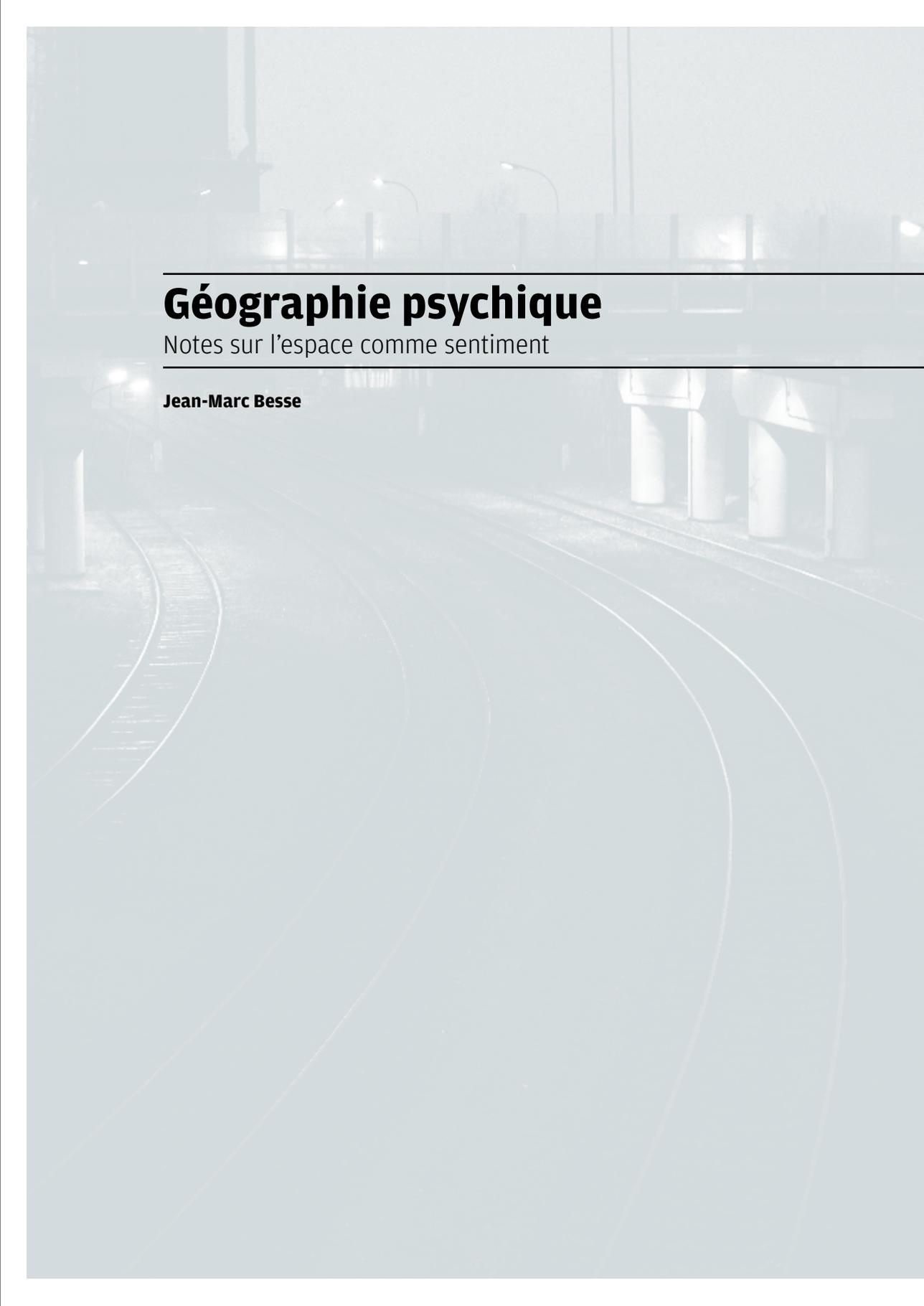
- HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (2010). *Cinema and landscape*. Bristol: Intellect Books.
- HASKELL, Molly (1974). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, p. 172-174.
- HOWARD, Peter (2011). *An Introduction to Landscape*. Burlington: Ashgate.
- KENNEDY, C. (1994). "The myth of heroism: man and desert in Lawrence of Arabia", en Stuart Aitken y Leo Zonn (eds). *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham: Rowan y Littlefield, p. 137-160.
- KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Christopher (1997). "Towards a holistic approach to geographic research on film", *Progress in Human Geography*, vol. 21, núm. 1, p. 33-50.
- LEFEBVRE, Martin (2006). *Landscape and film*. Londres: Routledge.
- MOON, Samuel (1992). *Tall Sheep: Harry Goulding, Monument Valley Trader*. Oklahoma City: University Oklahoma Press.
- MOTTET, Jean (2006). "Toward a Genealogy of the American Landscape. Notes on landscapes in D. W. Griffith (1908-1912)", en Martin Lefebvre (ed.). *Landscape and Film*. Londres: Routledge, p. 61-90.
- MULVEY, Laura (2003). "Visual pleasure and narrative cinema", en Amelia Jones (ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, p. 44-53.
- NATALI, Maurizia (2006). "The Course of the Empire. Sublime Landscape in the American Cinema", en Martin Lefebvre (ed.). *Landscape and Film*. Londres: Routledge, p. 91-123.
- NOGUÉ, Joan (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PROUXL, Annie (1999). *Close Range. Wyoming Stories*. Nueva York: Scribner.
- SCHAMA, Simon (1996). *Landscape and Memory*. Nueva York: Vintage.
- SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.) (2011). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: John Wiley & Sons.
- TASKER, Yvonne (2012). *Spectacular bodies: Gender, genre and the action cinema*. Londres: Routledge.

## Filmografía

*Alien* (1979). Ridley Scott. Reino Unido y Estados Unidos. 117'. Twentieth Century-Fox Productions, Brandywine Productions.

- Brokeback Mountain* (2005). Ang Lee. Canadá y Estados Unidos. 134'. Paramount Pictures, Good Machine, Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment.
- Gorilas in the Mist* (1988). Michael Apted. Estados Unidos. 129'. Warner Bros. Pictures, Universal Pictures, Guber-Peters Company.
- Out of Africa* (1985). Sydney Pollack. Estados Unidos. 150'. Universal Pictures, Mirage Enterprises.
- Stagecoach* (1939). John Ford. Estados Unidos. 99'. United Artists.
- The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994). Stephan Elliot. Australia. 104'. PolyGram Filmed Entertainment, Australian Film Finance Corporation (AFFC), Latent Image Productions Pty. Ltd., Specific Films, New South Wales Film & Television Office.
- The Searchers* (1956). John Ford. Estados Unidos. 119'. Warner Bros. Pictures.
- The Sheltering Sky* (1989). Bernardo Bertolucci. Reino Unido e Italia. 133'. Warner Bros. Pictures, Sahara Company, TAO Film, Recorded Picture Company (RPC), Aldrich Group.
- Thelma and Louise* (1991). Ridley Scott. Francia y Estados Unidos. 129'. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Pathé Entertainment, Percy Main, Star Partners III Ltd.
- To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (1995). Beeban Kidron. Estados Unidos. 109'. Amblin Entertainment.





---

# Géographie psychique

Notes sur l'espace comme sentiment

---

**Jean-Marc Besse**



À première vue, l'expression « géographie psychique » peut sembler paradoxale aux géographes, voire, pour certains d'entre eux, tout à fait contestable, à la fois en termes scientifiques et idéologiques. Elle paraît en revanche peu problématique du point de vue de la psychologie, dans la mesure où cette discipline, notamment depuis le développement de la psychologie environnementale, s'est intéressée aux dimensions spatiales de la vie psychique de l'être humain et, précisément, aux relations entre les êtres humains et leur environnement spatial.

Dans l'histoire récente de la géographie savante, c'est d'abord la notion d'une « géographie psychologique », portée notamment par George Hardy dans les années 30 du xx<sup>e</sup> siècle, qui a été incriminée.

Présentée par son premier promoteur comme une science qui cherchait à « déterminer la localisation des phénomènes de psychologie collective à la surface de la planète et, le cas échéant, la part de ces phénomènes dans les rapports de l'homme et de la nature » (Hardy, 1939 : p. 14), la géographie psychologique a été condamnée par l'un des principaux géographes français de cette époque, Albert Demangeon, qui y voyait une discipline inutile, erronée sur le plan conceptuel, et politiquement condamnable. Discipline inutile, parce que son programme de recherche était déjà pris en charge, signalait Demangeon, par la géographie humaine et par l'ethnologie. Conceptuellement fautive, parce que s'appuyant sur une interprétation unilatérale et déterministe de l'influence du milieu (de l'environnement) sur la pensée et les mentalités humaines. Et dangereuse sur le plan politique, pouvait-on ajouter, parce qu'elle mettait en œuvre une typologie à la fois fixiste et hiérarchique des peuples et de leur psychologie collective, au service des intérêts des puissances coloniales. George Hardy lui-même était très impliqué dans l'administration colo-

niale en Afrique du Nord et il présentait la « géographie psychologique » comme le prolongement d'une « psychologie coloniale ».

Au cours des années 1950-60, c'est pour une autre raison que la géographie psychologique n'a pas fait l'objet d'une investigation approfondie ; une raison tenant à la conception que les géographes, à l'instar de certains représentants des sciences sociales, se faisaient du sujet humain. La géographie, se donnant comme principal champ d'étude l'espace, son organisation et ses dynamiques, s'appuyait principalement sur une référence aux sciences mathématiques et physiques, ainsi que sur les sciences de l'information. Dans cette perspective, le « sujet » (la « subjectivité ») était avant tout envisagé comme sujet statistique et comme acteur social, rationnel, conduit par des intérêts économiques et sociaux déterminés, que ceux-ci s'imposent pour ainsi dire inconsciemment ou bien qu'ils soient issus d'une délibération rationnelle. Le sujet géographique était avant tout un acteur économique, industriel, agricole, politique, etc., qui cherchait, lorsque c'était le cas, la meilleure localisation pour le développement et l'optimisation de ses activités sociales et dont les activités, en tout état de cause, produisaient de l'espace. La part psychique, et en particulier la part affective ou personnelle, n'étaient pas considérées en tant que telles. Par ailleurs, cette approche de la géographie, refusant tout déterminisme autre que social et économique, s'appuyait surtout sur une critique forte de la notion de milieu ou d'environnement, et refusait de considérer les relations « verticales », ou écologiques, des sociétés spatialement organisées avec leurs milieux.

Il a fallu attendre le développement plus récent, dans les années 80-90, des nouvelles géographies culturelles, définies comme géographies des représentations, pour qu'une certaine dimension psychologique soit intégrée à l'investigation géographique. La subjectivité géographique n'était pas seulement identifiée par les aspects rationnels de la conduite et des délibérations personnelles ; on cherchait aussi à la saisir dans les représentations mentales les plus diverses, dans les pratiques vernaculaires de l'espace, et dans l'imaginaire. À cet égard, la littérature et l'art, ainsi que d'autres productions culturelles comme la religion, étaient considérées comme les manifestations de conceptions et de perceptions de l'espace que les géographes pouvaient étudier de façon légitime. La géographie culturelle revendiquait sa pleine appartenance à l'univers des sciences de la culture, au même titre que l'histoire culturelle, par exemple. Au-delà des morphologies spatiales « objectives » dont on pouvait continuer à modéliser les structures et les dynamiques internes, on dévoilait ainsi l'existence de spatialités subjectives ou intersubjectives, exprimant des manières de percevoir et de penser le monde, et dont on pouvait également analyser les contenus et les transformations. Mais ces

dimensions spatiales, ou plus exactement ces cultures spatiales, on les envisage pour ainsi dire de manière « interne » au monde social et symbolique, sans prendre en compte un éventuel ancrage dans le milieu ou l'environnement. Résolument non déterministes, les approches culturelles de la géographie reconduisaient le dualisme constitutif de la géographie contemporaine.

Au-delà de leurs différences spécifiques, les problématiques intellectuelles qui viennent d'être esquissées semblent en effet partager une même approche dualiste des relations entre les sociétés humaines et le monde environnant, entre la culture et la nature, entre l'esprit et la matière. Qu'il soit conçu comme système spatial objectif ou comme agencement de représentations culturelles, individuelles et collectives, l'espace géographique est avant tout, et délibérément, dans ces perspectives théoriques, défini comme espace humain, ou social. Au nom d'une critique du déterminisme environnemental, qui semble tout à fait légitime à la fois scientifiquement et philosophiquement, ces différents programmes de recherche ont, semble-t-il, abandonné une autre question, tout aussi fondamentale, qui est celle de l'entrelacement de l'homme et du monde, de la relation des hommes avec le monde environnant non humain, et de l'espace (ou la spatialité) propre à cette relation et à cet entrelacement.

C'est précisément sur le point de la spatialité originale, spécifique, de ce tissage de l'homme et du monde qui l'environne et dont il fait partie, que se place la réflexion qui va suivre ; dans une perspective non dualiste, donc. Plus exactement, il s'agit d'envisager une question que les approches dualistes ne parviennent pas à prendre en charge : celle de *l'expérience géographique* et, en particulier, des aspects de cette expérience qui ne relèvent ni de la délibération rationnelle ni des représentations mentales, à savoir les affects, les émotions, ou les sentiments. À ce niveau phénoménologique, qui est celui du *sentir* et du *se sentir* dans le monde, une expérience radicale de l'espace se déploie, sur un mode qui est de l'ordre de la co-appartenance (de l'homme et du monde), de la co-participation (l'homme est une partie du monde qui est une partie de l'homme). Et (c'est du moins l'hypothèse) il est possible d'explorer les formes, les contenus, et les articulations de cette expérience spatiale.

Un tel propos se situe dans le sillage et l'héritage de quelques penseurs, philosophes et géographes, qui appartiennent à la tradition de la phénoménologie et de l'herméneutique de l'existence, notamment Maurice Merleau-Ponty, Éric Dardel, Eugène Minkowski, Ludwig Binswanger, etc. (on pourrait y ajouter Hermann Schmitz et Gernot Böhme). Ce propos rejoint la perspective écouménale développée plus récemment par Augustin Berque, même si l'on se sépare de ce dernier sur un point :

là où Augustin Berque met en œuvre une synthèse objectivante, la perspective adoptée ici est celle de l'expérience. Ajoutons par ailleurs que l'approche proposée dans les remarques qui suivent se situe également dans les parages de ce que le philosophe allemand Hans Blumenberg a appelé une « phénoménologie historique » : il semble en effet nécessaire de tenir compte du fait que l'expérience humaine de l'espace (*i.e.* : l'articulation spatiale de l'existence humaine) est une construction historique et anthropologique et qu'en tant que tel, elle se modifie dans ses contenus, ses formes, et ses échelles. Autrement dit, il existe des régimes historiques de la spatialité humaine qu'il est également possible d'analyser. Mais ce dernier aspect ne sera pas développé ici.

On abordera deux points successivement :

– Dans un premier temps, on essaiera de déterminer la nature de cette expérience spatiale de l'entrelacement et du tissage de l'homme et du monde. Trois termes seront mobilisés pour cela, dont on voudrait faire apparaître la corrélation : *habiter*, *paysage*, *ambiance*. La spatialité que l'on envisage est celle de l'habiter. Cette spatialité originaire est nommée *paysage*, et l'on caractérisera ce paysage avant tout comme *ambiance* ou *atmosphère*.

– Dans un second temps, on proposera une analyse des structures *a priori* de cette spatialité du paysage, de l'ambiance et de l'habiter, en faisant apparaître quelques-uns des universaux constitutifs de ce que, après Éric Dardel, on appellera la *géographicité* humaine.

## **Le paysage et la problématique de l'habiter**

### **Habiter**

Essayons de caractériser cet espace non dualiste, l'espace de l'entrelacement de l'homme et du monde. À cet égard, l'anthropologue britannique Tim Ingold propose une distinction précieuse. Il existe en effet deux façons de se rapporter à l'espace, que Tim Ingold désignent par deux verbes proches sur le plan sémantique mais pourtant différents : *occuper* et *habiter*. Occuper un espace, c'est, comme le rappelle l'étymologie, s'en « emparer », en « prendre possession » ; c'est dominer cet espace et en faire son domaine. Le vocabulaire est militaire, mais surtout, il suppose que l'espace est considéré comme une étendue objective, une extériorité sur laquelle on vient poser le regard ou se placer pour y développer une activité. L'occupation de l'espace implique en quelque sorte la mise entre parenthèses, la négation, ou l'effacement des données pre-

mières de cet espace, qu'elles soient naturelles et historiques. On le voit clairement dans les entreprises de colonisation : pour prendre possession réellement et symboliquement de l'espace qu'ils occupaient, les colons effaçaient son histoire, et en particulier la toponymie indigène, comme si l'espace « découvert » était un espace vierge, blanc, vide, à remplir. C'est précisément sur ce point qu'habiter diffère d'occuper, selon Ingold : habiter présuppose la reconnaissance de l'*épaisseur préalable*, pour ainsi dire, de l'espace et des paysages que l'on habite, c'est-à-dire de leurs contenus, de leurs formes et de leurs dynamiques propres. Habiter un espace, quel qu'il soit, c'est reconnaître qu'il n'est pas vide, qu'il est vivant et, surtout, c'est se relier à cette vie, s'y insérer, y participer.

On trouve dans le verbe *jardiner* une image assez claire qui permet de penser l'espace propre à l'habiter. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de prendre ce mot, *jardiner*, dans le sens restrictif qu'on lui donne usuellement, en relation au jardin. Il faut voir au contraire le *jardiner* comme modèle d'une activité qui se développe extensivement *dans* le monde et non pas *sur* le monde, et que l'on peut aussi appeler *l'entretien*. Jardiner, ou entretenir, est une forme d'esprit et une forme d'action. Dans son *Traité de l'efficacité* (Jullien, 2002), le philosophe français François Jullien rapporte une anecdote chinoise, tirée de Mencius : un agriculteur rentre chez lui épuisé en disant à ses enfants qu'il a passé sa journée à tirer sur les tiges de ses plantes pour que la récolte arrive plus vite ; le lendemain matin, quand les enfants arrivent dans le champ, ils découvrent que les plantes sont mortes. François Jullien commente ainsi cette anecdote : « il ne faut ni tirer sur les plantes pour les faire grandir plus vite [...], ni se dispenser de sarcler à leur pied pour les aider à pousser (par un conditionnement favorable). On ne peut forcer la plante à croître, on ne doit pas non plus la délaisser ; mais, en la libérant de ce qui pourrait entraver son développement, il faut la *laisser pousser* » (Jullien, 2002 : p. 116). Autrement dit, cultiver la plante, la jardiner, c'est prendre soin de ce qui est là, donné en elle, au nom de ce qu'elle va devenir. Habiter, c'est entretenir ce devenir et savoir attendre que cela pousse. Jardiner, habiter, c'est prendre la responsabilité de cette gestation, et la ménager. Habiter, c'est jardiner l'espace, c'est-à-dire s'insérer dans un ensemble de mouvements et de réalités vivantes auxquels on prête attention et dont on prend soin directement et indirectement. L'espace, tel qu'on l'envisage ici, n'est pas peuplé uniquement de plantes ou d'animaux : on y trouve également des maisons, des routes et des humains, entre autres. L'ensemble qu'ils constituent est pour nous le monde que nous habitons, ou, plus précisément le monde dont nous faisons partie et où nous habitons. L'habitant est celui qui, comme le dit Ingold, « de l'intérieur, participe au monde en train de se faire et qui, en traçant un chemin de vie, contribue à son tissage et à

son maillage » (Ingold, 2011 : p. 108). Habiter n'est pas d'abord construire ou édifier. C'est se placer dans la temporalité spécifique de l'entretien des choses, des êtres et des espaces qui sont là, donnés autour de nous et en nous, c'est-à-dire dans cette espèce de conversation muette qui s'installe et se développe au long de nos rapports quotidiens et ordinaires avec le lieu où nous vivons.

L'espace de l'habiter est donc l'espace d'un tissage, c'est-à-dire à la fois le processus de fabrication et le tissu qui en résulte. L'homme et le monde sont pris dans l'entrelacement de ce tissu qui s'autoproduit en quelque sorte. Dans cet espace, les distinctions de l'intérieur et de l'extérieur sont effacées ou bien ne sont pas encore apparues. Ni extérieur ni intérieur ou bien les deux à la fois, l'espace de l'habiter est une zone de participation, de nous au monde, et de la présence du monde en nous.

## **Paysage**

L'espace de l'habiter, comme entrelacement de l'homme et du monde, est un espace à la fois pré-sujetif et pré-objectif. C'est l'espace d'une relation, mais d'une relation qui précède les termes qu'elle relie. C'est un espace pré-réflexif, la réflexivité étant l'opération « postérieure » qui sépare ontologiquement le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur. Cet espace, cependant, possède deux faces, deux aspects à la fois distincts et concomitants : une face active, qui correspond à l'ensemble des gestes habituels par lesquels nous pratiquons le monde, et une face réceptive, qui correspond aux différentes manières dont nous sommes affectés par le monde. L'espace de l'habiter est à la fois pratique, ou gestuel, et affectif.

Laissons de côté pour l'instant l'aspect « actif » de ce binôme geste/affect, et concentrons-nous sur la dimension affective : l'espace habité est d'abord vécu comme un état ou à partir d'un état, d'une humeur, d'une situation affective ou d'une émotion, qui donnent, du moins momentanément, le « ton » de cet espace, sa tonalité. Cependant, l'affect ou l'émotion ne doivent pas être compris ici comme des sentiments subjectifs et intérieurs liés à la représentation d'une situation externe, objective. Ils sont plutôt à envisager phénoménologiquement comme des états pré-personnels de l'être humain, au sens où ils répercutent en lui et pour lui une certaine manière d'être traversé, voire d'être envahi, par la teneur du monde à un moment donné.

Cet état, ou humeur, ou émotion, ou plutôt l'espace de cette tonalité, c'est un *paysage*. Essayons de faire apparaître plus distinctivement ce qui caractérise, du point de vue phénoménologique, le paysage comme espace émotionnel ou « tonal ».

A vrai dire, le mot *espace* qui est utilisé ici est peut-être déjà trop fort, trop appuyé, par rapport à la situation particulière que l'on veut décrire, et qui est marquée par l'indistinction, l'incertitude, la confusion. Le paysage, phénoménologiquement parlant, est plutôt comme une zone aux bords flous, une sorte de nuage au sein duquel nous serions jetés sans y percevoir immédiatement des formes et des limites. Ce quelque chose semble posséder une réalité objective, au sens où il n'est pas purement intérieur à nous, comme une simple représentation mentale : il nous traverse, il nous emplit, il s'installe en nous, nous touche, nous pousse, bref c'est une expérience que nous faisons, et qui nous affecte d'une façon ou d'une autre. Mais en même temps, ce quelque chose ne se présente pas à nous comme un objet physique usuel dont nous pourrions saisir les contours et que nous pourrions décrire, comme une chaise ou un rocher. Il est comme une réalité, certes, mais une *réalité inobjective*, pour ainsi dire. Une réalité inobjective dont nous sentons la présence et la puissance en nous, par les effets émotionnels qu'elle provoque en nous. Le paysage serait la réalité de cette inobjectivité qui nous touche et nous affecte. Nous sentons cette réalité inobjective, ou, mieux « non objectale », nous y participons à notre manière. Mais ce qu'il faut comprendre, c'est que l'inobjectif n'est pas le vide, le rien. Nous sommes affectés par quelque chose qui ne ressemble pas aux objets physiques auxquels nous avons affaire habituellement, avec leur substance et leur forme, mais qui n'est pas rien : c'est une réalité sans substance, et l'on peut ajouter qu'elle n'est pas représentable. Et pourtant, elle nous touche.

## **Ambiance**

La philosophie contemporaine nomme *ambiance* ou *atmosphère* cette articulation entre un sentir non subjectif et une réalité non objectale. Ces mots nous permettent de caractériser plus précisément le paysage comme sentiment spatial ou sentiment géographique.

Les choses qui nous entourent et dont nous faisons l'expérience ne se présentent pas à nous enfermées dans une forme strictement délimitée, ni réduites à leur pure et simple matérialité. Elles nous viennent dans une sorte de halo de sonorités, de couleurs, de lumières réfléchissantes, d'ombres ou d'odeurs. Les choses viennent à nous d'abord au sein de cette zone qualitative qu'elles projettent pour ainsi dire autour et au-devant d'elles-mêmes. Le philosophe allemand Gernot Böhme parle des *extases* des choses, pour désigner, précisément, ces manières que les choses ont de se tenir au-delà d'elles-mêmes. Mais, plus encore, les couleurs se répondent et se mêlent dans l'ombre et la lumière, les sons s'enchaînent à d'autres sons, les couleurs et les sonorités se détachent des choses maté-

rielles et créent ensemble un espace presque solide, quoique non « chosal ». Cet espace qui flotte autour des choses et qui leur donne leur relief et leur apparence, c'est l'atmosphère ou l'ambiance. C'est ce que la philosophie ancienne a appelé le monde des phénomènes : ce qui apparaît, le monde des apparences. Mais ce monde des apparences possède une consistance propre.

L'atmosphère est ce que le philosophe allemand Hermann Schmitz appelle une *semi-chose*. Elle n'est pas, comme on vient de le voir, une chose physique dans le sens usuel que nous donnons à ce mot, c'est-à-dire dotée d'une matérialité substantielle et d'une forme. Elle n'est pas non plus une simple qualité extérieure des choses physiques. L'atmosphère possède une sorte d'indépendance et une relative permanence, disons une continuité ou une durabilité qui imitent celle que l'on trouve dans les choses, sans pour autant être identique. C'est une réalité effective, quoique non physique ou « chosale ». *Atmos* : c'est l'air ou l'espèce de vapeur qui enveloppe les choses et qui leur donne en même temps leur aspect singulier. C'est cet aspect, ce relief, cette espèce de profondeur au sein de laquelle et par laquelle les choses se présentent à nous, que les peintres ont cherché à représenter sur leurs toiles. Merleau-Ponty, au sujet de Cézanne, rappelle que le peintre ne peint pas le contour d'une pomme, car « le contour des objets, conçu comme une ligne qui les cerne, n'appartient pas au monde visible, mais à la géométrie » (Merleau-Ponty, 1948 : p. 25). Le peintre suit dans une modulation colorée le renflement de l'objet et en rend ainsi la profondeur, c'est-à-dire « la dimension qui nous donne la chose, non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserves et comme une réalité inépuisable » (Merleau-Ponty, 1948 : p. 25).

Mais dans le même temps, exactement dans le même temps, les qualités ou valeurs atmosphériques des choses, leurs apparences, n'existent dans leur réalité que parce qu'elles nous touchent, parce que nous les sentons, ou plutôt parce que notre corps est disposé à les recevoir. C'est cette réceptivité sensorielle qui rend effective la présence de cette phénoménalité. Autrement dit, c'est parce que notre corps s'expose, ou parce que nous sommes exposés par notre corps, que nous sommes touchés, affectés par ces extases des choses, c'est-à-dire par l'atmosphère qui les enveloppe et dans laquelle nous les recevons.

Au bout du compte, c'est la relation, ce nouage, cette réversibilité entre exposition corporelle et extase phénoménale qui constituent l'ambiance, ou encore la spatialité du paysage comme spatialité tonale ou émotionnelle.

Rappelons-le encore une fois : le paysage, envisagé sur ce plan phénoménologique, n'est pas de l'ordre des « choses physiques ou matérielles », il n'est pas un objet au sens usuel du terme ; il n'est pas non plus une idée, une image ou une représentation mentale. Il est le nom d'un état, d'une émotion, d'un sentiment particulier qui n'est pas localisable à proprement parler, mais qui est là, flottant dans tout l'espace, c'est-à-dire à la fois présent en nous et autour de nous, dans une manière d'être et un mouvement uniques.

La question qu'il faudrait alors poser est la suivante : comment est-il possible de déterminer cette unité entre nous et le monde que nous avons appelé paysage ? Comment, de quelle manière cette unité est-elle effectuée ? Par quels moyens ?

Nous savons que cette unité n'est pas objective, au sens où elle ne se trouve pas dans les choses matérielles. Nous savons qu'elle n'est pas non plus le résultat d'une opération synthétique de la conscience, que ce soit au niveau du concept ou au niveau de l'image. Autrement dit, l'unité du paysage, tel qu'il vient d'être défini du point de vue phénoménologique, n'est pas de l'ordre de la représentation mentale. L'unité du paysage n'est ni objective ni subjective. C'est un point décisif, qui signifie que l'unité du paysage est d'abord et en premier lieu vécue, éprouvée, sentie par le corps, et que cette expérience d'unité, nous devons chercher à l'identifier au niveau de la corporéité, et plus exactement au niveau d'une corporéité à la fois vivante et vécue.

Une analogie avec la musique nous permettra peut-être de mieux approcher la question. Parmi les différents moyens qui permettent de produire l'unité dans le temps musical, à côté du tempo et de la mélodie, il y a le rythme. Le rythme est une manière de définir les relations entre les durées musicales, c'est une manière d'organiser la durée. Mais cette règle rythmique, qui, certes, peut être représentée graphiquement et conceptualisée, est d'abord vécue, qu'elle soit ressentie à l'audition ou pratiquée dans le jeu. En deçà même de toute volonté musicale explicite, le rythme est une sorte de structure fondamentale à partir de laquelle et dans laquelle on perçoit le monde environnant et on agit sur lui. Rythmes naturels des saisons, des jours et des nuits, rythmes humains de nos routines sociales : c'est d'abord là que se mettent en forme nos relations au temps.

Par analogie, on dira que le paysage est d'abord vécu et qu'il se présente à nous immédiatement comme un rythme spatial, c'est-à-dire comme une organisation ressentie de l'espace, comme une mesure des lieux et des distances que nous éprouvons en nous et autour de nous.

Habiter, c'est entrer dans ce rythme, c'est y participer et le vivre, ou plutôt c'est donner une forme à notre existence en fonction de ce rythme. De la même manière que le rythme musical est une manière d'organiser la durée vécue, le paysage comme rythme est une manière d'organiser l'espace vécu. De la même manière qu'il y a une temporalisation de la durée brute (et une règle de cette temporalisation), il y a une spatialisation de l'étendue indéterminée (et une règle de cette spatialisation). Habiter l'espace et le temps, c'est être en conversation permanente avec ce rythme ou cette mesure. C'est donc au niveau du rythme du paysage que s'effectue, du point de vue phénoménologique, la synthèse affective ou émotionnelle entre nous et le monde qui nous entoure et dans lequel nous sommes situés, et non au niveau d'une représentation intellectuelle ou imaginaire.

## **Du paysage à la géographicité**

Le paysage relève d'une géographie non-représentationnelle et non « objectale » : il relève d'une géographie relative ou relationnelle qui est en même temps une géographie pré-objective et une géographie pré-réflexive.

Comment décrire cette géographie ? Comment l'analyser dans ses éléments constitutifs ?

### **G ographicit **

C'est avec l'aide du concept de *géographicité* que l'on tentera cette description. Comme on sait, l'une des origines du concept de géographicité se trouve dans le livre d'Eric Dardel, *L'homme et la terre*, publié en 1952, qui effectue un rapprochement explicite entre la géographie et la phénoménologie : « [...] la géographie autorise une phénoménologie de l'espace. En un sens, on peut dire que l'espace concret de la géographie nous délivre de l'espace, de l'espace infini, inhumain du géomètre ou de l'astronome. Il nous installe dans un espace à notre dimension, dans un espace qui se donne et répond, espace généreux et vivant ouvert devant nous » (Dardel, 1952 : p. 35). Pour Dardel, l'espace géographique est avant tout un espace vécu, c'est-à-dire éprouvé et pratiqué, un espace orienté vers les valeurs. Dardel a été profondément marqué par les philosophies de l'existence et il a voulu prolonger leurs analyses en les appliquant à une réflexion spécifique sur l'histoire d'abord (Dardel, 1946) puis sur la géographie. C'est dans la perspective d'une fondation philosophique de la géographie que la notion de géographicité appar it chez lui, pour sou-

tenir l'idée selon laquelle la géographie est beaucoup plus qu'une science. C'est une dimension fondamentale et originale de l'existence humaine. Il y a une géographicité humaine qui *précède* la science géographique. La géographicité est non seulement le fondement ultime et nécessaire des savoirs géographiques, mais aussi une dimension constitutive de l'humanité même.   la fois comme réalité et comme expérience. C'est une relation concrète et affective qui se noue entre l'homme et la terre. Il y a, écrit Dardel, « une géographicité de l'homme comme mode de son existence et de son destin » (Dardel, 1952 : p. 2). L'être humain est un être géographique autant qu'un être historique. La notion de géographicité prend donc place, chez Dardel, dans une réflexion de type ontologique (au sens d'une ontologie de l'existence), plutôt que dans une épistémologie.

Certes, il existe une géographie objective : celle d'une écriture à la surface de la terre, une écriture que la science doit apprendre à déchiffrer pour éclairer l'être humain « sur sa condition humaine et son destin » (Dardel, 1952 : p. 2). La géographie objective, que Dardel appelle aussi « réalité géographique », est un reflet du travail humain et de l'organisation de la vie sociale. Elle est comme un grand document au sein duquel le projet humain s'exprime. Mais cette réalité géographique objective n'est pas neutre, elle est orientée, et elle est porteuse de sens, parce qu'elle est l'extériorisation d'une relation, celle de l'homme et de la terre, dans laquelle l'être humain s'explique avec lui-même en même temps qu'il se réalise. Sous la réalité géographique, il y a donc une autre instance qui est celle de la relation de l'homme à la terre : Dardel désigne cette relation par le mot *géographicité*.

On aperçoit ainsi, et c'est ce qui invalide aux yeux de Dardel toute prétention excessive à la positivité de la part du géographe, que la réalité géographique est toujours saisie à travers une expérience et une « interprétation d'ensemble ». D'emblée, la réalité géographique possède pour ceux qui s'y rapportent une « couleur », qui dépend elle-même, écrit Dardel, d'un « souci » et d'un « intérêt » dominants (Dardel, 1952 : p. 48). En d'autres termes, la réalité géographique ne se donne jamais comme un objet extérieur et indifférent, mais plutôt dans le contexte d'une sorte de complicité dans l'être, d'une sympathie interprétative, ou comme l'écrit encore Dardel, d'une « tonalité affective » (Dardel, 1952 : p. 47). Cette dernière expression, qui traduit le mot allemand *stimmung* (tout comme les mots *ambiance* et *atmosphère*), indique bien en quoi la géographicité que Dardel cherche à identifier correspond à un type d'expérience plutôt qu'à la mise en œuvre d'un discours scientifique et à un monde d'objets matériels. Car cette « réalité géographique » déborde d'elle-même, elle est porteuse de sens, elle est portée par un mouvement vers « l'irréalité » qui est le propre de l'imaginaire. Les réalités géographiques ont le pou-

voir de s'épancher hors d'elles-mêmes pour « résonner en nous », et nous faire participer « au rythme même du monde » (Dardel, 1952 : p. 53).

Cependant, la façon dont Dardel présente la relation entre l'homme et la terre est singulière : car ce avec quoi l'être humain entre précisément en relation, c'est avec la terre « comme base et comme horizon » (Dardel, 1952 : p. 53). Ainsi, la terre du géographe n'est pas une terre en général, une terre abstraite, ou bien la planète de l'astronome. C'est une terre qui se caractérise par une structure spatiale tout à fait particulière : la structure base/horizon. La notion d'une géographicité humaine correspond à l'existence de cette structure spatiale originaire, et aux diverses manières de l'éprouver et de la vivre, que Dardel nomme « interprétations ». Et, au bout du compte, ce sont les diverses manières qu'ont les hommes de se rapporter à cette structure spatiale base/horizon qui définissent les diverses « géographicités » qui peuvent être aperçues à la surface de la terre.

### **Les structures de la géographicité humaine**

Dans la perspective d'une interrogation sur le sentiment d'espace, sur le paysage comme ambiance et la géographie psychique, on pourrait tenter de prolonger l'intuition d'Éric Dardel au sujet des structures spatiales de la géographicité humaine, à la fois en la développant et en l'enrichissant de nouvelles questions.

Posons comme hypothèse (hypothèse à la fois problématique et philosophique) que ces structures spatiales sont des universaux anthropologiques à partir desquels et au sein desquels l'existence humaine se déploie individuellement et collectivement. Ces structures spatiales sont comme des conditions transcendantales, ou des données immédiates, de l'existence humaine. Elles constituent une sorte de grille interprétative grâce à laquelle on peut lire, et décrire, historiquement et géographiquement, les « solutions » spatiales adoptées par telle ou telle culture à un moment donné.

Cette analytique de la géographicité se distribue selon quatre structures principales (la liste proposée est provisoire et ouverte à la discussion):

a) **La première structure, sans doute fondatrice, est celle de la séparation-relation de l'ici et du là-bas.** C'est au sein de cette structure que l'espace s'ouvre. Il s'ouvre dans la distinction d'un proche et d'un lointain, une distinction qui est en même temps la possibilité d'une rela-

tion entre le proche et le lointain. Cette séparation-relation, appelons-la *distance*.

On peut décrire la géographicité d'une société donnée en fonction de la manière dont elle définit ses distances, et d'abord en fonction des significations qu'elle attribue respectivement et corrélativement aux mots « proximité » et « éloignement ». Il y a des sociétés du proche, et d'autres tournées vers le lointain. Des sociétés avec ou sans horizon. Dans un autre registre, le sens de la distance se modifie selon que l'on se donne l'espace comme étendue ou surface, ou bien comme ligne ou réseau de lignes.

Au niveau affectif, nous pouvons caractériser notre espace personnel, celui à l'intérieur duquel nous donnons un sens à nos pensées et à nos actions, relativement à ce qui est pour nous proche et à ce que nous nous représentons et ressentons comme lointain. Pensons par exemple à la question de l'intime. De même, toute une problématique (et une casuistique) morale s'articule à cette définition de la distance. L'éloignement, ou la proximité, jouent parfois un rôle dans notre capacité à éprouver le malheur des autres, à entrer en sympathie avec les autres.

b) **L'espace, social et personnel**, se caractérise également par ses orientations, ses directions. L'espace humain n'est pas uniforme, homogène, isotrope. Il est au contraire équivoque et qualifié, hétérogène et non symétrique, aussi bien du point de vue symbolique que du point de vue pratique. Les « points cardinaux » possèdent une valeur sociale et une puissance imaginaire qui en font beaucoup plus que de simples points ou directions géométriques. Le « Sud », le « Nord », l'« Est », l'« Ouest », ont signifié depuis longtemps des zones de désir ou de répulsion, des zones de peur et de séduction pour les sociétés comme pour les individus. Nous ne nous plaçons pas indifféremment dans l'espace, et, surtout nous ne nous tournons pas indifféremment vers telle ou telle direction. Pour certains, le Nord est comme un mur sur lequel ils s'adosent pour regarder vers le Sud. Pour d'autres, c'est au contraire le Nord qui incarne tous les espoirs.

L'espace est aussi orienté par nos chemins et nos déplacements. Nous avons nos chemins préférés, qui conduisent à nos lieux préférés, et nos routines spatiales, nos chemins habituels. Ces habitudes et ces préférences qualifient et structurent notre espace de vie. L'espace que nous habitons n'est pas neutre. Toute une géographie hodologique peut être ainsi tracée en suivant les déplacements humains et les véhicules qu'ils adoptent. C'est la géographie de nos *transports*.

De façon générale, l'espace habité, pratiqué et vécu, s'articule en fonction de ce que Ludwig Binswanger a nommé des directions de sens :

« Notre existence, écrit ce dernier, s'ouvre toujours dans certaines directions significatives, c'est-à-dire l'ascension ou la chute, le planement ou le saut, le devenir large ou étroit, plein ou vide, clair ou obscur, tendre ou dur, chaud ou froid. » (Binswanger, 1971 : p. 136) Et de fait, il y aurait de nombreuses analyses à faire, à la suite de celles développées par Binswanger lui-même, autour des thèmes de la chute vers le bas, de l'élévation vers le haut, de l'élan vers l'avant, du mouvement de recul vers l'arrière, et de la signification à la fois linguistique, existentielle et morale de ces expressions. La verticalité et l'horizontalité de l'espace ne sont pas seulement des propriétés géométriques, mais aussi, et peut-être d'abord, des valeurs de l'existence, des promesses et des peurs personnelles, ou des questions morales.

c) Outre ces deux premières structures spatiales (distance et direction), il semble qu'il en existe une troisième, que l'on appellera une **structure de position ou de situation**, et qui correspond au sentiment d'inclusion, ou d'enveloppement, c'est-à-dire d'appartenance à un espace plus vaste auquel nous sommes reliés et qui nous environne, ou plus exactement nous englobe.

Car il n'est pas vrai que nous sommes des sujets sans attaches, sans relations avec l'espace sur lequel nous serions posés comme des billes sur un plateau. C'est une vision abstraite de notre rapport à l'espace, qui réduit l'être humain à un point géométrique ou physique. Notre espace a d'abord la forme d'un monde (même s'il s'agit d'un monde brisé), c'est-à-dire d'un ensemble ordonné auquel nous nous sentons appartenir, ou plutôt, plus radicalement, dans lequel nous *nous sentons* être, un monde qui nous englobe, auquel nous sommes reliés et dont nous sommes une partie. Il y aurait sans doute ici à explorer les potentialités du concept de *milieu* (*Umwelt*) tel qu'il a été proposé et développé par Jakob von Uexküll dans le cadre d'une approche biosémiotique. Plus exactement c'est le concept presque intraduisible de *Umwelträume* (espaces-du-milieu ; espaces propres au milieu) qu'il faudrait analyser.

Les images de la sphère, ou plus récemment celle de la bulle, se sont imposées pour signifier cette situation et lui donner une figure spatiale. Même si elles ne sont pas tout à fait adaptées pour rendre compte de ce phénomène d'enveloppement que l'on cherche à caractériser ici, elles nous permettent d'indiquer que nous existons « à l'intérieur », pour ainsi dire, d'une série d'enveloppes emboîtées l'une sur l'autre : la peau, la pièce où nous vivons, l'appartement, le quartier, la ville, la région, le pays, etc. Bien entendu, ces différentes caractérisations ne doivent pas être figées : les enveloppes spatiales de la vie ne sont pas aussi nettement déterminées. Mais elles mettent en valeur une question fondamentale,

qui est celle de la *maison*. Quelle que soit la taille, la forme, la durée de cette maison (ainsi, une épaule amie sur laquelle nous nous appuyons peut devenir provisoirement une maison), nous ne pouvons habiter sans une maison, c'est-à-dire sans cette espèce d'enveloppe tactile qui à la fois nous protège et nous ouvre au monde. Habiter, c'est se relier à des maisons. Cependant, insistons sur ce point, nous ne parlons pas ici des maisons au sens de l'habitat traditionnel (*house*), mais plutôt des milieux auxquels nous nous relions, auxquels nous appartenons, et qui nous permettent d'être nous-mêmes (*home*). Nous parlons d'*intimité*, au sens qu'Eugène Minkowski a donné à ce terme, c'est-à-dire de notre capacité à nous sentir en confiance dans le monde, ou plus précisément dans un endroit du monde.

d) Corrélativement à la structure de situation ou d'enveloppement, il existe une **quatrième structure constitutive de la géographicité humaine : la structure de grandeur**. Cette structure correspond au sentiment de l'échelle, de la taille ou de la dimension de l'espace où l'on se trouve. Il s'agit en réalité d'une question double, qui concerne d'une part la taille de la bulle ou du monde où nous nous tenons, et d'autre part l'étendue plus large à l'intérieur de laquelle cette bulle s'est découpée, avec les questions supplémentaires que cela pose concernant les tailles respectives de cette « bulle » et de l'étendue.

Mais, en tout état de cause, il faut souligner que la dimension, ou taille, de l'espace, n'est pas seulement, là encore, une affaire de mesure géométrique. On parle ici de grandeur existentielle, de qualité de grandeur ou de petitesse. Ce n'est pas la même chose, individuellement et collectivement, de vivre dans un espace sans ampleur, petit, étroit, où l'on peut à peine se tourner, ou au contraire dans un espace immense, où l'horizon recule constamment devant nous. L'expérience européenne de ce que l'on a appelé les « grandes découvertes », n'a pas été seulement la rencontre de mondes nouveaux, mais aussi et surtout la découverte d'une nouvelle grandeur (ou taille, ou échelle) du monde humain, et plus encore l'apparition d'un nouveau sentiment de la grandeur. Le monde pensé et perçu comme spacieux, les grands espaces, ont provoqué l'élargissement de la pensée et de la perception, au sens presque physique de ce terme.

Du point de vue existentiel, la largeur est une qualité propre de l'espace, et non une simple mesure relative. Les expressions « prendre le large », « le grand large », etc., nous le signalent. Tout comme le geste qui consiste à ouvrir l'espace et à s'ouvrir à l'espace en écartant les bras, simplement : l'espèce de dilatation de l'espace qui s'accomplit dans la largeur nous parle non seulement de l'ampleur ou de l'amplitude que notre vie

peut parcourir, mais aussi de la générosité du monde, et des largesses qu'il contient. L'expérience de la largeur de l'espace est celle de l'allégresse. La vie s'ouvre et s'élargit aussi par les côtés. Le spacieux, comme l'écrit Eugène Minkowski « est la vraie mesure vitale de l'espace » (Minkowski, 1954 : p. 176). C'est peut-être dans l'alternance des moments d'expansion et de contraction de nos espaces vécus que nous traversons joie et dépression.

L'inventaire des structures spatiales de la géographicité humaine reste bien entendu à affiner, et il n'est sans doute pas complet. Ces diverses structures (de distance, de direction, d'enveloppement et de grandeur) se coordonnent de manière différenciée au sein de régimes de spatialité dont il est possible de retracer les formes d'agencement et l'histoire. Mais peut-être sera-t-il possible, à partir d'une exploration de ces structures, de développer une analyse de l'habiter humain.

## Références bibliographiques

- BINSWANGER, Ludwig (1971). « De la psychothérapie », dans Ludwig Binswanger. *Introduction à l'analyse existentielle*. Paris : Les  ditions de Minuit, p. 136.
- DARDEL, Eric (1990). *L'homme et la terre*. Paris : CTHS. [1 re édition 1952].
- (1946). *L'histoire, science du concret*. Paris : Presses Universitaires de France.
- HARDY, Georges (1939). *La Géographie psychologique*. Paris : Librairie Gallimard.
- INGOLD, Tim (2011). *Une brève histoire des lignes*. Brussels : Zones Sensibles Editions.
- JULLIEN, François (2002). *Traité de l'efficacité*. Paris : Grasset.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1948). *Sens et non-sens*. Paris : Nagel.
- MINKOWSKI, Eugène (1954). « Espace, intimité, habitat », *Situation : contributions   la psychologie et la psychopathologie et ph nomenologiques*, p. 172-186.



---

# **Paisaje y sensorialidad**

---

**Marta Tafalla**



El objetivo de este capítulo es impulsar la reflexión filosófica acerca de la función de los diferentes sentidos en la percepción de los paisajes y en su apreciación estética. Para ello comenzaremos repasando cuántos de nuestros sentidos contribuyen a la percepción de los paisajes, y nos preguntaremos por qué la tradición filosófica occidental no los ha valorado a todos del mismo modo. Estas reflexiones nos conducirán a analizar el significado del concepto de *paisaje*, a subrayar su íntima relación con el sentido de la vista y el arte de la pintura, y nos obligarán a cuestionarlo. Contrastaremos entonces los conceptos de *paisaje* y de *entorno*. Finalmente, para ilustrar con un ejemplo concreto estas cuestiones teóricas, propondré el caso de la *anosmia*: la ausencia de olfato. Las personas con buen olfato y las personas que carecemos de él percibimos los paisajes de forma distinta, y ahondar en las diferencias nos servirá para entender la importancia de los llamados *sentidos menores*, así como para reivindicar que cada uno de nuestros sentidos sean reconocidos y valorados.

## **1. El paisaje no es una imagen**

Cuando nos encontramos en cualquier entorno, ya sea paseando por una ciudad o recorriendo un bosque, escalando una montaña, navegando en alta mar, o en un avión que vuela a 10.000 metros de altura, recibimos información valiosa acerca de ese entorno por todos nuestros sentidos. La vista y el oído, sentidos de la distancia, ofrecen una información panorámica que nos permite componer una escena, mientras que gusto y tacto necesitan que nuestro cuerpo entre en contacto con cada uno de los elementos de ese entorno para poder percibirlos.

El olfato, por su naturaleza dual, actúa como puente entre los sentidos de distancia y proximidad. El *olfato ortonasal* percibe los olores que se hallan en el entorno, mientras que el *olfato retronasal* permite oler los alimentos o la bebida cuando se introducen en la boca, y es el principal responsable de lo que denominamos el sabor de la comida. Ningún otro sentido está orientado de ese modo tanto al exterior, capaz de percibir en la distancia, como al interior. Si lo comparamos con la vista, los ojos nos permiten distinguir una manzana madura pendiendo de una rama del manzano, y la seguimos viendo mientras la cogemos y nos la llevamos a la boca; pero a medida que la vamos mordiendo, cada vez vemos menos de esa manzana, y al comerla entera desaparece por completo de nuestra vista. En cambio, el olfato permite acompañar esa experiencia de una forma más completa. Quien tenga buen olfato percibirá el olor de la manzana pendiendo de la rama, la seguirá oliendo mientras la coge, y cuando comience a morderla y masticarla seguirá percibiendo el olor de la manzana por la vía retronasal. Eso genera una experiencia de continuidad, porque lo que se había percibido desde la distancia se redescubre después de una forma más íntima en el interior del propio cuerpo. (Aquí hay que evitar confundir olfato y gusto. El gusto solo permite distinguir las sensaciones de dulce, salado, ácido, amargo y *umami*; lo que denominamos sabor es básicamente responsabilidad del olfato retronasal. Para comprobarlo, solo es necesario realizar la experiencia de comer sin respirar por la nariz, por ejemplo interrumpiendo la respiración nasal con una pinza de nadador.)

Así que el olfato permite trazar un vínculo entre la percepción del entorno y la percepción de lo que se ingiere, un tema que posee una especial profundidad filosófica. La relación entre paisaje y cocina no es solo algo que mucha gente experimenta con placer en su vida cotidiana, o una estrategia publicitaria para fortalecer el turismo, sino que responde también a la estructura sensorial del ser humano. Cuando el olfato ortonasal capta un agradable olor a comida, este olor funciona como un anuncio del placer que se podría sentir por el olfato retronasal al ingerir ese alimento. Por ello, el olfato ortonasal estimula el apetito más intensamente que los otros sentidos, como descubren a su pesar las personas que tienen la mala suerte de perder el olfato. Sin embargo, esa experiencia de continuidad a veces da sorpresas y no siempre agradables. Un alimento puede tentar con un buen olor que llega por la vía ortonasal como una promesa de placer, pero las promesas no son garantías, y puede que, una vez en la boca, el olfato retronasal se lleve una decepción.

Íntimamente unido al olfato encontramos el *sistema trigeminal*, que suele ser poco apreciado porque las sensaciones que percibe en relación con la comida se confunden a menudo con sensaciones olfativas y de gus-

to. El nervio trigémino tiene terminaciones en la boca, la nariz, los ojos y otros puntos del rostro, y detecta una gama de sensaciones que tienen que ver con la temperatura, la presión, el picante y el dolor. La sensación de frescor que nos produce la menta, el picor que sentimos en los ojos al pelar una cebolla o la quemazón que nos provoca el chile, los notamos gracias al sistema trigeminal, una de cuyas funciones es alertar de sustancias irritantes y potencialmente tóxicas.

Otros sentidos están dirigidos al interior y tienen la función de percibir el propio cuerpo, pero son imprescindibles para recorrer cualquier entorno. La *propiocepción* nos permite percibir nuestro cuerpo como un todo organizado, es decir, como un organismo; nos permite diferenciarlo del entorno, percibir la posición de nuestros miembros, y desplazarnos adecuadamente atendiendo a los accidentes del terreno. Sin propiocepción no podríamos realizar actividades tan básicas como caminar o correr, ni coger esa manzana que antes poníamos como ejemplo. Este sentido se complementa con el *sentido del equilibrio*, necesario para recorrer una ciudad, bajar por unas escaleras o trepar por una montaña. Por su parte, la *interocepción* informa del estado fisiológico de nuestro cuerpo. Es el sentido que nos permite saber si tenemos suficientes energías para salir de excursión, o si las altas temperaturas nos están produciendo deshidratación y necesitamos beber y descansar a la sombra. Imprescindibles como son estos tres sentidos, resulta sorprendente que no formaran parte de esa clásica lista de cinco que se viene repitiendo desde hace milenios en Occidente, y que hoy los científicos tienen claro que hay que ampliar y reescribir. Por ejemplo, se defiende que el sentido de la *temperatura*, básico en la percepción de entornos, debería considerarse como un sentido diferenciado. Otro candidato a extender esa lista es el *dolor*, que resulta fundamental para explorar un entorno de manera segura, pues nos avisa cuando tocamos algún elemento que puede dañarnos.

Otras especies animales están dotadas de sentidos que nosotros no poseemos. Ésa es una cuestión que no debemos olvidar, pues significa que hay elementos en los entornos a los que nuestros sentidos no tienen acceso. A veces podemos resolverlo gracias a la invención de algunos aparatos, por ejemplo con una brújula o un detector de radioactividad, pero es importante tener claro que, más allá de los límites de nuestra percepción, algunas cosas se nos escapan. Muchas aves, cetáceos, tortugas y peces poseen lo que podríamos llamar el *sentido de la orientación*, una *brújula natural* que les orienta en las migraciones, y que parece consistir en la percepción del campo magnético terrestre (Castelvecchi, 2012). Por otra parte, en ausencia de luz, la *ecolocación* permite a murciélagos y a algunos cetáceos que nadan a gran profundidad recibir información espacial gracias al eco de su propia voz. Y en aquellos sentidos que compar-

timos con otras especies, los umbrales pueden diferir. El olfato ortonasal de los perros es más fino que el de los humanos, y algunas especies de ballenas pueden oírse entre sí a 30 kilómetros de distancia. El estudio de los sentidos y los intentos por dibujar el mapa de la sensorialidad de cada especie son hoy una de las líneas de investigación científica más fascinantes y prometedoras.<sup>1</sup>

Que estos sentidos configuren conjuntamente nuestra percepción de un entorno tiene, como mínimo, dos consecuencias importantes: la primera tiene que ver con los horizontes, y la segunda con las interacciones. Comencemos por el horizonte, la línea que marca el límite de lo que alcanzamos a percibir desde un punto determinado. Ese límite estructura nuestra experiencia del mundo, convirtiendo en una unidad de sentido lo que podemos percibir desde el punto donde nos encontramos, al tiempo que nos impide acceder a todo cuanto queda fuera. Así, el horizonte separa lo que está al alcance de nuestros sentidos de aquello a lo que solo podemos intentar acceder gracias a la imaginación, los recuerdos, la esperanza, lo que otros nos cuentan o las representaciones artísticas. Y si queremos percibirlo, necesitamos desplazarnos, lo que por supuesto desplazará nuestro horizonte. De tal modo configura el horizonte nuestra experiencia del mundo que el filósofo Hans-Georg Gadamer empleó ese mismo concepto para explicar que cada cultura tiene su propio horizonte, es decir, que hay límites a lo que se puede experimentar y comunicar desde cada cosmovisión. Si uno desea percibir más allá de los límites de su cultura, debe descubrir culturas distintas y aprender a hablar otras lenguas, lo que le permitirá una experiencia de *fusión de horizontes* (Gadamer, 1960).

Sin embargo, cuando pensamos en el horizonte, nuestra imaginación nos sugiere ante todo el horizonte visual, esa línea en que la tierra (o el mar) y el cielo parecen unirse como si cerraran el espacio a nuestro alrededor. Esa es la línea fundamental que estructura la pintura y la fotografía paisajística, así como muchas obras de arquitectura y de *land art*.<sup>2</sup> Pero no debemos olvidar que, al estar nosotros dotados de tres sentidos de la distancia (vista, oído y olfato ortonasal), son tres los horizontes que definen nuestros entornos, y cuando no coinciden, sus desajustes pueden ser muy sugerentes. A menudo podemos ver cosas en la lejanía que ya no

1. Una buena introducción a los conocimientos actuales sobre percepción se halla en: Morgado, 2012. Acerca del sentido del olfato merece la pena leer: Classen, 1994; Drobnick, 2006; Herz, 2007.
2. La Fundació Joan Miró de Barcelona realizó una magnífica exposición en el año 2013 comisariada por Martina Millà. La exposición, titulada "Ante el horizonte", reunía diversas representaciones de esa línea mágica en pinturas, esculturas, fotografías, *land art* y documentales. Merece la pena explorar el catálogo (Millà, *et al.*, 2013).

alcanzamos a oír: para cuando un barco desaparece de nuestra vista, hace mucho tiempo que había desaparecido ya de nuestro oído. Otras veces el sonido llega con retraso, como sucede a veces con las tormentas: después de ver el relámpago, tenemos que esperar hasta poder escuchar el trueno. Por otro lado, las personas con buen olfato huelen el mar a kilómetros de distancia, antes de poder verlo, y a veces también huelen el inicio de un incendio que todavía no alcanzan a ver. En cambio, en los sentidos de proximidad, el horizonte está en nuestro propio cuerpo. El horizonte del tacto, de la propiocepción, del equilibrio, de la interocepción, del sistema trigeminal, de la temperatura y del dolor es nuestra piel; y los labios son el horizonte del gusto y del olfato retronasal.

Pero se produce un segundo fenómeno aún más interesante. Tendemos a pensar que la información que cada sentido nos proporciona circula por un canal exclusivo, sin interferencias ni influencias de los otros sentidos. Creemos que lo que vemos es independiente de la información que nos llega por el oído o el tacto. La metáfora de los sentidos como diferentes ventanas o puertas a la realidad insiste en esa univocidad. Sin embargo, estudios recientes están mostrando que los sentidos se influyen entre sí, aunque todavía no tengamos un esquema claro de si las influencias se producen de todos los sentidos hacia todos, ni de qué parámetros siguen, ni hayamos conseguido esbozar un marco teórico que explique cómo integra el cerebro la información multisensorial.

Según distintos experimentos realizados por equipos científicos, experimentos tan sugerentes que cualquier lector puede sentirse tentado de repetirlos en casa, se producen cosas como las siguientes:

- La música de fondo influye en el sabor del vino (North, 2012).
- El color de la taza influye en el sabor de una bebida caliente (Piqueras-Fiszman y Spence, 2012).
- El olor influye en el juicio sobre si un rostro es visualmente atractivo (McGlone, Österbauer, Demattè y Spence, 2013).
- La información visual influye en la evaluación subjetiva del sonido que realizan los asistentes a un espectáculo musical (Tokunaga, Okuie y Terashima, 2013).

En estos momentos hay una verdadera explosión de experimentos en los que se intenta comprobar cómo unos sentidos influyen en otros. Aunque estos estudios suelen centrarse, por motivos prácticos, en la percepción de objetos concretos, podemos sospechar que se produzcan efectos similares en la percepción de los entornos. ¿Influye el sonido del mar en la percepción visual de una playa? ¿Influye el olor de un jardín en

la percepción de su tamaño? ¿Modifican las sensaciones táctiles nuestra percepción del color dentro de un bosque? ¿Influye el sonido del viento en la percepción de la temperatura? Son preguntas para las que todavía no tenemos respuestas, pero lo que sí sabemos es que la multisensorialidad es hoy la premisa básica de la que deberíamos partir si queremos estudiar la percepción de los paisajes.

Sin embargo, en Occidente procedemos de una tradición filosófica y científica que no ha valorado a todos nuestros sentidos por igual. Desde el nacimiento de la filosofía en la Antigua Grecia hace 2.500 años, se ha considerado que solo la vista y el oído aportan información objetiva de la realidad, una información que permite comprender racionalmente el mundo y orientarse en él, y que por tanto posibilita realizar las acciones básicas de la vida cotidiana, así como desarrollar la ciencia y la filosofía o crear obras de arte. Se afirmaba, en cambio, que gusto, olfato y tacto no proporcionaban una información objetiva, sino tan solo meras sensaciones subjetivas de placer y displacer corporal, cuya función era guiar los procesos biológicos del organismo. Si vista y oído ofrecían una información que se podía describir conceptualmente y compartir con los demás en las tareas colectivas de la ciencia, la filosofía y el arte, las sensaciones de gusto, olfato y tacto, en cambio, sumergían a las personas en una subjetividad privada que no se dejaba ni describir ni compartir.

Esa diferencia en el acceso al conocimiento se explicaba con la distinción entre cualidades primarias y secundarias, una distinción que ha sido fundamental en la historia de la ciencia. Se consideran cualidades primarias de los objetos aquellas que existen con independencia del sujeto que las percibe, y que se pueden expresar matemáticamente, por ejemplo, la forma geométrica de un objeto, el tamaño, la velocidad o la frecuencia. La vista y el oído se caracterizan por percibir cualidades primarias. En cambio, gusto, olfato y tacto, se nos ha dicho durante siglos, captan cualidades secundarias, que solo existen como resultado del encuentro entre el sujeto y el objeto: el dulzor de una cereza no está en la cereza, sino en el encuentro entre la cereza y un ser humano. Y esas sensaciones, se decía, no son cuantificables, no se pueden traducir a formas geométricas o fórmulas matemáticas, y por ello parecen sustraerse a un estudio científico sistemático. Por tanto, la idea de que algunos sentidos son más objetivos y otros más subjetivos se apoyaba en una compleja teoría científica que vinculaba percepción, matemáticas, física y metafísica. La distinción entre cualidades primarias y secundarias es una cuestión que se continúa estudiando, y existen complejas discusiones acerca de cada una de ellas y su relación con nuestros sentidos.

Esta ordenación jerárquica de la sensorialidad, que quedaba justificada científicamente, no era sino una consecuencia del dualismo mente/cuerpo que ha estructurado el pensamiento occidental desde sus orígenes. La concepción de que el ser humano está compuesto de dos naturalezas distintas, un organismo biológico y un alma o mente no material, se tradujo en un dualismo sensorial. Vista y oído se consideraban sentidos del alma o la mente, mientras que olfato, gusto y tacto se concebían como atados al cuerpo, y se decía que sus funciones se limitaban a la supervivencia biológica, a gestionar el hambre, la sed, el deseo sexual o la alerta ante posibles peligros. Vista y oído, además de proporcionar el conocimiento que permitía la ciencia, también posibilitaban esa elevación del ser humano por encima del placer biológico en que consiste la apreciación estética: un placer intelectual basado en la contemplación distante y serena, por contraposición con las pasiones sensuales, que buscan la satisfacción de los deseos corporales mediante la ingesta de alimentos o la actividad sexual. Vista y oído permitían elevarse, por ejemplo, a la apreciación estética de un paisaje, pero se consideraba que los sentidos sensuales eran incapaces de hacerlo. Es decir, mientras que un ser humano podría gozar estéticamente mirando una avenida bordeada de naranjos y dedicar horas a recrearla en un lienzo, sería imposible deleitarse estéticamente en el olor de los naranjos sin acabar por coger una naranja y pegarle un mordisco.

Como consecuencia de ello, se consideró que la percepción de los entornos, y aun más su apreciación estética, solo se basaban en la vista, en primer lugar, y el oído, en segundo lugar. Así, cuando el concepto de *paisaje* surgió en Occidente durante el Renacimiento, lo hizo íntimamente ligado al sentido de la vista y al arte de la pintura. Como si el paisaje fuera una simple imagen.

## **2. El concepto de *paisaje***

Podemos definir el concepto de *paisaje* de una forma introductoria diciendo que un paisaje es una porción de territorio tal y como es percibido, apreciado, comprendido y valorado por un sujeto o una comunidad de sujetos. Es decir, el concepto de *paisaje* no se refiere simplemente a un territorio determinado, en el cual tienen lugar un conjunto de procesos físicos, químicos y geológicos, que está habitado por distintas especies vegetales y animales, y que es transformado en mayor o menor medida por el ser humano. A lo que se refiere el concepto de *paisaje* es a la concepción que los seres humanos tienen de ese territorio. Los paisajes surgen de forma reflexiva en la mente de las personas, como resultado de un proceso intelectual y emocional; y son, por supuesto, una construcción

intersubjetiva, que se desarrolla históricamente en un entramado de interacciones y creaciones culturales colectivas (Nogué, 2007).

La creación del concepto de *paisaje* a lo largo de los siglos xv, xvi y xvii fue fundamental para el desarrollo de la subjetividad moderna. La omnipresencia del cristianismo durante la Edad Media había impuesto la idea de que este mundo era una entidad ontológicamente subordinada a una realidad espiritual superior, y que por tanto no tenía valor en sí mismo, sino únicamente en relación con esa realidad espiritual. Una vez la cosmovisión religiosa dejó de ser hegemónica, y la divergencia dejó de ser una herejía, el sujeto moderno comenzó a explorar su identidad y la del mundo que habitaba de una forma más libre. Tanto las ciencias naturales como el arte y la filosofía contribuyeron a ese proyecto por el que el sujeto moderno confirió identidad al territorio, y el paisaje surgió como un concepto vertebrador (Maderuelo, 2005; Roger, 2008).

Concebir un territorio como un paisaje forma parte del proceso por el cual los seres humanos intentan dotar de significado al pedazo del mundo en el que habitan para hacerse un hogar en él. Un hogar no solo de piedra y madera, sino también de valores, de ideales, de sentido, y, por supuesto, un hogar en términos estéticos. Por eso solemos hablar de la personalidad, del carácter de un paisaje. Quizás la forma más clara de decirlo sería afirmar que un paisaje es una *interpretación* de un pedazo del mundo, una forma de *leer* en un territorio una serie de significados, que dependen estrechamente del propio marco cultural.

Es importante también entender que el concepto de *paisaje* se aplica tanto a entornos de naturaleza salvaje como de naturaleza cultivada o densamente urbanizados. Así pues, el paisaje no trata solo de nuestra relación con la naturaleza, sino también de nuestra relación con las obras de ingeniería, con la arquitectura y el urbanismo que configuran un territorio. Hoy en día se producen además dos fenómenos fundamentales: por un lado, apenas queda ya naturaleza que no esté afectada por el ser humano, pues allí donde no llegan nuestras carreteras llegan la contaminación o el cambio climático; y por otro lado, la naturaleza está muy presente en las ciudades, por ejemplo en la vegetación, la fauna urbana o los fenómenos meteorológicos. En consecuencia, podemos decir que la inmensa mayoría de los paisajes son un entramado de procesos naturales y culturales, que nosotros interpretamos desde nuestro marco cultural (Cruz y Español, 2009).<sup>3</sup>

3. Agradezco a Ignacio Español, *in memoriam*, una serie de fascinantes discusiones acerca de las interrelaciones entre naturaleza y cultura.

Por ello, *paisaje* no es un término sinónimo de *belleza natural* o *estética de la naturaleza*. *Estética de la naturaleza* es un concepto que se emplea en estética filosófica para estudiar el aprecio de objetos no creados por el ser humano, y que por tanto se contraponen al aprecio de las obras de arte, que son el objeto central de esta disciplina. Y, de hecho, cuando se estudia el aprecio estético de la naturaleza, el paisaje no es el único modo de apreciación con el que se trabaja, sino que también existen otros modelos, como son el estudio de objetos naturales aislados, la experiencia de sumergirse en el mar, la apreciación de los animales, la observación de lo minúsculo o la contemplación del firmamento.

Una vez realizadas estas aclaraciones, y volviendo al concepto de *paisaje*, es importante recordar que fue una invención de una disciplina artística en particular. Los paisajes nacieron como tales en los lienzos de los pintores, es decir, surgieron como un género pictórico que se forjó durante los siglos xv, xvi y xvii. Esos artistas extraían un fragmento de la continuidad del mundo, lo enmarcaban, lo aislaban como una unidad diferenciada, lo estudiaban y finalmente lo recreaban en una pintura. El paisaje no era algo que los pintores se encontraban, sino el resultado de un proceso de percepción, selección, reflexión, ordenación de los elementos, composición, imaginación, emoción, etc., que transfiguraba el territorio contemplado en una creación artística. Una pintura de paisaje no copia la realidad como un espejo, sino que *dice algo* acerca de esa realidad (Clark, 1949; Maderuelo, 2005; Roger, 2008; Wolf, 2008).

El problema que nos ocupa aquí, sin embargo, radica en que los pintores nos enseñaron a *interpretar* un territorio, pero lo concretaron en un sentido: nos enseñaron una manera de *mirar* el territorio. Por desgracia, nunca hemos tenido una tradición igual de sólida y secular de artistas que nos enseñaran a escuchar el territorio, tocarlo, gustarlo... Así pues, durante siglos, el paisaje se instauró en Occidente como si fuera una imagen, de modo que nuestra concepción de lo que es un paisaje se ha focalizado en una serie de elementos que proceden del paradigma visual. Vamos a analizarlo con un poco más de detalle.

Para que un pintor pueda convertir un fragmento de territorio en una pintura de paisaje, necesita hallarse fuera de él, mirándolo desde la distancia, desde un punto determinado que le permita obtener una visión panorámica y contemplarlo como un todo unitario. Ningún territorio puede convertirse en paisaje si no es siendo mirado por un sujeto que se halla fuera de él, que lo delimita, lo enmarca, y así, lo cierra y lo crea como una unidad con carácter propio, que se diferencia del continuo de la realidad.

De la misma manera que el conocimiento científico necesita de la separación entre sujeto y objeto, la constitución de un paisaje necesita de una separación equivalente entre un territorio y el sujeto que lo contempla e interpreta. Esa distancia física es también una distancia intelectual que subraya el proceso racional de la creación del paisaje. La distancia física y mental hace posible esa actitud serena que los ilustrados denominaban *desinteresada*, es decir, libre de todo deseo y pasión. Así, según nuestra tradición de filosofía del arte, pintar un paisaje es algo radicalmente distinto al placer sensual de echarse en la hierba al sol, trepar a un cerezo para comer sus frutas sentado en una rama, lanzarse al mar desde una roca, o sumergirse en el paseo bullicioso de una gran ciudad para pasar una tarde de compras. El proceso de recrear un paisaje no es el fruto de entregarse a la vida de un territorio, sino de salir fuera de él para concebirlo como una unidad de sentido, para contemplarlo y componerlo, para interpretarlo. Y esa perspectiva exterior y distante se logra primando el sentido de la vista, y frenando el resto de los sentidos y los deseos del cuerpo.

En nuestra tradición occidental, generaciones y generaciones de personas han aprendido lo que es un paisaje viendo pinturas. En el siglo XXI, cada uno de nosotros ha crecido viendo desde la infancia innumerables pinturas, fotografías, películas, documentales, pósteres, carteles, postales, imágenes en todo tipo de pantallas, donde una y otra vez un entorno es mostrado como un producto visual. El resultado es que, cuando queremos conocer un lugar, cuando queremos captar su personalidad, buscamos insistentemente miradores desde los que poder enmarcar un paisaje con nuestra cámara de fotos. En cambio, no nos dedicamos a tocar los distintos materiales que componen ese lugar, ni lo recorremos grabando sus sonidos más característicos. Las personas con buen olfato no suelen dibujar mapas de olores de las ciudades que visitan. Y la mayoría de souvenirs que hallamos en las tiendas han sido diseñados para el sentido de la vista. Sin embargo, afortunadamente, geógrafos, antropólogos, sociólogos, filósofos y artistas, entre otros, han denunciado en las últimas décadas que la reducción de los paisajes a imágenes supone una pérdida, y han comenzado a explorarlos desde todos los sentidos (Durán, 2007).

El filósofo canadiense Allen Carlson, profesor emérito de la Universidad de Alberta y uno de los principales representantes de la estética del entorno en la filosofía norteamericana, comenzó en los años setenta del siglo XX a criticar lo que él denomina el *modelo de paisaje*, al que considera un mal modelo para percibir y apreciar estéticamente los territorios. Hay que precisar que su preocupación fundamental es la percepción y la gestión de entornos de naturaleza salvaje como los que se encuentran en su país, pero también ha trabajado sobre entornos agrícolas y sobre

arquitectura y territorio. Una de las razones que ofrece Carlson para rechazar el *modelo de paisaje* es que, cuando apreciamos un entorno desde ese modelo creado por la pintura y la fotografía paisajísticas, concentramos nuestra apreciación en las cualidades visuales: las formas, las líneas, el color, la luz, las sombras, los reflejos en el agua... Esas cualidades son fundamentales para la pintura y la fotografía de paisaje, pero un entorno posee muchas otras cualidades sensoriales, que percibimos con el resto de nuestros sentidos, y que son necesarias para apreciar ese entorno en toda su riqueza y complejidad.

Carlson también critica que ese modo de mirar el territorio lo fragmenta en unidades concretas, creadas de manera arbitraria, que son vistas como panoramas, como escenas, lo que nos impide percibir la continuidad. Carlson cree que esta manera de mirar procede de nuestras visitas a las galerías de arte, donde vamos avanzando por una sala y contemplando sucesivamente distintas pinturas que cuelgan en la pared; cuando después visitamos un entorno, lo que esperamos encontrar son sucesivos miradores en la carretera que nos van ofreciendo las distintas escenas a contemplar y fotografiar. Esta cuestión se relaciona íntimamente con el hecho de que el modelo de la pintura de paisaje disuelve las tres dimensiones de un bosque o una ciudad en dos, haciéndonos perder la profundidad; se nos invita a mirar desde la distancia, sin entrar en ese paisaje contemplado. Y finalmente, es un modelo que subraya lo estático, cuando en realidad uno de los elementos más interesantes de un entorno son sus tiempos, los diferentes ritmos y ciclos de los procesos naturales y también humanos. En definitiva, lo que denuncia Carlson es que reduzcamos un entorno a una mera superficie visual, como si fuera un decorado teatral.

La propuesta de Carlson es el *modelo del entorno*, que reivindica la apreciación multisensorial. Para ello es necesario entrar en ese entorno y percibirlo con todos los sentidos, combinando la reflexión intelectual con la experiencia que el cuerpo acumula cuando lo recorre. Lo que Carlson propone no es un acercamiento irracional y místico, sino una defensa de la experiencia y los sentidos. De hecho, su modelo se inspira en la actitud de los naturalistas cuando se adentran en un territorio y se ensucian de tierra para recoger muestras geológicas u observar el comportamiento de los animales (Carlson, 1979; Carlson, 2000).

El elemento más polémico de su propuesta es la contraposición entre la mirada distante del pintor de paisajes, concentrada en elementos de la composición visual, y el conocimiento científico de un naturalista-excursionista que se adentra en los entornos, como si fueran dos actitudes completamente opuestas e irreconciliables. Para Carlson, hay que aban-

donar la influencia de la pintura de paisaje y repensar los entornos desde el modelo del naturalista. Creo que en esto es Carlson demasiado excluyente y que, como le responde el también filósofo canadiense Thomas Heyd, profesor en la Universidad de Victoria, la percepción y el aprecio estético de un entorno pueden enriquecerse tanto del conocimiento científico como de la influencia del arte (que incluye otras disciplinas, además de la pintura). Heyd añade que son muchos los elementos de nuestra cultura que pueden ayudarnos a entender mejor y a apreciar de forma más profunda un entorno, y deberíamos ser cada uno de nosotros, de manera activa, integradora y crítica, los que decidamos qué elementos pueden ser más interesantes para comprender un entorno determinado, y los compartamos en la comunidad que disfruta de ese entorno (Heyd, 2001; Tafalla, 2010). Creo que a la crítica de Heyd hay que añadirle otra: Carlson parece ignorar las fecundas relaciones entre arte y ciencias naturales, que se han venido influyendo mutuamente de múltiples maneras desde sus orígenes. Actualmente, son muchos los científicos y los artistas que reivindican y practican esos diálogos entre las ciencias naturales y las diversas artes.

Sin embargo, la aportación de Allen Carlson que más nos interesa aquí es su defensa de la multisensorialidad. En esto, su posición es fruto de un cambio cultural. Desde los años setenta del siglo pasado, autores procedentes de distintas disciplinas vienen proponiendo superar ese dualismo secular que desgarró al ser humano en su naturaleza mental y corporal, y por tanto en unos sentidos superiores y otros inferiores. Superar esa fractura, reivindicar el papel de cada uno de nuestros sentidos, aceptarnos a nosotros mismos de forma orgánica en nuestra complejidad, nos permitirá adquirir concepciones más profundas y ricas de los entornos en los que vivimos. Cómo nos entendemos a nosotros mismos se proyecta también en cómo entendemos los entornos que habitamos.

### **3. Paisajes anósmicos**

Voy a intentar ilustrar estas ideas con un caso práctico. En nuestra tradición filosófica, se afirmaba que el olfato no tenía un papel relevante en la percepción de un entorno porque no proporcionaba información objetiva, como hemos explicado al principio de este texto. Y se sostenía también que no podía participar del aprecio estético, puesto que los olores son meros estímulos para reacciones biológicas, y como tales pueden despertar placer corporal, pero no intelectual. Vamos a analizar si tales ideas son correctas o si el olfato, como el resto de sentidos llamados menores, tiene una función más importante de lo que se creía. Una manera

de enfocar el problema es comparar la experiencia de las personas que poseen un buen olfato con la experiencia de aquellos que carecemos de él, es decir, que sufrimos *anosmia* (Tafalla, 2013).

Una de las diferencias que más llaman la atención es que algunas personas que han perdido el olfato durante su vida adulta han descrito esa pérdida diciendo que el mundo parece estar más lejos, o que tienen la impresión de que hay una pantalla de cristal entre ellos y el mundo (Barber, 2012). Esas sensaciones parecen indicar que el olfato contribuye a la percepción del espacio. Aunque no he localizado ningún estudio científico que lo demuestre, después de haber escuchado a personas con buen olfato, a personas con hiposmia y a personas con anosmia, creo que efectivamente el olor refuerza la sensación de estar dentro de un entorno, de estar dentro de un bosque o dentro de un restaurante. De algún modo que yo no logro imaginar, el olor genera en las personas con olfato una sensación de inmersión, de estar rodeadas por un ambiente determinado, de ser acogidas por una atmósfera. El olor de una cocina o los aromas de un jardín parecen llenar el espacio, rodear a las personas, e intensificar la sensación de que uno está dentro de ese lugar. También sucede a veces que una persona con buen olfato se dispone a entrar en un bar, pero encuentra que el ambiente está muy cargado y siente que, como se dice coloquialmente, *echa para atrás*. En cambio, las personas carentes de olfato no compartimos esas sensaciones (Tafalla, 2014).

Sucede algo similar cuando una persona lleva un perfume muy intenso que se comporta de forma invasiva con los demás. Por ejemplo, quienes tienen buen olfato suelen comentar lo molesto que les resulta que una persona con un perfume fuerte se siente a su lado en el cine o en un concierto, o, todavía más, en un restaurante. Si nos centramos en la información visual, cada una de esas personas está ocupando su sitio y ninguna invade el espacio de la otra, pero en cambio, el olor de una sí está invadiendo el espacio de la otra, lo que puede llegar a alterar el placer de una comida. Puede ser una experiencia molesta para las personas con un olfato sensible, incluso dolorosa para los hiperósmicos, mientras que los anósmicos no percibimos esa invasión de nuestro espacio.

Que existe una relación entre espacio y olfato, que el olor tiene un efecto envolvente, parece confirmarlo el hecho de que algunos artistas utilizan aromas para generar la sensación de estar dentro de un entorno. En 2009 visité la obra de Antoni Muntadas *On translation: Paper BP/MVDR*, una intervención realizada en el pabellón Mies van der Rohe de Barcelona (Colomer y Núñez, 2009). Lo que yo encontré fue una sala en la que únicamente había un archivador en un rincón. No había más objetos para ver o tocar, no había sonido alguno, ni nada con lo que experimentar.

Para mí fue, por tanto, la experiencia de una sala de exposiciones vacía. Sin embargo, los visitantes que podían oler explicaban fascinados que se encontraban dentro de una biblioteca, rodeados de papel viejo, polvo y tinta, y que era todo tan real que casi podían tocarlo. Ellos estaban dentro de un lugar al que yo no tenía acceso. Y quien generaba esa experiencia era un aroma artificial que imitaba el olor de una biblioteca o un archivo, y que había sido diseñado por el perfumista Ernesto Ventós. El sentido de la obra no consistía tan solo en proporcionar sensaciones más o menos emocionales, sino en recordar los archivos donde se guardaron los planos del propio pabellón Mies van der Rohe desde que fue derruido en 1930 hasta que fue reconstruido de nuevo en 1986. Así, el pabellón acogía en su interior el recuerdo de los archivos en los que subsistieron sus planos después de ser derruido, con lo que invitaba a reflexionar acerca de la capacidad del papel para sostener el recuerdo de una obra arquitectónica. La intervención planteaba cuestiones acerca de la naturaleza de la arquitectura, y lo lograba gracias a la capacidad del olor para crear esa ilusión de estar dentro de un archivo. Además, teniendo en cuenta el poder del olor para evocar el pasado, la obra sugería reflexiones acerca de la memoria. Creo que esta intervención de Muntadas es un buen ejemplo de cómo un olor puede ser empleado en una obra de arte para transmitir significados complejos y ser contemplado estéticamente por el público.

Por otra parte, el olor también puede actuar como una invitación a acercarse a un lugar. El buen olor de una panadería puede conseguir que alguien se desvíe de su ruta para tomarse un segundo desayuno. En una zona rural, el aroma de unos campos de lavanda puede impulsar a unos ciclistas a acercarse para disfrutarlo. Del mismo modo, un mal olor genera el deseo de alejarse. De hecho, la función de la peste es precisamente ésta, impulsar a la persona a alejarse de una sustancia potencialmente peligrosa; una función similar a la del dolor. Todas estas dinámicas son cada vez más estudiadas por los expertos en marketing, diseño y urbanismo. Algunos investigadores se dedican a elaborar mapas olfativos de las ciudades, y a estudiar cómo perciben los ciudadanos los olores y cómo reaccionan ante ellos (Henshaw, 2014). Por supuesto, todas estas señales no tienen ningún efecto sobre los anósmicos.

El olfato también contribuye a la percepción de la temporalidad de los entornos, de lo que podríamos llamar *timescapes*. Muchos de los acontecimientos que tienen lugar en un entorno son efímeros, mientras que otros elementos cambian de manera cíclica, con distintos ritmos, o permanecen más estables. El olor parece subrayar especialmente los cambios; por ejemplo, un bosque o una ciudad huelen diferente cuando llueve o según el ciclo de las estaciones. En comparación, creo que para

un anósmico los entornos parecen más estables, porque recibe menos información acerca de todos esos cambios.

Sin embargo, probablemente, el factor temporal más afectado por el olfato, debido a su especial fisiología, es la memoria. La información recibida por el sentido del olfato, a diferencia de la que se recibe por los otros sentidos, es enviada en primer lugar al sistema límbico, el núcleo del cerebro más antiguo y más instintivo, responsable de respuestas emocionales muy profundas, y solo después alcanza el neocórtex, donde se produce el pensamiento consciente. Eso explicaría los *viajes emocionales en el tiempo* que disfrutaban muchas personas a raíz de percibir un olor que les evoca algún episodio del pasado. Tales experiencias tienen una importante función en la construcción de la identidad personal, pues, dado que muchas veces se desencadenan de una forma no buscada, refuerzan los vínculos con la propia historia más allá de los esfuerzos conscientes por ordenar la memoria y tejer un relato autobiográfico. Los anósmicos carecemos de ese mecanismo, que tal vez solo podemos imaginar comparándolo con la experiencia de la música: a veces también sucede que una canción nos retrotrae a un momento del pasado y nos permite volvernos a emocionar con acontecimientos de otra época.

Para una persona adulta, perder el olfato significa perder esa peculiar máquina del tiempo hacia su pasado personal. La próxima vez que regrese a su rincón favorito del bosque, o visite su ciudad preferida, sus emociones ya no serán las mismas, porque aunque estará viendo el mismo paisaje de siempre, su cerebro no podrá captar su olor, la llave que abre el torrente de recuerdos emocionales. Creo que cualquiera que tiene la desgracia de perder el olfato, comprende que un paisaje es mucho más que una imagen. Y creo también que se comprende poco socialmente que una de las causas que contribuyen a la tristeza y la frustración de las personas ancianas es que han perdido total o parcialmente el olfato, lo que disminuye el vínculo emocional que tenían con sus lugares preferidos. El olfato suele ser uno de los primeros sentidos que se debilitan con la edad, y al que en cambio se presta menos atención médica. Algunas personas mayores lo van perdiendo paulatinamente sin ser del todo conscientes, y sienten que su vinculación emocional con el mundo disminuye sin entender por qué. Lo mismo sucede con la percepción del sabor de la comida, que depende básicamente del olfato retronasal. Cuando las personas mayores se quejan con amargura de que sus platos preferidos ya no están tan sabrosos, de que la fruta es cada vez peor, o de que el vino tan bueno que guardaban en la bodega se ha estropeado, a veces ni ellos ni sus familias son conscientes de que la causa de esa frustración, ese desencuentro con sus placeres de siempre, es una pérdida de olfato.

En este contexto de reflexión, resulta interesante una investigación reciente llevada a cabo por el Centro de Investigación Ecológica y Aplicaciones Forestales (CREAF por sus siglas en catalán), de la Universidad Autónoma de Barcelona, en colaboración con el CSIC y el Instituto de Ciencias Agrícolas y Ecológicas de Estonia. Según los autores del estudio, el aumento de temperatura de nuestro planeta debido al cambio climático tendrá dos consecuencias con respecto al olor: en primer lugar, las flores serán cada vez más fragantes, y en segundo lugar, cambiarán las composiciones químicas de los aromas de algunas plantas. Así pues, los olores característicos de muchos entornos se verán modificados, y será una ocasión para estudiar si cambia a su vez el aprecio estético de esos entornos. Sin embargo, por supuesto, los únicos afectados no seremos los seres humanos. Las modificaciones en los aromas de las flores podrían confundir a los insectos que las polinizan, especialmente a aquellos cuyas preferencias olfativas son innatas. Un cambio en el olor de los entornos podría, por tanto, provocar alteraciones y desórdenes en los equilibrios de los ecosistemas. Si esto es así, no tendremos otro remedio que tomarnos el sentido del olfato más en serio (Farré-Armengol, Filella, Llusà, Niinemets y Peñuelas, 2014).

Para concluir este capítulo, me gustaría recordar aquí una película mítica de los años ochenta del siglo XX que planteaba algunas de estas ideas acerca de la sensorialidad. En *El cielo sobre Berlín*, el director Wim Wenders nos mostraba la ciudad alemana desde la perspectiva de un grupo de ángeles dedicados a observar los comportamientos y pensamientos humanos, a contemplarlos desde la distancia, sin participar en sus asuntos. Estos ángeles, espíritus puros sin cuerpo, podían ver y oír, pero en cambio, carecían de sentido del tacto, del gusto y del olfato. Y, de hecho, su vista no les permitía distinguir los colores. Eran, por tanto, una recreación perfecta de un ser que solo percibiera las cualidades primarias de las que hablábamos al principio de este texto.

Sin embargo, uno de estos ángeles, interpretado por el genial Bruno Ganz, se enamoraba apasionadamente de una joven trapezista de circo, y solicitaba entonces la posibilidad de hacerse humano y mortal. El deseo le era concedido, y en cuanto nuestro ángel se convertía en un ser humano, lo primero que experimentaba era que caía al suelo, es decir, que se daba un golpe, y que desde el cielo le tiraban a la cabeza su coraza de ángel. Descubiertos así los sentidos del tacto y del dolor, nuestro ángel se llevaba la mano a la herida que le habían hecho en la cabeza, y al mirar sus dedos manchados por unas gotas de sangre se daba cuenta de que por primera vez percibía el color rojo. En una escena deliciosa, el ángel aprendía los nombres de los colores con los grafitis del muro de Berlín, gracias a un transeúnte que lo orientaba con sorpresa y simpatía.

Luego, en una segunda escena memorable, el ángel se tomaba un café en un puesto callejero. En un día de frío invierno, enfundado en su abrigo, el ángel cogía con las dos manos su vaso de café caliente, y descubría el olfato y el gusto. No parecía que esos sentidos le proporcionaran un mero placer biológico, sino algo que me atrevería a denominar placer intelectual: el placer de apreciar esas sensaciones por sí mismas y comprender su valioso papel en la condición humana. Y así, nuestro ángel dejaba de ser un ángel y se convertía en ser humano tomándose una taza de café. Después de eso, solo necesitaba encontrar a su trapecista y culminar su viaje hacia la humanidad.

Si no resultara demasiado pretencioso, podríamos decir que *El cielo sobre Berlín* resume la historia de la filosofía occidental: después de siglos queriendo ser ángeles, hemos aceptado ser humanos. Hemos aceptado nuestro cuerpo y estamos aprendiendo a gozar de todos nuestros sentidos. Y del mismo modo que el ángel descubría que Berlín es más interesante cuando se tiene un cuerpo, nosotros descubrimos también que un paisaje es más profundo cuando lo disfrutamos con todos nuestros sentidos.

## Referencias bibliográficas

- BARBER, Martin (2012). «Anosmia: Norfolk clinic helps those without a sense of smell», *BBC News* [en línea]. Disponible: < <http://www.bbc.com/news/uk-england-19786773> > [consulta: 22/07/2015].
- CARLSON, Allen (1979). “Appreciation and the Natural Environment”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, núm. 37, p. 267-276.
- (2000). *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londres: Routledge.
- CASTELVECCHI, Davide (2012). “La brújula interna”, *Investigación y Ciencia*, núm. 426, p. 43-48.
- CLARK, Kenneth (1949). *Landscape into Art*. Londres: John Murray.
- CLASSEN, Constance; et al. (1994). *Aroma. The Cultural History of Smell*. Londres: Routledge.
- COLOMER, Yvette; NÚÑEZ, Pati (2009). *Dossier de prensa intervención de Antoni Muntadas en el pabellón Mies van der Rohe (6 de marzo – 5 de mayo de 2009)* [en línea]. Disponible: < <http://www.bcn.cat/cultura/docs/Dossier%20Intervencion%20Muntadas.pdf> > [consulta: 22/07/2015].
- CRUZ PÉREZ, Linarejos; ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio (2009). *El paisaje. De la percepción a la gestión*. Madrid: Liteam.

- DURÁN, María Ángeles (2007). “Paisajes del cuerpo”, en Joan Nogué (ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 27-61.
- DROBNICK, Jim (ed.) (2006). *The Smell Culture Reader*. Oxford: Berg.
- FARRÉ-ARMENGOL, G.; et al. (2014). “Changes in floral bouquets from compound-specific responses to increasing temperatures”, *Global Change Biology*, vol. 20, núm. 12, p. 3660-3669.
- GADAMER, Hans-Georg (1977). *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme. [Edición original de 1960].
- HENSHAW, Victoria (2014). *Urban Smellscapes. Understanding and Designing City Smell Environments*. Londres: Routledge.
- HERZ, Rachel (2007). *The Scent of Desire*. Nueva York: Harper.
- HEYD, Thomas (2001). “Aesthetic Appreciation and the Many Stories about Nature”, *The British Journal of Aesthetics*, núm. 41, p. 125-137.
- MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MCGLONE, Francis; ÖSTERBAUER, Robert A.; DEMATTÈ, Luisa M.; SPENCE, Charles (2013). “The Crossmodal Influence of Odor Hedonics on Facial Attractiveness: Behavioural and fMRI Measures”, en Francesco Signorelli y Domenico Chirchiglia (ed.). *Functional Brain Mapping and the Endeavor to Understand the Working Brain* [en línea]. Disponible: <<http://www.intechopen.com/books/functional-brain-mapping-and-the-endeavor-to-understand-the-working-brain>> [consulta: 22/07/2005].
- MILLÀ, Martina; et al. (2013). *Davant l'horitzó = Ante el horizonte = Before the Horizon*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- MORGADO, Ignacio (2012). *Cómo percibimos el mundo*. Barcelona: Ariel.
- NOGUÉ, Joan (2007). “El paisaje como constructo social”, en Joan Nogué (ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 11-24.
- NORTH, Adrian C. (2012). “The effect of background music on the taste of wine”, *British Journal of Psychology*, núm. 103, p. 293-301.
- PIQUERAS-FISZMAN, Betina; SPENCE, Charles (2012). “The influence of the color of the cup on consumers’ perception of a hot beverage”, *Journal of Sensory Studies*, vol. 27, núm. 5, p. 324-331.
- ROGER, Alain (2008). “Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos”, en Joan Nogué (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Biblioteca Nueva, p. 67-85.
- TAFALLA, Marta (2010). “¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?”, *Enrahonar*, núm. 45, p. 155-172.

- (2013). "A World without the Olfactory Dimension", *The Anatomical Record. Advances in Integrative Anatomy and Evolutionary Biology*, vol. 296, núm. 9, p. 1287-1296.
- (2014). "Smell and Anosmia in the Aesthetic Appreciation of Gardens", *Contemporary Aesthetics* [en línea], vol. 12. Disponible: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=697>> [consulta: 22/07/2015].
- TOKUNAGA, Yasunobu; OKUIE, Daichi; TERASHIMA, Takane (2013). "Influence of visual information on sound evaluation in auditorium", *Acoustical Society of America. Proceedings of Meetings on Acoustics*, núm. 19.
- WOLF, Norbert (2008). *Pintura paisajista*. Colonia: Taschen, p. 6-25.

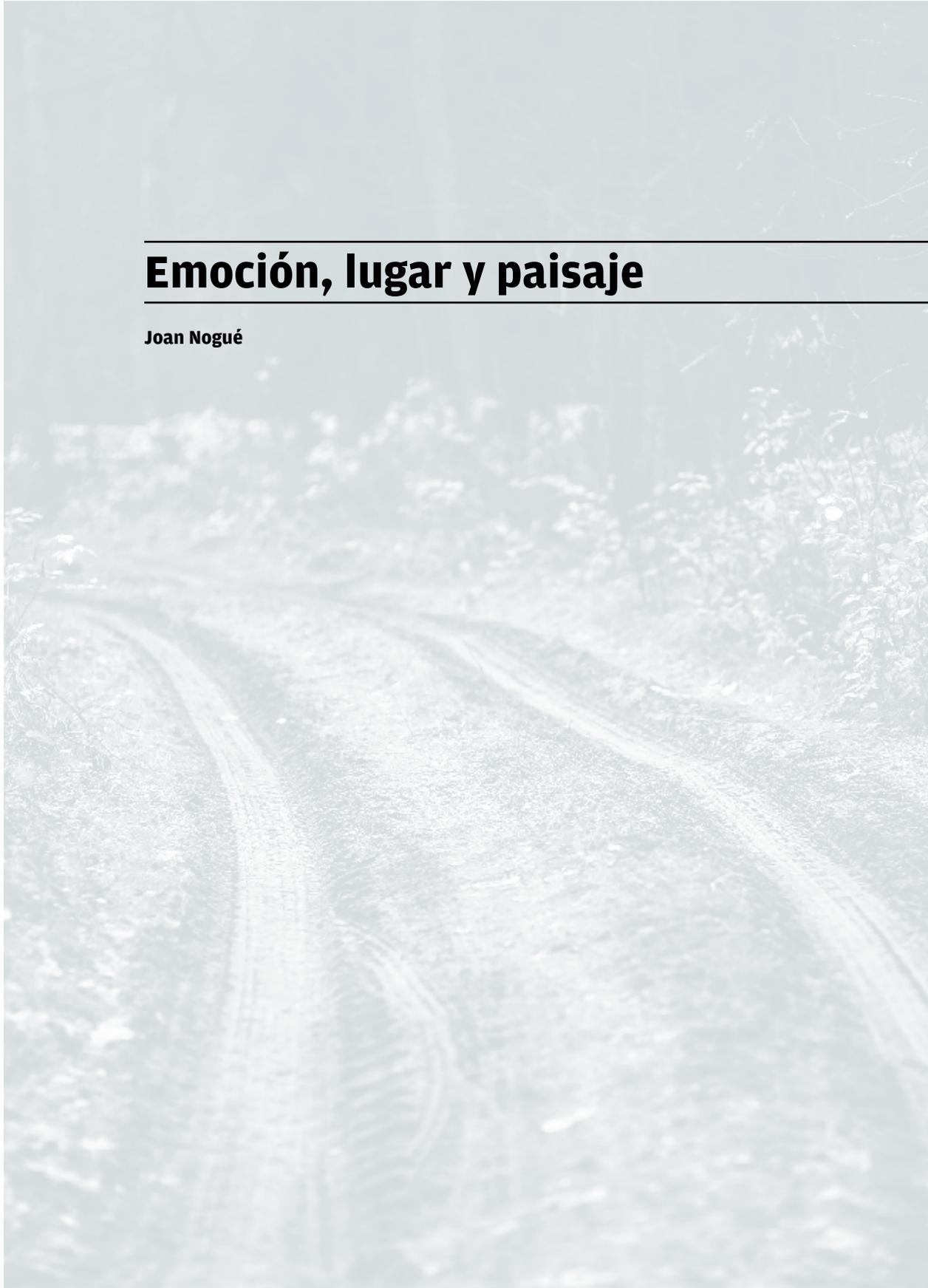


---

# Emoción, lugar y paisaje

---

Joan Nogué





Desde el año 2002 y cada dos años se celebra el Congreso Internacional e Interdisciplinar sobre Geografías Emocionales. Las sesiones del mencionado congreso tratan temas como los espacios afectivos y la globalización, el arraigo *versus* el desarraigo, las arquitecturas emocionales y los paisajes de la emoción, la semiótica y la poética del afecto, el espacio público y la emoción, y la política y la emoción, entre muchos otros. En junio de 2015 se ha celebrado en la Universidad de Edinburgo, en el Reino Unido, la quinta edición de dicho congreso, con un notable éxito de participación. En Italia, por otra parte, el Fondo Ambiente Italiano (FAI) impulsa desde el año 2003 un proyecto denominado *I Luoghi del Cuore*. El éxito de la convocatoria ha superado todas las previsiones. Se trata de algo tan sencillo como animar a los ciudadanos, de todas las edades y nacionalidades, a enviar a un web fotografías y textos referidos a aquellos lugares de Italia que les *hablan* de una manera especial, que les evocan imágenes o recuerdos, que les despiertan emociones; en definitiva, lugares capaces de comunicarse directamente con sus corazones. También en Italia, la Fondazione Benetton Studi Ricerche acaba de culminar un macroproyecto de investigación y de participación ciudadana en una línea muy parecida, y bajo el título *Luoghi di Valore*. También aquí se ha puesto de manifiesto la importancia de las emociones en la aprehensión del paisaje y la experiencia polisensorial del mismo. Podríamos seguir con decenas de ejemplos parecidos.

¿Qué está pasando? ¿A qué se debe este interés por las emociones entendidas no solo como un atributo individual, sino, sobre todo, como una construcción social? ¿Por qué cada vez son más, dentro y fuera del mundo académico, los que defienden tener en cuenta de una vez por todas la vinculación de las emociones a los lugares, a los paisajes y, en general, a la gestión del espacio público, sin temor a ser calificados como poco menos

que mojigatos, cuando no frívolos e insubstanciales? ¿Por qué interesa tanto ahora la espacialidad de la emoción, el sentimiento y el afecto, es decir, las interacciones emocionales entre la gente y los lugares? Es sabido que la psicología siempre se ha interesado por el mundo de las emociones, pero, al menos hasta el presente, sus aportaciones no trascendían demasiado el propio ámbito profesional ni concedían el peso que se merecía a la dimensión pública, social y espacial de las emociones. Así pues, ¿a qué se debe este renovado interés, que se materializa también en la continua publicación de obras de indudable valía e interés)? (Anderson y Smith, 2001; Wood y Smith, 2004; Davidson, Bondi y Smith, 2005; Durán, 2007; Milani, 2008; Berque, 2008; Nogué, 2009; Besse, 2009).

Desde mi punto de vista, la razón fundamental es que estamos asistiendo a un cambio de paradigma, en el sentido más amplio de la palabra. Las clásicas estructuras materiales e ideológicas que creíamos infalibles se están resquebrajando, están perdiendo su aura de solidez y consistencia. Los pilares del sistema de producción y consumo hegemónicos muestran grietas, y el modelo de crecimiento, los valores sociales imperantes, la competencia y el individualismo reinantes se ven cuestionados por nuevas actitudes ante el trabajo, ante los recursos naturales, ante el medio ambiente. El movimiento *slow* clama por una vida más plena, más llena de sentido, en la que el individuo sea dueño de su destino, controle su propio tiempo, se alimente de manera más sana y viva una existencia en plenitud. Por otra parte, la progresiva concienciación ambiental de los últimos 30 años ha comportado no solo una reacción mundial ante el cambio climático producido por el calentamiento global, sino también una actitud mucho más respetuosa hacia los ecosistemas naturales y la biodiversidad del planeta. Y, a todo ello, hay que añadir el hecho de que la sociedad civil ha aprendido a organizarse para responder a una Administración rígida y anquilosada y a una clase política que a veces parece vivir en otro planeta. Todo ello, junto a otros factores en los que ahora no entraremos, se ha visto agudizado, coyunturalmente, por la actual crisis económica, que ha puesto de manifiesto la desfachatez y el descontrol de un sistema financiero que se lucraba descaradamente explotando a sus clientes, esto es, a los ciudadanos.

Algo pasa, algo se mueve a nivel cultural, social, ético incluso. Y es este *algo*, este cambio de paradigma señalado, lo que explica en buena medida el *retorno* de las emociones a la esfera pública. Habría que recordar, por otra parte, que la acción política bien entendida tiene que ver, en el fondo, con el gobierno de las emociones, por más que siempre esté al acecho la tentación populista de servirse de las mismas. Hay que revisar el mito moderno de exclusión mutua entre política y sentimiento y reconocer que la despoltización de lo sentimental ha empobrecido

nuestra vida pública, cuando lo cierto es que los sentimientos podrían —deberían— estar al servicio de la renovación de la democracia. El espacio público no se revitaliza desemocionalizándolo, sino repolitizando y democratizando los sentimientos (Innerarity, 2006). No es casualidad que, desde la filosofía, aparezcan precisamente en los últimos años libros como *El nuevo espacio público*, de Daniel Innerarity, o *El gobierno de las emociones*, de Victoria Camps, entre otros, y eso sin movernos de casa.

Es justamente en este contexto en el que las geografías emocionales adquieren toda su relevancia y sentido. La vida es, en esencia y a la vez, espacial y emocional. Interactuamos emocionalmente y de manera continua con los lugares, a los que imbuimos de significados que retornan a nosotros a través de las emociones que nos despiertan. La memoria individual y colectiva, así como la imaginación, más que temporales, son espaciales. Las categorías geográficas básicas que se aprenden en la escuela, o las que utilizamos en nuestra vida cotidiana, conllevan asociaciones emocionales. Experimentamos emociones específicas en distintos contextos geográficos y *vivimos* emocionalmente los paisajes porque estos no son solo materialidades tangibles, sino también construcciones sociales y culturales impregnadas de un denso contenido intangible, a menudo solamente accesible a través del universo de las emociones.

Soy geógrafo y siempre he pensado que, en el fondo, la geografía como disciplina no podrá deshacerse nunca de su dimensión emocional, por más que algunas escuelas lo hayan intentado a lo largo de su dilatada historia. Las topografías de la vida cotidiana están demasiado impregnadas de emoción y sentimiento y nuestros tratados de geografía no dejan de ser, en realidad, una especie de psicogeografías personales y sociales. En estos tratados los lugares parecen inmóviles, pero no lo son, porque viajan con nosotros a través de las emociones, razón por la cual, bajo nuestra cartesiana cartografía, lo que de verdad subyace es una cartografía emotiva. Quizá resulta —y no nos habíamos dado cuenta— que los mapas y los planos no se apoyan tanto sobre una base topográfica, sino más bien autobiográfica, es decir, sobre una red soportada por nodos que estructuran nuestra memoria individual y colectiva. Quizá tenían razón los situacionistas de mediados del siglo pasado, para quienes las verdaderas distancias entre dos lugares, en el plano o en el mapa, no son de carácter geométrico, sino de carácter emotivo y afectivo. Los mapas situacionistas prescinden de las reglas de oro de la cartografía oficial: aspiran, sencillamente, a describir la dimensión emocional del espacio geográfico, y no la topológica o geométrica: esta es fundamental para sobrevivir; la otra lo es para vivir. He aquí una nueva cartografía que pone en cuarentena las certezas implícitas de una descripción geográfica de carácter exclusivamente visual.

Si la geografía (o al menos una parte de ella), entre otras disciplinas, ha llegado hasta este punto ha sido gracias a más de medio siglo de consideración del elemento subjetivo en la percepción y vivencia del espacio y, más concretamente, del paisaje. Ya en los años 50 del siglo pasado, personajes como David Lowenthal (1961) o el propio Eric Dardel, entre otros, abrieron el camino para la posterior exploración de las geografías personales por parte de la *behavioral geography* (Gold, 1980). Al considerar que la percepción humana desempeña un papel decisivo en el proceso de formación de imágenes del medio real (lo que acabará repercutiendo sobre las bases del comportamiento individual y grupal), se da un paso hacia adelante importantísimo, que dará lugar a multitud de líneas de investigación, también en los ámbitos francófono, español e italiano (Frémont, 1976; Bailly, 1977; Capel, 1973; Corna-Pellegrini, 1980). A partir de la década de 1970, la geografía humanística resalta de nuevo el papel del sujeto como centro de la construcción geográfica, pero ahora yendo más allá de la pura percepción. Entramos de lleno en una geografía del mundo vivido centrada en los valores y en el concepto de lugar como centro de significado, de identificación personal y foco de vinculación emocional. Se persigue un conocimiento holístico, vivido, empático y polisensorial de los lugares a través de la inmersión en los mismos, en general siguiendo los supuestos de la fenomenología (Relph, 1976; Tuan, 1974; 1977; Buttimer y Seamon, 1980; Sanguin, 1981; Ley, 1985). Lugar y paisaje serán los dos conceptos clave. Lo eran en la geografía humanística y lo seguirán siendo en las geografías emocionales contemporáneas.

En los lugares vivimos un tiempo y un espacio concretos; habitamos, en el sentido heideggeriano del término, una porción de la superficie terrestre, de dimensiones y escalas muy variadas. Unas son realmente minúsculas y aparentemente insignificantes por su tamaño y cotidianidad: nuestra casa, una cafetería, una plaza, una esquina entre dos calles. Las esquinas de la ciudad, como otros tantos ínfimos rincones de la misma de aspecto anodino, pueden convertirse en lugares llenos de significado que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente, evocan recuerdos y expresan pensamientos, ideas y emociones varias. El espacio geográfico, incluido el urbano, no es un espacio geométrico, topológico: es, sobre todo, un espacio existencial, conformado por lugares cuya materialidad tangible está teñida, bañada de elementos inmateriales e intangibles que convierten cada lugar en algo único e intransferible. Los lugares son los puntos que estructuran el espacio geográfico, que lo cohesionan, que le dan sentido. Los lugares no son simples localizaciones, fácilmente identificables en nuestros mapas a partir de un sistema de coordenadas que nos marca su latitud y su longitud. El lugar proporciona el medio principal a través del cual damos sentido al mundo y a través del cual actuamos en

el mundo. Los seres humanos creamos lugares en el espacio, los vivimos y los imbuimos de significación. Nos arraigamos a ellos y nos sentimos parte de los mismos. Los lugares, a cualquier escala, son esenciales para nuestra estabilidad emocional porque actúan como un vínculo, como un punto de contacto e interacción entre los fenómenos globales y la experiencia individual. El espacio geográfico es, en esencia, un espacio existencial, una inmensa y apretada red de lugares *vividos*, todos ellos diferentes. La geografía humana contemporánea sigue empeñada en averiguar cómo los seres humanos crean lugares e imbuyen de significado al espacio geográfico y cómo se genera el sentido de lugar.

La cuestión no es baladí y está llena de contradicciones y de paradojas. Quizá influidos en exceso por el éxito del concepto de *no-lugar* de Marc Augé (1992), sin duda atractivo pero algo equívoco, hemos dado por supuesto que en dichos no-lugares no pueden generarse densas relaciones sociales que los conviertan, al menos para unos determinados colectivos, en *lugares* de encuentro e identificación, con capacidad para estimular imaginarios y representaciones culturales, para convertirse en centros de experiencia y significado; para devenir, en definitiva, lugares en el sentido existencial y fenomenológico del término. El geógrafo norteamericano de origen chino Yi-Fu Tuan, quien se refirió a los no-lugares casi 20 años antes que Marc Augé, ya advirtió en su momento de los riesgos de una concepción excesivamente morfológica, arquitectónica, visual y esteticista de dicho concepto. Y también se expresó en términos parecidos —aunque a menudo se olvide— el fundador de la revista norteamericana *Landscape*, John Brinckerhoff Jackson, quien consideraba que el sentido de lugar del americano medio no depende tanto de la arquitectura o de una estructura física y urbana determinada, sino que este se apoya más bien en el sentido del tiempo, en la recurrencia de ciertos eventos y celebraciones que dan continuidad y seguridad a una comunidad, por banal que sea el entorno físico que la envuelve. Una perspectiva que conecta en buena medida con las propuestas planteadas recientemente por autores como David Kolb (2008), quien propone entender los lugares como *places-where-we-do-something*, más que como *places-where-something-is*. Es más, puede incluso que el sentido de lugar no emane solo de relaciones prolongadas y estables con un emplazamiento físico, sino que quizá pueda adquirirse también a través de experiencias móviles, transitorias e incluso efímeras. Si así fuere, el geógrafo canadiense Edward Relph tendría toda la razón cuando defendió en su momento la idea de que las localizaciones permanecen, pero los lugares cambian. Algo de eso percibo en *27 Years Later*, la excelente producción cinematográfica de James Benning, uno de los grandes directores del cine independiente norteamericano de los últimos 30 años. Benning ha explorado estos supuestos no-lugares y ha sabido captar, como nadie, su poesía.

Más allá de estos lugares tan minúsculos, tan concretos, existen otros lugares, otros rincones del espacio geográfico de mayor escala de los que también nos sentimos parte integrante. El abanico es aquí inmenso: el pueblo, el barrio, la ciudad, un valle, una comarca, una región entera. Estos lugares son fundamentales porque actúan a modo de vínculo, de punto de contacto e interacción entre los fenómenos globales y la experiencia individual. Es en estos lugares donde se materializan las grandes categorías sociales y donde tienen *lugar* (valga la redundancia) las interacciones que provocarán una respuesta u otra a un determinado fenómeno social. Es sorprendente, pero lo cierto es que, en vez de disminuir el papel de los lugares, la internacionalización y la globalización han incrementado su peso específico. Estamos asistiendo a una clara revalorización del papel de los lugares en un contexto de máxima globalización, así como a un renovado interés por una nueva forma de entender el territorio que sea capaz de conectar lo particular con lo general. Definitivamente, aunque, como ya predijo David Harvey, el espacio y el tiempo se hayan comprimido, las distancias se hayan relativizado y las barreras espaciales se hayan suavizado, los lugares no solo no han perdido importancia, sino que además han aumentado su influencia y su peso específico en los ámbitos económico, político, social y cultural. Y, en ellos, el paisaje está adquiriendo cada vez más un rol de primer orden, por múltiples y variadas razones, entre ellas por el hecho de actuar como contenedor y transmisor de emociones. Ahora bien, no hay emoción posible si no existe, previamente, inmersión, seducción, contemplación.

Contemplar no es solo mirar. Es mirar con atención, pero no de manera forzada u obligada, sino más bien relajada, distendida, aunque no por ello menos atenta. Y más que eso: la contemplación va más allá de lo visual para entrar en lo polisensorial. Los estímulos que nos llegan a través del oído, del gusto, del olfato, del tacto, convierten la contemplación en una experiencia multidimensional que contiene, también, componentes estéticos, intelectuales, emocionales, entre muchos otros.

La contemplación se ha asociado a menudo a una cierta dimensión trascendental de la vida, a un estadio —y estado— que se aleja del mundanal ruido. A lo largo de la historia de la humanidad, todas las religiones han cuidado con mimo esta concepción de la contemplación, como también lo han hecho las aproximaciones espirituales —no necesariamente religiosas— presentes en todo tipo de culturas. Por su parte, la historia del arte nos ofrece un sinfín de muestras de esta dimensión trascendental de la contemplación, desde los minimalistas jardines zen de Kyoto hasta las sublimes pinturas románticas de Caspar David Friedrich.

Es verdad que la contemplación exige un cierto nivel de concentración que no está presente cuando, simplemente, percibimos el entorno habitual en el que nos movemos en nuestro monótono quehacer diario, pero ello no implica que el acto de contemplar tenga que quedar necesariamente recluso en la esfera de lo trascendental. La contemplación como experiencia geográfica ha estado muy vinculada a la sacralización del espacio y, por tanto, a paisajes con un elevado valor simbólico, pero ello no es óbice para reconocer que uno puede sentir esta misma experiencia en espacios cotidianos y anodinos. De la misma manera, si bien es verdad que determinados *escenarios* predisponen a la contemplación y contribuyen a que esta se dé con más facilidad, también lo es que no se trata solo de *lo* que vemos, sino también de *cómo* lo vemos. En otras palabras, la contemplación es en buena medida un proceso interno, personal, potenciado y auspiciado por las características de aquello que se contempla, pero no condicionado totalmente por las mismas. Por ahí iba John Cage cuando sentenció: “The music never stops, we just stop listening”. Se produce una interacción entre el observador y lo observado en la que es difícil delimitar con precisión el peso de ambos polos. Lo que está claro es que los dos están ahí, que el escenario predispone y que la contemplación es una experiencia existencial distinta a la simple mirada.

Hay múltiples vías y metodologías para aprender a experimentar en toda su plenitud esta contemplación, en especial cuando se aplica al paisaje. Una de ellas es la fenomenológica. Una fenomenología del paisaje nos facilita la comprensión del carácter de un lugar: este nos es *revelado* a través de diversos mecanismos y metodologías (Norberg-Schulz, 1980; Seamon y Mugerauer, 1985; Nogué, 1993) que van desde una aprehensión del lugar a través de la interpretación de *textos* del paisaje ya existentes (arquitectura autóctona, fotografía, literatura, pintura de paisaje) hasta un ejercicio de intersubjetividad con otras experiencias del mismo paisaje. En este último caso, Spiegelberg (1982) sugiere dos métodos a través de los cuales la búsqueda fenomenológica puede ser llevada a la práctica con éxito. En primer lugar, la *transposición imaginativa*, basada en una búsqueda fenomenológica en la que el investigador se imagina a sí mismo en el lugar de otra persona y estudia su experiencia. En segundo lugar, el *encuentro y exploración conjuntos*, donde el investigador y el sujeto del estudio participan en una exploración mutua de la experiencia compartida. Los métodos fenomenológicos son sobradamente conocidos y no pretendo incidir ahora en ellos, simplemente pretendo señalar que son una vía —no la única— que nos permite acceder al conocimiento sin tener que reprimir las emociones.

La palabra *emoción* deriva del verbo latino *emovere*, compuesto por las raíces *e*, de ‘fuera’, y *movere*, de ‘moverse, trasladarse’. Etimológica-

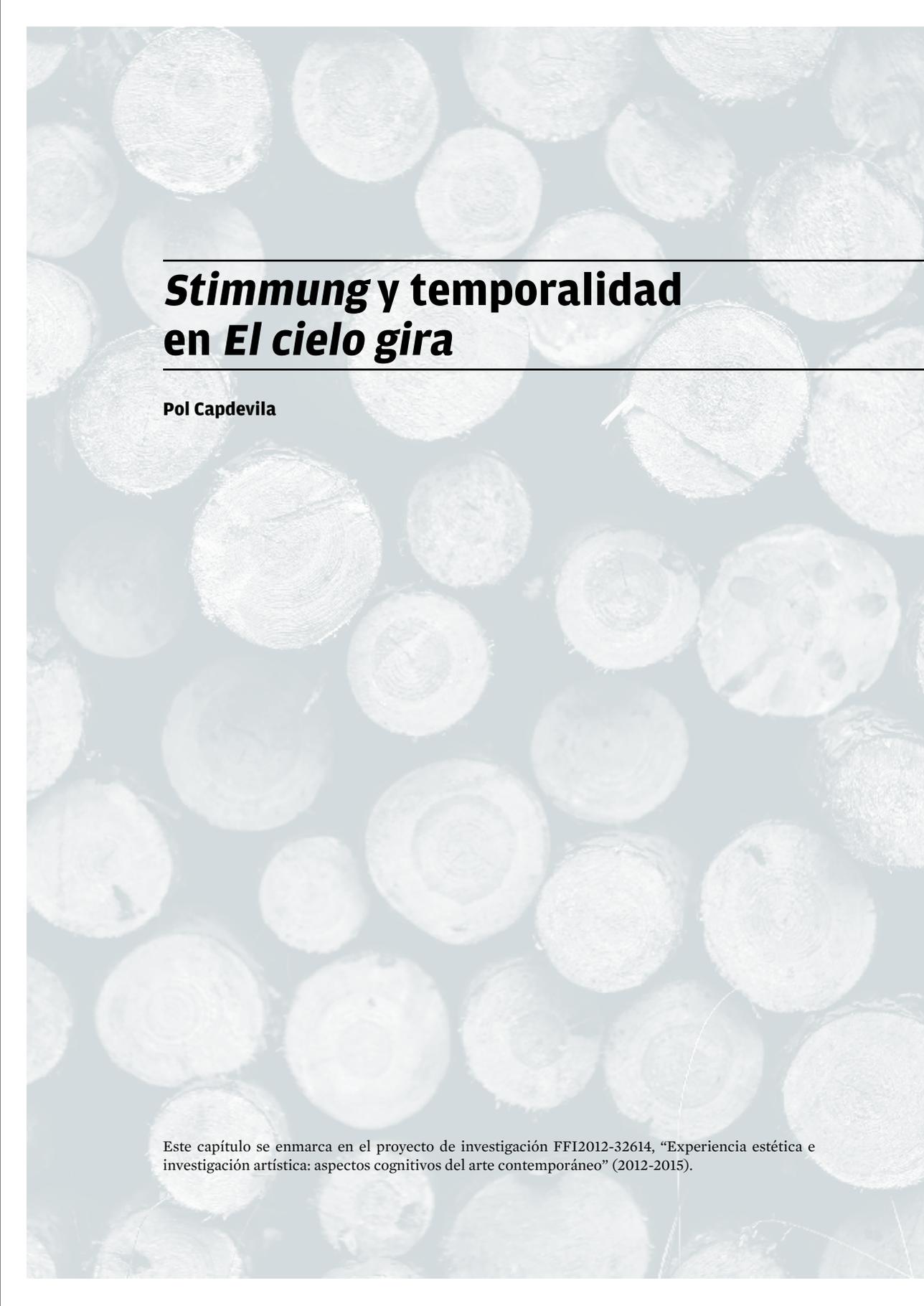
mente, por tanto, el significado de *emoción* está estrechamente unido al de palabras como *traslado, viaje, transferencia de un lugar a otro*. Las geografías emocionales, por tanto, no hacen nada más que cerrar un círculo que había quedado abierto. Nos sugieren de nuevo, por otra parte, la conveniencia de poner en cuarentena las certezas implícitas de una descripción geográfica de carácter exclusivamente visual, de base empírica y cartesiana y de tiempo medio y largo. Esta hegemónica visión del mundo que privilegia la vista sobre el resto de sentidos, lo duradero sobre lo instantáneo, lo tangible sobre lo intangible y lo sedentario sobre lo nómada, y que, por otra parte, es inseparable del concepto de espacio propio de la geografía clásica, puede tener serias dificultades para *descubrir* los nuevos lugares y los nuevos paisajes surgidos en un espacio fluctuante y de un permanente transitar entre configuraciones espacio-temporales diferentes. Si nos dejamos guiar por las emociones, quizá evitaremos perdernos en este transitar.

## Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Kay; SMITH, Susan (2001). "Emotional geographies", *Transactions of the Institute of British Geographers*, núm. 26, p. 7-10.
- AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.
- BAILLY, Antoine (1977). *La perception de l'espace urbain: les concepts, les méthodes d'étude, leur utilisation dans la recherche géographique*. París: CRU.
- BERQUE, Augustin (2008). "Del símbolo paisajista al *impasse* ecológico", en Joan Nogué (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 87-111.
- BESSE, Jean-Marc (2009). "Paysage, hodologie, psychogéographie", en Jean-Marc Besse. *Le Goût du monde. Exercices de paysage*. Arles: Actes Sud; [Versalles]: ENSP, p.189-228.
- BUTTNER, Anne; SEAMON, David (eds.) (1980). *The Human Experience of Space and Place*. Londres: Croom Helm, 1980.
- CAPEL, Horacio (1973). "Percepción del medio y comportamiento geográfico", *Revista de Geografía*, vol. VII, núm. 1, p. 58-150.
- CORNA-PELLEGRINI, G. (1980). "Geografía e percezione dell'ambiente", *Rivista Geografica Italiana*, núm. 87, p. 1-5.
- DAVIDSON, Joyce; BONDI, Liz; SMITH, Mick (2005). *Emotional Geographies*. Aldershot: Ashgate.
- DURÁN, María Ángeles (2007). "Paisajes del cuerpo", en Joan Nogué (ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 27-62.

- FRÉMONT, Armand (1976). *La région, espace vécu*. París: PUF.
- GOLD, John R. (1980). *An Introduction to Behavioral Geography*. Oxford: Oxford University Press.
- INNERARITY, Daniel (2006). *El nuevo espacio público*. Madrid: Espasa-Calpe.
- KOLB, David (2008). *Sprawling Places*. University of Georgia Press.
- LEY, David (1985). "Cultural/humanistic geography", *Progress in Human Geography*, núm. 9, p. 415-23.
- LOWENTHAL, David (1961). "Geography, experience and imagination: Towards a geographical epistemology", *Annals of the Association of American Geographers*, núm. 51, p. 241-260.
- MILANI, Raffaele (2008). "Estética y crítica del paisaje", en Joan Nogué (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 45-66.
- NOGUÉ, Joan (1993). "Toward a Phenomenology of Landscape and Landscape Experience", en David Seamon (ed.). *Dwelling, Seeing, and Designing. Toward a Phenomenological Ecology*. Nueva York: State University of New York Press, p. 159-180.
- (2009). *Entre paisajes*. Barcelona: Àmbit (traducción al italiano: *Altri Paesaggi*. Milán: Franco Angeli, 2010).
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1980). *Genius Loci. Toward a Phenomenology of Architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- RELPH, Edward (1976). *Place and Placelessness*. Londres: Pion.
- SANGUIN, André-Louis (1981). "La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces", *Annales de Géographie*, núm. 90, p. 560-587.
- SEAMON, David; MUGERAUER, Robert (eds.) (1985). *Dwelling, Place and Environment. Towards a Phenomenology of Person and World*. La Haya: Nijhoff.
- SPIEGELBERG, H. (1982). *The Phenomenological Movement*. La Haya: Nijhoff.
- TUAN, Yi-Fu (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Nueva Jersey: Englewood Cliffs Prentice-Hall.
- (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WOOD, Nichola; SMITH, Susan J. (2004). "Instrumental Routes to Emotional Geographies", *Social&Cultural Geography*, núm. 5-4, p. 533-548.





---

# ***Stimmung* y temporalidad en *El cielo gira***

---

**Pol Capdevila**

Este capítulo se enmarca en el proyecto de investigación FFI2012-32614, “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo” (2012-2015).



El cielo gira. La afirmación que da título al elogiado primer largometraje de Mercedes Álvarez nos pone en la pista de su temática: el paso del tiempo. El título podría además indicar que se trata de un documental sobre el tiempo del cosmos o el tiempo objetivo —como lo es el documental de Errol Morris *La historia del tiempo*—. Nada más alejado de la verdad. Aunque los grandes lapsos del tiempo natural tienen un papel fundamental en el documental de Mercedes Álvarez, estos sirven de motivo para una reflexión sobre la historia reciente, sobre los efectos devoradores de Cronos en la sociedad rural española. El documental *El cielo gira* se erige como testimonio, como tiempo vivido, del devenir del pueblo natal de la realizadora, Aldeaseñor. Y para este propósito, nada más necesario que abandonar la perspectiva de un tiempo objetivo según el modelo de la *Física* aristotélica. Nada más necesario que evitar las dataciones exactas y la descripción cronológica de los acontecimientos humanos. Para mostrar el devenir como una experiencia humana, hay que complementar el modelo natural con una experiencia temporal interior, subjetiva, es decir, como una afección o estado de ánimo. Esa fue la lección que nos dio ya antiguamente Agustín de Hipona. Gire como gire el cielo, argumentó el filósofo cristiano en el Libro XI de sus *Confesiones*, incluso si dejara de girar —como pidió Josué (10:12-13)—, mediríamos su movimiento a partir de la afección —*afectionem*— que deja en el ánimo. Solo a través de la afección en el sujeto es posible percibir de modo unitario los estados sucesivos de un movimiento.

Siguiendo la pista agustiniana, en este artículo trataré de analizar la interrelación entre la emocionalidad y la temporalidad en *El cielo gira*. Después de un breve comentario a las primeras escenas, introduciré la

categoría estética de *stimmung*<sup>1</sup> para argumentar que la producción de una atmósfera o la provocación de un estado anímico en el documental permite precisamente transmitir una experiencia del tiempo compleja y unitaria a la vez: compleja porque transita por muchas épocas e intervalos diferentes, y unitaria porque los organiza como una experiencia con sentido. A partir de la articulación de la temporalidad, el documental establece una fructífera dialéctica entre sujeto y mundo, entre lo individual y lo colectivo, entre la empatía y la distancia, que sirve a la construcción de una memoria viva sobre los muchos pasados de un lugar convertido así en legendario, Aldealseñor.

*El cielo gira* se estructura a partir de un prólogo y cuatro capítulos, cuyos títulos hacen referencia a cada una de las estaciones del año. Me referiré brevemente al prólogo, que ha sido muy comentado (Jolivet, 2007; Rubio, 2010; Cuevas, 2012).

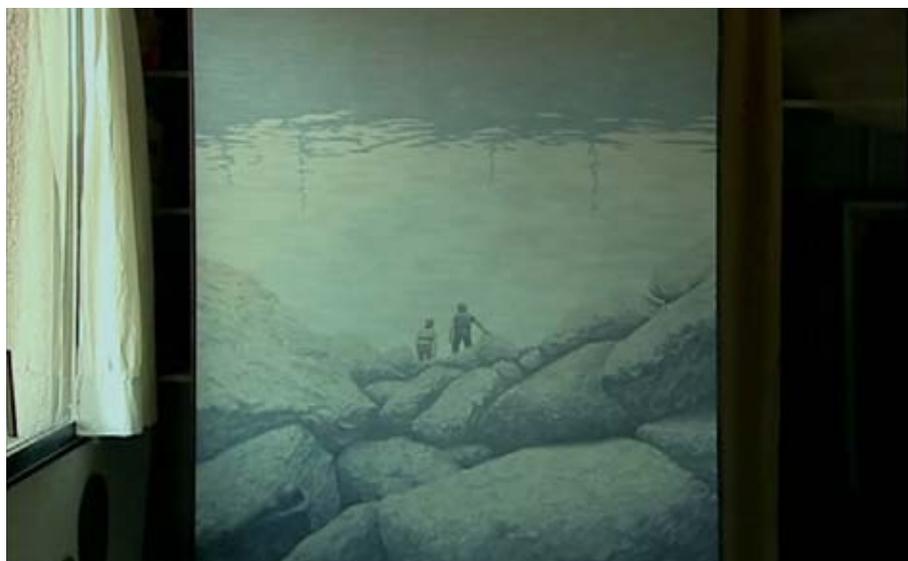


Imagen 1. Plano del cuadro de Pello Azketa, esta es una escena muy significativa, pues a través de una obra pictórica la directora relaciona su propio documental con la creación artística (*El cielo gira*, 2005: 0'15").

La película comienza con el plano fijo sobre un cuadro de Pello Azketa. La voz en off de la realizadora explica que lo había visto diez años antes en la casa del pintor. El cuadro presenta una composición hipnótica

1. En inglés se utiliza de modo muy parecido el término *mood*, que se traduce habitualmente al castellano por “humor”. Aquí lo traduciremos como “estado” o “disposición anímica” y como “atmósfera”. Más adelante profundizaré en el significado de esta categoría estética y justificaré las razones de sus posibles traducciones.

en la que unos niños conducen nuestra mirada hacia un pantano, cuyas aguas en movimiento reflejan borrosamente un paisaje. La realizadora comenta que de esas aguas “algo ha aparecido o está a punto de aparecer”. Seguidamente, nos habla de la progresiva ceguera del pintor y del regreso que ella planea hacer a su aldea natal. Lo hace mientras muestra un segundo cuadro de Azketa, en el que se ofrece una vista vertical de un cielo nublado. Un primer plano del cuadro se encadenará con una toma de nubes en movimiento, empujadas por un fuerte viento.

Es esta una escena muy significativa, pues a través de una obra pictórica Mercedes Álvarez relaciona su propio documental con la creación artística. Alude además a lo que aparece y a lo que desaparece, a lo que es visto y a lo que no puede ser visto. Así, mientras el pintor pierde la vista, el regreso de la realizadora a su pueblo natal hará aparecer una realidad escondida. Mas, ¿cuál será esta realidad? ¿Se refiere al pueblo y a sus habitantes? Un arranque así, con un carácter marcadamente *poiético* y subjetivo —la voz en off de la propia realizadora, sus referencias autobiográficas—, avanzando con un *tempo* aletargado, transmite una atmósfera —literal y metafóricamente, como veremos— y una emocionalidad que tienen poco que ver con el género de documental etnográfico en el que algunas sinopsis y críticas clasifican la cinta.

En una segunda escena del prólogo se nos indica qué derroteros va a recorrer el regreso a su pueblo natal. Esta escena la protagoniza una simpática anciana, Pepa, que nos enseña los fósiles de los dinosaurios sobre unas piedras. La mujer explica que en esa cantera jugaban cuando eran niños, sin saber nada de ello. Unos instantes después, la mujer camina sobre las huellas de los dinosaurios, sobre el rugoso y antediluviano terreno. Su andadura coincide con la de los dinosaurios y la emparenta con estos.



Imágenes 2 y 3. A la derecha plano de Pepa mostrando las huellas de los dinosaurios (*El cielo gira*, 2005: 3'42"). A la izquierda plano del lugar que se ve desde la casa natal (*El cielo gira*, 2005: 4'36").

La narradora manifiesta la feliz coincidencia de esos tres tiempos, el de los grandes reptiles, el de la infancia de Pepa y el del presente de la narración. Afirmar que ha encontrado el camino. ¿De cuál se trata? El pretendido regreso a su aldea natal debe poder producir una vuelta al pasado, no solo al pasado recordado, sino también a aquel que aparece cuando se remueven las diferentes capas que lo cubren. Este camino que-rrá, pues, traspasar la superficie de lo aparente, de lo explícito, y hacer surgir lo que no aparece en la experiencia consciente. Los primeros pasos han encontrado también una estrategia cinematográfica para fusionar diferentes estratos temporales: relacionarlos a través de una superposición, a través de una concatenación o a través de la semejanza de uno de sus elementos. En cualquier caso, para que la relación de estos elementos surja efecto, sea sentida como unitaria, ha de haber un fondo común que los acoja. Como veremos, se trata de una emocionalidad concreta que se ha empezado a transmitir desde los primeros planos.

Después de esta declaración de intenciones, empieza el primero de los cuatro capítulos del documental, titulado significativamente “Otoño. Las cosas aparecen”. La primera toma es una contundente y minimalista muestra de la arquitectura de las imágenes que se ha descubierto en el prólogo y que se construye a lo largo del documental. Vemos una toma fija del paisaje de una loma, con un árbol en la cima. Mercedes Álvarez explica que:

“Este es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo. Mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida este lugar era el mundo. El resto transcurre detrás de esa loma. He detenido la imagen porque, según cuentan los que se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces, y porque aquí está enterrado mi padre. Aunque este lugar, tal como era por primera vez ante mis ojos, ya no puedo recordarlo.” (4’ 30”)

Hay muchos elementos interesantes que comentar. En primer lugar, la expresión de la subjetividad en la presentación de este paisaje a partir de su vinculación biográfica y la emoción que produce, la de extrañeza.

En segundo lugar, la íntima relación entre lo familiar y lo extraño. Salvador Rubio, en su brillante ensayo sobre el documental, ha indicado acertadamente el carácter siniestro —*Unheimlich*— de este paisaje (Rubio, 2010: p. 86). Se trata de nuevo de una superposición de dos tiempos: el de la infancia y el actual. Esta superposición se reafirma con la opinión de los que se quedaron aquí, según la cual “este lugar ha permanecido igual desde entonces”. En su referencia a los habitantes, el tiempo pasado y el presente sobrepasan la esfera de la subjetividad y adquieren una dimensión intersubjetiva a la impresión que transmite el paisaje.

Añade Mercedes Álvarez que es en este lugar donde está enterrado su padre, y que también por eso ha decidido congelar la imagen. El paisaje adquiere así la fuerza de un gesto, de una evocación a sus antepasados, que hace resonar el origen mítico de la pintura tal como nos lo narró Plinio en la *Historia natural*: su nacimiento como memoria de los ausentes queridos. Haciendo uso de una admirable sencillez, el proyecto de Mercedes Álvarez nos recuerda su carga moral, la importancia de preservar la memoria de aquellos que nos han dejado.

Es oportuno detenerse en cómo se realiza en esta ocasión la fusión de los dos tiempos: los comentarios sobre este paisaje de la voz en off de Mercedes Álvarez y la manipulación temporal de la imagen, que al principio está congelada. Visualmente, la misma toma sobre el paisaje tiene algo de extraño, pues, si bien retrata un paisaje con las sombras de las nubes sobre la hierba, estas sombras permanecen demasiado quietas. Cuando Mercedes Álvarez termina su declamación, pone en movimiento la imagen para que esta vez las sombras avancen rápidamente. El contraste entre la excesiva quietud del primer momento y el rápido movimiento posterior acentúa la impresión de extrañeza.

A esto hay que añadir que, como explica Mitry en su *Estética y psicología del cine*, el plano abierto y fijo, sea con imagen estática o no, presenta una baja variación visual y transmite una intensa sensación de duración. La duración es una cualidad temporal de la subjetividad, que se diferencia de la sucesión como cualidad del tiempo objetivo, el tiempo de la naturaleza. La imagen que vemos es, pues, principalmente, la imagen de un tiempo subjetivo. Ahora bien, la extrañeza de este paisaje aporta a la imagen su carácter de acontecimiento temporal, en el sentido también que Gilles Deleuze habla de imagen-tiempo. Así, mediante esta hábil presentación del paisaje se manifiesta su extrañeza, se le dota de profundidad y se provoca el acontecimiento de la recuperación de un pasado.

Salvador Rubio ha explicado esta breve escena como un intento necesariamente fallido de creación de una imagen mnemónica. Encuentro especialmente atinado su comentario sobre el carácter productivo —y no meramente reproductivo— de la imagen que estamos viendo:

“Lo que hay es una construcción de sentido mediante el ejercicio mismo del pliegue temporal como hecho consciente. Mercedes Álvarez no regresa a su pasado (el regreso al pasado es siempre imposible, por la propia definición de tiempo). [...] Mercedes Álvarez regresa a Aldealseñor y construye con ello (además de un film) el recuerdo de su pasado, su memoria, pero como un ejercicio de presente (es una manera de ocupar y de orientar el presente y es una experiencia ‘nueva’ en sentido pleno)” (Rubio, 2010: p. 87).

Salvador Rubio fundamenta la posibilidad de la construcción de la memoria en el “saber” —entrecomillado en Rubio, 2010: p. 87— que se obtiene a partir de la yuxtaposición de ambas temporalidades. Sin embargo, sorprende que ni Rubio ni otros analistas del documental hayan reparado en la importancia de la emocionalidad para que esta yuxtaposición sea efectiva. Sin la disposición anímica que se transmite desde el primer plano, el efecto cognitivo —el “saber”— no se habría producido y la conjunción de ambas temporalidades se habría venido abajo. Va siendo hora de que, para entender cómo se construye la memoria en este documental, hagamos una referencia al concepto de *Stimmung* o disposición de ánimo.

El término alemán *Stimmung* proviene de *Stimme*, que significa ‘voz’. *Stimmung* es, pues, en primer lugar, una expresión en voz alta (Grimm y Grimm, 1998-2013). En el ámbito de las artes, *Stimmung* se utiliza en la música como tono, como por ejemplo en el sistema tonal o *Stimmungssystem* o como la acción de afinar —*Stimmen*—, con lo que se observa así un importante elemento característico de este concepto, el de la concordancia o armonía. Como sabemos desde que los pitagóricos describieron un sistema tonal, la armonía entre dos tonos no solo consiste en una relación objetiva entre dos sonidos, sino que también tiene su efecto correspondiente —consonante, podríamos decir— en el ánimo de la persona. De ahí que *Stimmung* se refiera tanto a un fenómeno físico como a un estado interior. Las dificultades para traducir un término que haga al mismo tiempo referencia a ambos aspectos están servidas.

Buscando esta relación entre la consonancia de una representación y un estado de ánimo, la teoría paisajística tomó prestado de la música este término a finales del siglo XVIII. Fue el romanticismo el que naturalmente le dio toda su relevancia.

Kerstin Thomas ha dedicado varias de sus obras al estudio de la *Stimmung*. Me limitaré aquí a resumir los rasgos principales de esta categoría estética aplicada a la pintura, prestando atención a aquellos que nos permiten entender la construcción de la temporalidad en el documental de Mercedes Álvarez (Thomas, 2004).

Según Thomas, en la investigación sobre las emociones, la *Stimmung* se diferencia de las emociones en que estas van orientadas a objetos o a acciones determinadas, mientras que el carácter de aquella no es dirigido a una acción concreta, sino global. El estado de ánimo construye un trasfondo sobre todo lo que ocurre, le da un tono o coloración general que unifica los colores particulares. Por ello, las anécdotas individuales pueden hacer pasar la *Stimmung* inadvertida y que sea percibida solo *a posteriori*. La *Stimmung* se caracteriza tanto por estados duraderos como por

condiciones volátiles atmosféricas. Puede indicar tanto un sentimiento individual que motive la soledad —la melancolía es un ejemplo típico— como puede abarcar el de un grupo (Thomas, 2004: p. 448). Respecto a la atmósfera de una pintura, cabe también señalar una temporalidad propia: a diferencia de la temporalidad restringida de las emociones particulares, al estado de ánimo le corresponde una mayor duración, una cierta estacionariedad que permite aportar una coloración al todo.

Aunque el concepto de *Stimmung* no ha dejado de tener importancia en la teoría de la pintura, es más difícil encontrar estudios que lo hayan aplicado al cine. El único específico que he encontrado es el de Sinnerbrink sobre cine de ficción (Sinnerbrink, 2012). El propio Sinnerbrink comenta la causa de esta falta de interés por el concepto de *Stimmung* o *mood*: según él, reside en el dominio de la perspectiva cognitivista de las emociones en la teoría cinematográfica contemporánea. Esta pasa por alto, entre otros, los trabajos de Eisner de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado sobre el expresionismo alemán, basados en la recuperación del concepto de *Stimmung*. Sinnerbrink recoge este estudio, presenta el concepto de *mood* —y de *Stimmung*— y lo aplica con un fructífero resultado en el cine de ficción.

Para él, la *Stimmung* incluye tanto la expresividad de una película como la respuesta afectiva del espectador —en esto coincide con la definición aplicada a la pintura—. Por esto, su función abarca el surgir y compartir de un mundo, con su complejidad visual y su consistencia simbólica (Sinnerbrink, 2012: p. 148-149). El estado de ánimo que transmite una película es producto de recursos como la iluminación, la puesta en escena, el montaje, el ritmo, el *tempo*, el color, la textura, el gesto, la acción, la música y el sonido (Sinnerbrink, 2012: p. 152), pero puede solo percibirse de modo global, pues su efecto anímico no responde a estímulos concretos. Sintonizar con la atmósfera de una obra significa empatizar con ella de modo general, mantener una disposición anímica a lo largo de la misma, y es esto lo que hace posible una respuesta emocional adecuada a las escenas específicas o a las secuencias narrativas (Sinnerbrink, 2012: p. 153).

También Sinnerbrink pone énfasis en la cualidad temporal del *mood* o estado de ánimo. Cuando una obra cinematográfica genera un estado de ánimo, este se prolonga a lo largo de la obra o, en caso de que la película transmita más de uno, durante una parte significativa de la misma. Como explicaba también Kerstin Thomas, tiene un carácter pasajero, transitorio, pero la experiencia del mismo se mantiene durante la recepción del film. La adaptación de Sinnerbrink a la imagen secuencial también admite una variación de la intensidad dependiendo de la escena, y por tanto

se transmite como una disposición mantenida pero fluctuante, según el ritmo concreto del fragmento de la película. El *mood* pertenece a la obra en su totalidad y se vive como presente mientras esta dura, como una aficción o estado implícito en los acontecimientos explícitos.

Al estudiar la temporalidad del concepto de *Stimmung* en las artes visuales, me he sorprendido con las analogías que esta mantiene con la noción de tiempo en Agustín de Hipona. Como he avanzado al comienzo de este capítulo, Agustín se opuso a la concepción dominante del tiempo. Esta partía de la percepción de la naturaleza y se caracterizaba, por tanto, por la sucesión de instantes, que medían los diferentes estados de un movimiento físico, de un fenómeno natural. Sin entrar ahora en la crítica agustiniana a este modelo, recordaré simplemente que el filósofo de Hipona describe el tiempo desde la experiencia psicológica. El tiempo es una experiencia siempre en presente, y cuando se recuerda el pasado o se piensa en el futuro, se piensa en estos espacios temporales en el modo de presente. Por esto, “sería más apropiado decir: hay tres tiempos, el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro” (*Confesiones*, Libro XI, p. 20), los cuales, contruidos todos ellos mediante la imaginación —la capacidad de producir imágenes—, toman la forma de la memoria, la percepción y la expectativa, respectivamente. Así se entiende que el tiempo tiene un componente subjetivo esencial. Y en tanto que el tiempo es una vivencia, quizás se pueda entender de algún modo que sí se puede regresar al pasado o, mejor dicho, recuperarlo para nosotros.

Hay una coincidencia más entre el concepto de *Stimmung* y el del tiempo agustiniano, que solo he podido detectar a partir de la relectura de las *Confesiones*, motivada por la familiaridad que he descubierto entre ambos conceptos. No se trata de una coincidencia casual, pues gracias a ella he entendido mucho mejor el concepto de tiempo en Agustín y paralelamente la construcción de la temporalidad en el documental que nos ocupa.

Agustín viene a decirnos que lo que entendemos como tiempo se produce en nuestro espíritu, no cuando mido el pasar de las cosas que percibo, sino cuando observo y mido el modo en que me afectan: “la aficción [*affectionem*] que en ti producen las cosas que pasan —y que, aun cuando hayan pasado, permanece— es lo que yo mido de presente, no las cosas que pasaron para producirla: esta es la que mido cuando mido los tiempos” (Agustín, *Confesiones*, Libro XI: p. 36).<sup>2</sup>

2. Además de la catalana, utilizo en este caso, la traducción de Ángel Custodio Vega (1968), revisada por José Rodríguez Díez.

La experiencia del tiempo psicológica no se refiere tanto a las imágenes mismas del recuerdo, la percepción y la expectativa, sino al modo en que estas se forman en el “espíritu”, al modo en que estas nos afectan. De tal modo que la experiencia temporal parte directamente de la *affectio* que producen los acontecimientos en el espíritu. Y la sorpresa es que la definición de *affectio* en latín es casi la misma que la definición de la alemana *Stimmung* y del inglés *mood*. Según el *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico* (Cortés, 2005), “estado de ánimo, afecto, disposición”.

En otro momento, al referirse a la experiencia del tiempo, Agustín describe esta afección como “una extensión” del espíritu (Libro XI: p. 28). Y el ejemplo es no por casualidad el de una canción. Cuando uno canta, la expectación se extiende a toda ella; pero una vez comenzada, hay una parte de la canción que se mantiene en la expectación, otra en la percepción y otra, la que ya se ha cantado, en la memoria. La experiencia de la canción consiste precisamente en tenerla toda como presente mientras transcurre, aunque sus partes pasan sucesivamente de un presente futuro a un presente presente y luego a uno pasado. La experiencia del tiempo es la experiencia del espíritu extendiéndose sobre la canción. Hay un estado del ánimo unitario en toda ella y que permite que la canción se perciba como una unidad.

A estas alturas podemos ya decir que el espíritu abarca toda la canción mediante una afección general, como cuando uno siente un estado anímico por un paisaje o a lo largo de una película. La temporalidad anímica de la canción descrita por Agustín, y que es su ejemplo más propio de tiempo, encaja bien en el tipo de afección descrita en el concepto de *Stimmung*.

La reflexión sobre el tiempo termina de un modo revelador:

“Y lo que sucede con la canción entera acontece con cada una de sus partes, y con cada una de sus sílabas; y esto mismo es lo que sucede con una acción más larga, de la que tal vez es una parte aquella canción; esto lo que acontece con la vida total del hombre, de la que forman parte cada una de las acciones del mismo; y esto lo que ocurre con la vida de la humanidad, de la que son partes las vidas de todos los hombres” (*Confesiones*, XI: p. 28).<sup>3</sup>

En el párrafo siguiente, Agustín explica que la posibilidad de percibir como unitarios grandes lapsos de tiempo depende de una cierta “tensión de espíritu” volcada hacia las cosas, de una intención (*intentio*)

3. *Ídem* nota 2.

que evite la disipación (*distentio*) y que, por tanto, no deje que “le sobrevenga aquello que tiene que venir y pasar” (*Confesiones*, XI: p. 29). La diferencia entre una pluralidad dispersa de fenómenos y una pluralidad unitaria que los unifique como parte de un todo con sentido, depende, por tanto, de la disposición anímica de quien los contempla, de su *Stimmung*. Esta disposición anímica puede contemplar desde el intervalo que dura la canción hasta la propia vida o la vida de todos los hombres.

Volviendo de nuevo a *El cielo gira*, si estas reflexiones sobre el concepto de *Stimmung* y sobre el modelo agustiniano de temporalidad tienen sentido, podemos ahora entender por qué la creación de una atmósfera, de una disposición anímica, genera el estado en que los diferentes fenómenos yuxtapuestos, las diferentes épocas representadas, se sientan como perteneciendo a la misma unidad. El ánimo, sintiéndose afectado por todos ellos de modo similar, los relaciona en la misma totalidad.

De lo anterior podríamos concluir que la estructura temporal construida por el documental depende más, por tanto, de los recursos estéticos que de los narrativos, si es que realmente se pueden separar ambas categorías.

En esto reside la importancia estética de los fenómenos meteorológicos en el documental. No solo nos hablan del paso de las estaciones, sino que también unifican las secuencias bajo atmósferas parecidas: la cualidad cambiante de la luz, los acontecimientos climáticos —nieve, sol, tormenta, etc.—, así como las hojas de los árboles o la floración de las plantas, etc.

En cada estación, otras unidades menores de tiempo estructuran grupos de escenas. Se trata de los días y de las noches. Un fundido en negro cierra habitualmente una puesta de sol o una escena nocturna. El alba se reconoce habitualmente por la luz blanquecina, tangencial, por el cantar de algunos pájaros, por el canto del gallo, o por actividades típicas como el levantamiento de persianas o la apertura de postigos.

De este modo, los días y las noches, los meses y el año que permaneció el equipo de rodaje en el pueblo de Aldeaseñor tienen su correspondencia en el film. Como ha explicado la propia realizadora, “el tiempo de rodaje acabó convirtiéndose en tiempo documental y, finalmente, en tiempo argumental”.<sup>4</sup>

4. “Notas de la directora” en el material extra del DVD, edición española.

En esta rítmica sucesión del tiempo cosmológico, del tiempo natural, es donde tiene lugar la fusión de los otros tiempos que dotan al documental de un verdadero carácter de memoria. Como hemos visto antes, los pasos de la anciana sobre las huellas de los dinosaurios motivan la yuxtaposición de las dos épocas y sugieren que el destino de los primeros será también el de la población de Aldealseñor. Veamos brevemente dos ejemplos antes de analizar con mayor detalle un fragmento del film.

En un fragmento se hace referencia al período histórico de los celtíberos: Antonino y Silvano pasean a través de las pocas ruinas visibles y comentan cómo debía ser aquello. No pueden dejar de comparar la desaparición de los pueblos celtíberos con la del propio, aunque no hay en ello dramatismo alguno ni apenas nostalgia. Un fundido en negro nos avanza la caída de la noche. En la siguiente toma, sobre un paisaje brumoso pero esta vez sin ruinas, Mercedes Álvarez nos cuenta que “días después repetí el camino de Antonino y Silvano, pero no encontré la ciudad de los castros” (25’ 38”). Vemos así como la desaparición sobre la que hablaban los dos personajes se traslada aquí a imágenes, es decir, a una imaginada en el doble sentido de la palabra.



Imagen 4. Escena del encuentro entre el corredor y el pastor (*El cielo gira*, 2005: 1h 22'15").

También la escena del pastor y el atleta (1 h 26' 20"), protagonizada por dos ciudadanos marroquíes que recientemente se han trasladado a la provincia de Soria. En su conversación, no solo explican los motivos de su traslado, que tan sintomático es de los movimientos migratorios actuales, sino que también comparan la suya con la migración de los árabes

hace 800 años en la Península. Cuando el atleta se despide del pastor y echa a correr, la yuxtaposición de tiempos es remarcada por Mercedes Álvarez con una nueva idea: las profesiones de cada uno pertenecen a épocas diferentes:

“El pastor y el atleta se despidieron, y al momento volvían a estar separados por 1.000 años de distancia. Mientras ese instante se prolongaba, pensé que la historia de la aldea, con todas sus generaciones, cabía en medio” (1 h 26’ 25”).

Me gustaría comentar un fragmento de unos 5 minutos del documental. No es para mí el más emblemático ni el que recorre los capítulos de la memoria más significativos —como la Guerra Civil o la posguerra—, pero en estos 5 minutos se pueden observar la mayoría de recursos estéticos utilizados a lo largo del film para construir su compleja temporalidad.

En el minuto 32’ 35”, vemos un plano fijo sobre la casa de Elíseo, en el que aparece su mujer. Todavía está la silla amarilla en la que él querría sentarse a fumar un cigarrillo antes de morir, según nos había comentado la realizadora en una escena previa (22’).

Seguidamente, después de un primer plano de una preciosa luna llena, aparecen, en pleno atardecer, Antonino y Silvano de espaldas a la cámara. A su frente un paisaje con unos cerros al fondo, cuya línea de horizonte se sitúa a la altura de la cabeza de los personajes. De este modo, la composición típicamente romántica los integra en el plano inferior, terrenal, del paisaje, y deja por encima de ellos el cielo y la luna. La conversación se remite implícitamente a la despoblación del campo, y hace referencia a la posibilidad de viajar por todo el mundo. Silvano sueña despierto: “Lo bonito es viajar con una nave y ver la Tierra desde la luna. Eso sí que es bonito”.

Silvano sugiere, así, un paisaje imaginario, visto desde la luna y en el que ellos están incluidos. Pero, animándose con la idea —habiendo puesto en movimiento la razón y la sensibilidad mediante la imaginación, en los términos en que Kant describió la experiencia estética—, el sentimiento sublime le aventura a ir más allá: la imaginación de Silvano trasciende el viaje físico a la luna y lo traslada primero a la historia de la humanidad y después a su origen y destino mitológico. Así:

“Tú fijate que todas las civilizaciones miran siempre *pa’l* cielo, pero desde hace diez o veinte mil de [sic] años. Porque la gente se piensa que venimos de las estrellas y que a las estrellas hay que volver” (33’ 30”).

Y así como Agustín sentía su espíritu abarcando ahora una canción, ahora la historia de los hombres, Silvano ha pasado de imaginar su presente inmediato a especular sobre el principio y el fin de la humanidad.

La reflexión de Silvano da paso a un plano negro y, con él, a un nuevo día. Este aparece cuando Pello Azketa abre los postigos de su habitación y la luz inunda la estancia. Una campana empieza a sonar repetidamente. El siguiente plano muestra el patio interior que se ve desde la ventana, con luz muy lateral de madrugada. Continúa otro plano de un campo arado, en el que las nubes avanzan rápidamente hacia el fondo. Una sensación de extrañeza invade la imagen, como aquella vinculada “al paisaje más extraño que existe”. El siguiente plano se posa de nuevo sobre la casa de Eliseo, pero, a diferencia del de unos minutos anteriores, ya no está la silla. Su ausencia es metáfora de su fallecimiento.



Imágenes 5-8. Paso de otoño a invierno: “las cosas empezaron a cambiar. Como el invierno, los primeros signos de cambio llegaron del norte...” (fotogramas de *El cielo gira*, 2005: 33'30"-36'35").

Después de esto, empieza un nuevo capítulo: “Invierno en los ojos”. De nuevo, una referencia a la visión, a lo que se va a ver y a lo que va a aparecer. Después del fin de la época de la que han hablado Antonino y Silvano y que la muerte de Eliseo también parece simbolizar, empieza

una nueva estación. Para llegar a ella, la narración construye un doble salto o yuxtaposición temporal: el primero nos muestra entre la niebla una serie de rocas esparcidas y nos cuenta: “Como en invierno, los primeros signos de cambio llegaron por el norte, del otro lado de la sierra. Había allá un dolmen primitivo desde siempre, y un poco más arriba una cabaña de pastor”. Aparece la imagen de la casa piedra sobre la loma. “Si alguien caminaba de uno a otra en un día de niebla podía atravesar sin dificultad miles de años” (35’ 50”). La niebla aparece de nuevo como elemento onírico que despierta la imaginación y la fantasía.

La segunda yuxtaposición temporal se articula a través de la visión y el sonido, sin necesidad de explicitarlo verbalmente: entre brumas, se entrevé la escultura de un dinosaurio. Luego desaparece y se oyen ruidos de máquinas. A continuación, también en el espesor de la niebla y casi con la misma forma y tamaño, aparece una excavadora. Las siguientes imágenes muestran las grúas excavando canales, transportando gigantes piezas de molinos de viento y montándolos en vertical. La niebla, que en la escena anterior permitía recorrer miles de años, ahora nos ayuda a recorrer cientos de millones. El parecido entre la forma y el enorme tamaño entre aquellas bestias prehistóricas y las actuales máquinas convierten en insignificante la figura humana y anuncian una nueva época, llámese modernidad, maquinismo o deshumanización. Es la época de un futuro próximo en que en esta región ya casi deshabitada solo se moverán los molinos de electricidad. Impresionante es el enorme pliegue temporal realizado en esta escena, que cubre desde la prehistoria hasta el futuro.

Como he intentado mostrar, ya en la escena de la anciana enseñando los fósiles de dinosaurio, así como en todas las siguientes, la poética de *El cielo gira* trata de llenar los intervalos temporales marcados por las constantes elipsis narrativas. La distancia focal —no hay primeros planos— da una presencia constante al paisaje. Los planos fijos sobre él, la duración de los planos y la presencia de los elementos atmosféricos generan una disposición anímica que se mantiene más o menos constante y que transmite esa sensación de duración, de extensión de la propia emoción en el tiempo, de principio a fin del documental. Esta sugerente y fantasmagórica atmósfera despierta la imaginación para que en esa sentida temporalidad cobren cuerpo las imágenes —fantasmas— del pasado al que los personajes —incluyendo la narradora— hacen referencia.

De este modo, *El cielo gira* consigue fusionar en la hora y media de documental una experiencia de presente que abarca muchas capas temporales inscritas en el paisaje, desde un pasado remoto hacia un futuro próximo, desde un origen mítico hacia un destino no menos mítico y en el

que se articulan, como elementos de la misma experiencia del tiempo, las diferentes civilizaciones y generaciones que han convivido en este lugar.

Para concluir, algo más sobre la emocionalidad del documental. Naturalmente, pueden surgir muchas y variadas emociones a lo largo del documental. Hay momentos de tristeza y nostalgia —en un sentido laxo— por la alusión a la muerte de personas cercanas a la narradora —su padre y su tío—; hay momentos graciosos —como el de la anciana y los dinosaurios—, los hay sublimes —la conversación descrita entre Silvano y Antonino— y los hay de ternura —como la escena de Pepa en su casa—; aparecen emociones de arrojo o bravura —como la escenificación del conflicto entre numantinos y romanos— y de rabia e impotencia —por los acontecimientos de la Guerra Civil—.

Sin embargo, me pregunto si la *Stimmung* que se transmite a lo largo del documental se puede concretar más o si al menos evoluciona hacia una emoción concreta. Diría que, a medida que avanza el documental, va apareciendo cada vez más intensamente un placer particular, una sensación de satisfacción. No tengo muchas dudas sobre el nombre de esta emoción. Podemos definir el placer estético como aquel que surge a partir de una experiencia donde la sensibilidad y la reflexión se unen para construir una imagen diferente del mundo. La experiencia estética tiene de particular que se detiene tanto en los medios para construir esa imagen como en los contenidos de la misma. Algo parecido nos ofrece *El cielo gira* cuando en el prólogo nos muestra los medios que utilizará para construir su mundo. Metafóricamente, se refería a aquel camino para llegar a su pueblo natal, y consistía en la yuxtaposición de espacios temporales distantes en la misma atmósfera. Durante el documental reconocemos los medios con los que se construye la identidad, cada vez más rica y universal, de ese lugar y empatizamos con ella al reflexionar sobre el hecho de que su esencia, es decir, su temporalidad, viene a ser en su sentido profundo la misma que la nuestra.

## Referencias bibliográficas

- CORTÉS, FRANCISCO (2005). *Diccionario médico-biológico (histórico y etimológico) de helenismos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- AGUSTÍN, OBISPO DE HIPONA (1968). Confesiones [en línea]. Disponible: <<http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index.htm>> [consulta: 22/07/2015]. [Edición original entre el 397 y el 398 d. C]

- CUEVAS, Efrén (2012). "Cycles of Life: El cielo gira and Spanish Autobiographical Documentary", en Alisa Lebow (ed.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Londres y Nueva York: Wallflower Press, p. 79-97.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm (1998-2013). *Deutsches Wörterbuch*. [Göttingen]: Trier Center for Digital Humanities. Disponible en: <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>> [consulta: 22/07/2015].
- JOLIVET, Anne-Marie (2007). "Présence/absence de la ville dans l'espace cinématographique de *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez", *Cahiers d'Études Romanes. Revue du CAER*, núm. 16, p. 151-163.
- RUBIO Marco, Salvador (2010). *Como si lo estuviera viendo: (el recuerdo en imágenes)*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- SINNERBRINK, Robert (2012). "Stimmung: exploring the aesthetics of mood", *Screen*, vol. 53, núm. 2, p. 148-163.
- THOMAS, Kerstin (2004), "Stimmung in der Malerei. Zu einigen Bildern Georges Seurats", en Klaus Herding; Bernhard Stumpfhaus (eds.). *Pathos, Affekt, Gefühl*. Berlín: Walter de Gruyter, p. 448-466.

---

## Notas sobre los autores

---





**Jean-Marc Besse**, filósofo y doctor en Historia, director adjunto de la unidad de investigación UMR Géographies-Cités, investigador jefe del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia (CNRS) y de las universidades de París I y París VII. Es miembro del equipo de redacción de las revistas *Carnet de Paysage*, de la Escuela Nacional Superior de Paisaje de Versalles, y *L'Espace Geographique*.

**Joan Nogué**, catedrático de Geografía Humana de la Universidad de Girona y director del Observatorio del Paisaje de Cataluña. Codirige la colección “Paisaje y Teoría” de la editorial Biblioteca Nueva. Ha publicado recientemente los libros *La construcción social del paisaje* (2007), *El paisaje en la cultura contemporánea* (2008) y *Entre paisajes* (2009), este último traducido al italiano. Es premio Jaime I de urbanismo, paisaje y sostenibilidad (2009) y premio Joan Fuster de ensayo (2010).

**Rosa Cerarols**, doctora en Geografía y máster en Antropología Visual. Profesora lectora en el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra y miembro del

Grupo de Investigación en Espacios Interculturales, Lenguas e Identidades de la Universidad Pompeu Fabra y del Grupo de Investigación en Geografía y Género de la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus principales líneas de investigación son la geografía cultural y de género.-

**Marta Tafalla**, doctora en filosofía, profesora en la Universidad Autónoma de Barcelona, y actualmente coordinadora del grado en filosofía. Es autora del libro *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria* (2003) y compiladora de la antología *Los derechos de los animales* (2004). También es autora de las novelas *La biblioteca de Noé* (2006) y *Nunca sabrás a qué huele Bagdad* (2010). Ha publicado artículos en revistas como *Isegoría*, *Environmental Ethics*, *Contemporary Aesthetics* y *Estetika*.

**Antonio Luna**, doctor en Geografía por la Universidad de Arizona y máster en Planificación Urbana. Es profesor de Geografía en la Universidad Pompeu Fabra, de cuya universidad ha sido director del Departamento de Humanidades durante el período

2010-2014. Sus líneas principales de investigación son la geografía cultural, los estudios urbanos y el pensamiento geográfico.

**Alan Salvadó**, profesor de Historia del Cine y Modelos de Puesta en Escena en la Universidad Pompeu Fabra. También imparte clases de Teoría y Análisis Cinematográfico en la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC) y en la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna. Sus principales líneas de investigación giran alrededor de la historia y la estética del paisaje en el cine.

**Isabel Valverde**, historiadora del arte, máster en Bellas Artes por la City University de Nueva York y doctora en Historia del Arte por la Universidad Libre de Berlín. Actualmente es profesora de Historia del Arte en la Universidad Pompeu Fabra. Sus

principales publicaciones y líneas de investigación se centran en la teoría y crítica del arte del siglo XIX.

**Pol Capdevila**, filósofo, doctor en Estética y Teoría de las Artes y profesor lector de Teoría del Arte y Arte Contemporáneo en la Universidad Pompeu Fabra. También imparte clases en varios másteres universitarios. Sus líneas principales de investigación recorren la teoría crítica, la estética continental, la teoría de la imagen y la crítica de arte contemporáneo.

**Abigail Solomon-Godeau**, profesora emérita de Historia del Arte de la Universidad de California Santa Bárbara. Se ha especializado en feminismo, teoría y crítica, fotografía, arte contemporáneo y la cultura visual francesa del siglo XIX, temas que ha tratado en numerosos libros y artículos.