



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-localización 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 enconiable 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 irrepitable, 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 (Lübbren, 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.

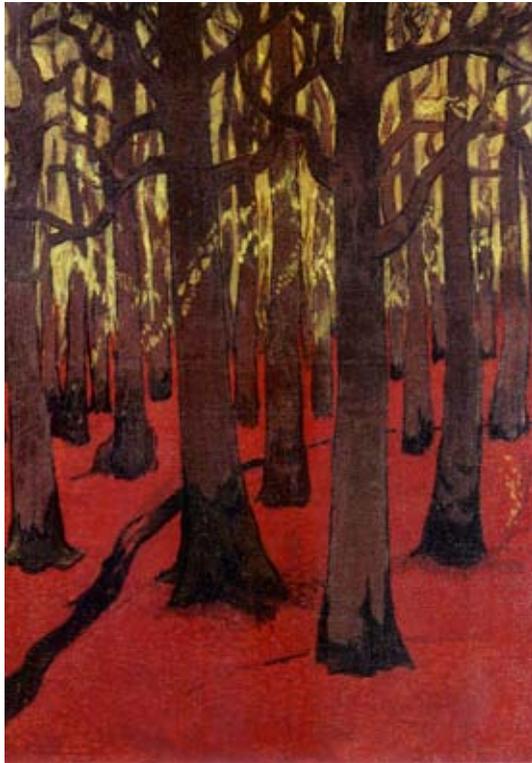


Imagen 2. El cuadro de Georges Lacombe, *El bosque de lecho rojo* (1891, Musée des Beaux-arts, Quimper) es un ejemplo de la pintura simbolista que representa el bosque como un espacio de fantasía y de lo maravilloso, un espacio fantasmagórico con múltiples resonancias.

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> [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.