



Maderuelo, Javier, *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada, 2020.

Daniel Lesmes

*C'est dans le cœur de l'homme qu'est  
la vie du spectacle de la nature.*

J. J. Rousseau

Antes la tierra era grande porque el mundo era muy pequeño. Ahora la tierra es pequeña porque el mundo es grande. Esta economía de proporcionalidad inversa ha marcado los discursos sobre nuestra relación con la naturaleza, y aún parece ser un eje fundamental de interpretación de la crisis ecológica actual. No es sólo que en la tierra apenas queden espacios fuera de lo antrópico, sino que, a la dialéctica entre «técnica» y «naturaleza» –que muchos se obcecaban entender como dominio de la una sobre la otra– se le suma otro aspecto más sutil y no tan comentado, pues esta es también una «crisis de la sensibilidad»<sup>1</sup>. Con todo lo fácil que nos resulta distinguir entre miles de logos y marcas, raro es el caso de quien sabe identificar los diferentes árboles de su región por sus hojas. Igualmente, la soltura con que distinguimos los sonidos de nuestros modernos aparatos se vuelve torpe cuando se trata de reconocer el sonido de los pájaros que escuchamos diariamente, incluso en la ciudad. Son éstos ejemplos muy sencillos propuestos por el filósofo francés Baptiste Morizot<sup>2</sup>, quien no duda en localizar su causa, más que en la falta de conocimientos que siempre podremos adquirir, en el hecho de que para nosotros la «naturaleza» es algo completamente apartado del mundanal ruido, un lugar retirado donde reinan la calma y el silencio. En cierto modo, pensamos en la naturaleza tal como Jean-Jacques Rousseau la buscaba lejos «del tumulto del mundo»<sup>3</sup>. Quizás seguimos pensando en ese lugar que él tanto apreciaba por estar completamente deshabitado: un «lugar desierto», decía<sup>4</sup>. Desde luego, tiene razón Javier Maderuelo cuando advierte que Rousseau buscaba una unidad perdida en la naturaleza y que su propia experiencia «remeda en el paisaje este estado originario, buscando imágenes bellas de lugares paradisíacos»<sup>5</sup>. De hecho, la idea que aún nos hacemos de «ella» parece indisoluble del paisaje, al menos por su cualidad distante y retirada. Por eso no resultaría mal plan interrogar

<sup>1</sup> Vid. Zhong Mengual, E. y Morizot, B. (2018). L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité. *Nouvelle revue d'esthétique*, 22 (2), pp. 87-96.

<sup>2</sup> Morizot, B. (2020). *Manières d'être vivant*. Arles: Actes Sud, p. 17.

<sup>3</sup> Rousseau, J. J. (1782), *Les rêveries du promeneur solitaire*. Ginebra: s. n., p. 174

<sup>4</sup> Rousseau, J. J. (1817). Quatre lettres à M. le président de Malesherbes [Tercera carta, 26 de enero de 1762]. *Œuvres*, XV. Paris: Deterville, p. 18.

<sup>5</sup> Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada, p. 416.

esa «crisis de la sensibilidad» desde la perspectiva del paisaje, al menos si consideramos que es justamente ahí donde aparece cifrada con mayor claridad esa otra polaridad de la que hablamos: la dialéctica entre «arte» y «naturaleza».

Javier Maderuelo ha escrito dos libros de referencia sobre el paisaje que bien podrían orientarnos en esta propuesta: *El paisaje. Génesis de un concepto* (2005) y *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje* (2020). Aunque aquí nos referiremos sólo a su publicación más reciente, conviene señalar que ambas comparten dos tesis fundamentales. La primera de ellas se imbrica en el principal presupuesto de lo que a finales del siglo XX se llamó la «Nueva historia cultural», y consiste en sustituir el modelo representativo del conocimiento por un modelo constructivo<sup>6</sup>. No otra cosa hace Maderuelo cuando afirma que «el paisaje es un constructo»<sup>7</sup>. A partir de aquí tienta él su definición, ya sea como idea, como concepto o como fenómeno cultural; lo importante es que se trata de una construcción referida a la «relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive»<sup>8</sup>. La segunda tesis de Maderuelo se presenta en la propia apertura que toda relación implica, al menos desde el momento en que por definición se exige una división y una diferencia, ya que no hay relación sin diferentes partes que se relacionan. Esto mismo es lo que Georg Simmel señalaba en su *Filosofía del paisaje* como «un despegarse de aquel sentir unitario de la naturaleza en su totalidad», algo que él remitía a las «religiones de los tiempos primitivos»<sup>9</sup>. Algo similar dice Maderuelo cuando plantea decididamente la tesis de que «el paisaje es una de las consecuencias de la laicización de la cultura», es decir: «según el hombre occidental se ha ido alejando de las *servidumbres religiosas* ha ido anidando en él la idea de paisaje»<sup>10</sup>.

Aun a riesgo de reducir lo religioso a la religión —lo que para Simmel era a todas luces un error—, esta segunda tesis de Maderuelo tiene un desarrollo importante, ya no de orden visual, sino incluso positivamente visible. Subrayo este matiz puesto que Maderuelo desplaza el eje de separación entre lo divino y lo mundano —entendido aquí rigurosamente entre lo clerical y lo secular— hacia una diferencia fundamental entre el símbolo y la imagen: la historia del paisaje tendría, entonces, su punto crucial en «el paso de leer símbolos a mirar imágenes»<sup>11</sup>. Con todo, podemos distinguir en esta segunda tesis al menos tres tipos de problemas. El primero es un problema claramente ontológico: ¿qué es un símbolo y qué una imagen? El segundo, es de corte fenomenológico: si «vemos solo aquello que hemos aprendido a mirar»<sup>12</sup>, ¿en qué consiste entonces un «paisaje real»<sup>13</sup>?, y ¿qué significa, en definitiva, «pasar del símbolo a la representación realista»<sup>14</sup>? El tercero se refiere, por último, a la hermenéutica del paisaje: si «lo que ha cambiado durante esos siglos no ha sido el órgano, sino la interpretación»<sup>15</sup>, es decir, si el paisaje da cuenta del paso de un paradigma de inteligibilidad (del símbolo religioso y de su expresión narrada en historias) a un paradigma propiamente sensible, ¿cómo puede interpretarse lo que no tiene historia

<sup>6</sup> Vid. Burke, P. (2008) *What is Cultural History?* (2ª ed.), Cambridge: Polity, pp. 77 y ss.

<sup>7</sup> Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo...*, p. 11.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>9</sup> Simmel, G. (1913). *Philosophie der Landschaft. Die Guldtkammer*, 3, p. 636.

<sup>10</sup> Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo...*, p. 34.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 28.

ni se refiere a un «más allá»? Ciertamente se trata de una cuestión compleja, aunque Maderuelo la expresa con perfecta claridad al señalar cómo lograron los románticos que la pintura paisaje alcanzara su «total autonomía»:

El Romanticismo logró situarla en un plano de igualdad junto a la pintura de historia, de tal manera que los paisajes puros, sin el apoyo de figuras y sin ninguna pretensión narrativa, alcanzaron una significación épica. Sin embargo, muchos paisajes de la época romántica son poseedores de una significación que puede llegar a ser muy profunda, pero, al contrario de lo que sucede con la pintura de historia, en la que se articulan elementos simbólicos y alegóricos para configurar un programa narrativo que el espectador debe descifrar a través de una lectura iconográfica, en los paisajes no se halla criptografiado ningún mensaje concreto que el espectador pueda interpretar mediante la lectura de los elementos que componen el cuadro, ya que los elementos de la escena no suelen estar articulados como las palabras de un texto, sino compuestos en el espacio con ‘naturalidad’, y no en función de ninguna voluntad programática.<sup>16</sup>

Largo es el recorrido que Maderuelo sigue hasta llegar a este punto, aunque si resulta oportuno detenerse en él, es porque aquí se nos muestran todos los elementos que estructuran las dos tesis del libro, además de sus tensiones más notables. Frente a ellas, no basta con recordar cómo se adentraba Rousseau en el bosque y «encontraba allí la imagen de los primeros tiempos cuya historia trazaba con orgullo»<sup>17</sup>. Ni si quiera es suficiente evocar de la *Naturphilosophie* de un Friedrich Schelling, donde la naturaleza, por mediación de la mitología, es reconocida como presupuesto originario de la historia. La cuestión se cifra más claramente como reelaboración de la oposición entre «naturaleza» y «espíritu», una brecha especialmente importante para la filosofía de la historia coetánea a esta «autonomía del paisaje». En buena medida es eso lo que Maderuelo localiza entre las *Cartas sobre pintura de paisaje* de Carl Gustav Carus, donde se propone «una visión superior de la naturaleza» que el autor no duda en calificar de «mítica u órfica»<sup>18</sup>. Aunque si aún vuelve a presentarse aquí el paradigma simbólico que Maderuelo escruta tan cuidadosamente, ya no será propiamente dogmático, sino sentimental.

La relación entre el sentimiento y la percepción —e incluso entre el sentido y la sensibilidad— es, de algún modo, el eje más sutil que atraviesa esta historia del paisaje. Ese sentimiento aparece convocado por primera vez antes de llegar a la mitad del libro, cuando al comentar los cielos poblados de nubes en la pintura de Jan van Goyen, Maderuelo afirma que «se detuvo en observar cada matiz [...] hasta conseguir una unidad atmosférica que dota de ‘sentimiento’ a un territorio y a unos elementos sencillos y cotidianos»<sup>19</sup>. Esto último es crucial en el libro de Maderuelo, puesto que desgana dos componentes fundamentales en lo que bien podríamos llamar «el sentido» del paisaje. Las causas que él localiza para explicar los paisajes nórdicos del siglo XVII muestran en este aspecto una perspicacia inusitada. Razones religiosas y razones técnicas se unieron allí para construir lo que entendemos por paisaje. Por una parte, la ética protestante exigió una separación radical entre lo divino y lo profano que impidiera cualquier interpretación visual de corte dogmático: «Las únicas cosas que, en consecuen-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>17</sup> Rousseau, J. J. (1789) *Les confessions (seconde partie)*, Ginebra: s. n., p. 227.

<sup>18</sup> Maderuelo, J., (2020). *El espectáculo del mundo...*, p. 460.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 232.

cia, deben pintarse –diría Calvino– son cosas que puedan presentarse ante la vista»<sup>20</sup>. Por otra parte, la topografía de los Países Bajos requería avances técnicos que permitiesen una correcta orientación: «Mientras que en otros países la tierra simplemente estaba allí en Holanda era algo que la gente tenía que crear con su propio esfuerzo»<sup>21</sup>. La conclusión que Maderuelo extrae de estos dos factores es importante: «la fidelidad a la naturaleza [...] se podría argumentar en términos éticos de fidelidad a la verdad»<sup>22</sup>. El sentido de la orientación se conjuga así con lo que sentimos ante la imagen. Digamos que la cartografía, que alcanza el lenguaje por su toponimia, quedaba toca por última vez al arte, que sólo nos hace habla de sentimiento.

Este sentimiento del paisaje podrá adquirir tintes éticos que identifican «naturalidad» y «libertad» (algo que Maderuelo localiza con todo rigor cuando trata sobre los jardines ingleses del siglo XVIII). Sin embargo, no es eso lo más notable de la operación que entraña el paisaje. Tampoco se trata de que el sentimiento se resuelva como identidad y pertenencia a la tierra (la cuestión del nacionalismo paisajero que Maderuelo sigue a partir de John Constable y constata también en Camille Corot). Ni siquiera, la resonancia religiosa de ese sentimiento (como ocurre en los cuadros de Caspar David Friedrich) explica completamente el giro que implica la pintura de paisaje. Aquí no cuenta tanto el sentido en términos de dirección como en términos estructurales de la sensibilidad. Dicho de otro modo: la importancia de este sentimiento del paisaje no se cifra por el lugar al que nos conduce, sino por la manera en que nos mueve y nos conmueve, ya que al hacerlo se sustrae definitivamente a la legibilidad convencional.

Obviamente, al pensar el paisaje nos exponemos a la tentación de pensar en una realidad inmediata (la «naturaleza») en la que a priori no se halla significación alguna. Aunque Maderuelo no deja de reconocer que se trata de una invención –y no por casualidad titula uno de sus capítulos «la invención de la naturaleza»<sup>23</sup>–, una y otra vez se asoma él al abismo de aquella insignificancia de lo que podríamos llamar una tierra sin cultura ni cultivo. Sin embargo, incluso «cuando el artista logra, al representar una simple roca desprovista de simbolismos y referencias, liberar a la pintura de la carga de alusiones literarias y centrar su trabajo en lo que hoy llamamos valores plásticos», incluso entonces, están «las variaciones de la luz, las cualidades del color y la diversidad de las texturas, que el pintor logra hacer expresivas»<sup>24</sup>. Si esa expresividad de la pintura de paisaje tiende a separarse del lenguaje discursivo bien puede localizarse allí el lugar donde las imágenes se retiran de las palabras: la «naturaleza» ya no se puede leer, sólo se puede mirar. En este sentido habría que entender el paisaje como punto crítico de la relación entre nuestra cultura y lo vivo. Si, como ha mostrado Maderuelo, en el paisaje se cifra la íntima relación entre técnica y arte (y por tanto su división) igualmente se ha de reconocer en esa «invención de la naturaleza» nuestros modos de relación con lo vivo. Quizás, para salvarlo de la insignificancia, tendremos que desarrollar nuevas formas de sensibilidad, pues si lo vivo no puede leerse en el paisaje, siempre podremos seguirle la pista.

<sup>20</sup> Calvino, J. (1559). *Institutio Christianae Religionis* [Libro I., cap. XI, 12.]. Ginebra: Oliua Roberti Stephani, p. 28. Cit. en Paulson, R. (1989). *Breaking and Renaking. Aesthetic Practice in England, 1700-1820*, New Brunswick-Londres: Rutgers University Press, p. 154. Cit. en Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo...*, p. 226.

<sup>21</sup> Rasmussen, S. E. (2000). *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Madrid: Mairera/Celeste, p. 154. Cit. en Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo...*, p. 226.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>23</sup> Cap. 15.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 508.