ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

Departamento de Composición Arquitectónica

LA APRECIACIÓN ESTÉTICA DEL PAISAJE:
NATURALEZA, ARTIFICIO Y SÍMBOLO

Tesis Doctoral

Autora: Esther Valdés Tejera. Licenciada en Bellas Artes

Director: Miguel Ángel Aníbarro. Dr. Arquitecto

2017

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día ____ de _____ de 2017.

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis 'La apreciación estética del paisaje: naturaleza, artificio y símbolo' en Madrid el día ____ de _____ de 2017.

Calificación: _____

El presidente

Los vocales

El secretario

A Jero, Henar, Irene y Julia.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a mi director de tesis, Miguel Ángel Aníbarro, por sus orientaciones, correcciones y su apoyo constante. A Piluca, Susana, Bea, Pilita y al resto de los bibliotecarios de la ETSAM, así como a Carmen y Eloísa, secretarias de programa del doctorado, por su ayuda y su empatía. A mis compañeros de la sala de investigadores: Gonzalo, Cristina, Yolanda, Vanessa, María, Andrea, Narges y Marco por tanto tiempo compartido. A todos los académicos y artistas cuyos textos y obras me han ayudado a entender el paisaje.

A Maruca por sus sugerencias sobre Arte. A mi madre por sus ánimos. A Henar, Irene y Julia por su generosidad. A Jero, por estar siempre.

Aquellos que contemplan la belleza de la tierra encuentran reservas de fuerza que durarán hasta que la vida termine. Hay una belleza tan simbólica como real en la migración de las aves, en el flujo y reflujo de la marea, en los repliegues de la yema preparada para la primavera. Hay algo infinitamente reparador en los reiterados estribillos de la naturaleza, la garantía de que el amanecer viene tras la noche, y la primavera tras el invierno.

Rachel Carson

SUMARIO

ÍNDICE

RESUMEN / SUMMARY

INTRODUCCIÓN

Capítulo I: LA SEMÁNTICA DEL PAISAJE: NOCIÓN Y REALIDAD

Capítulo II: LA SUPERACIÓN DE LA ESTÉTICA DE LA NATURALEZA

Capítulo III: LA PERCEPCIÓN EN EL PAISAJE

Capítulo IV: EL PAISAJE *COMO* NATURALEZA

Capítulo V: EL PAISAJE *COMO* ARTIFICIO

Capítulo VI: EL PAISAJE *COMO* SÍMBOLO

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE

RESUMEN / SUMMARY	xii
INTRODUCCIÓN	1
I. Preámbulo	3
II. Delimitación del tema	5
III. Estado de la cuestión	7
IV. Objetivos e hipótesis	9
V. Metodología	12
VI. Fuentes documentales	13
VII. Estructura	14
 Capítulo I: LA SEMÁNTICA DEL PAISAJE: NOCIÓN Y REALIDAD	 17
1. Una noción dinámica	22
1.1. La evolución del concepto de paisaje a través de sus definiciones en castellano	23
1.2. Examinar la definición de paisaje del Convenio Europeo	26
1.3. El paisaje: algo más que territorio y mirada	33
2. Lo <i>real</i> en el paisaje de Occidente: entre la naturaleza y la razón	38
2.1. Nociones de realidad y de pensamiento paisajero	38
2.2. Naturaleza y razón: entre el mito, la creencia y la ciencia	42
 Capítulo II: LA SUPERACIÓN DE LA ESTÉTICA DE LA NATURALEZA	 59
1. Desmantelar el paisaje	63
2. Los paisajes del dominio	72
2.1. La naturaleza como otredad	75
2.2. Forma y contenido en el paisaje	81
3. La evolución de la mirada	88
3.1. La experiencia estética: entre el objeto y el sujeto	91
3.2. Hacia una nueva estética de la naturaleza	93

Capítulo III: LA APRECIACIÓN DEL PAISAJE **99**

1. La apreciación estética del paisaje	103
1.1. Cómo apreciamos: paisajes propios y paisajes ajenos	103
1.2. Qué apreciamos: el paisaje como “objeto” estético	107
1.3. Lo que el paisaje del siglo XXI no es	111
2. Percibir el paisaje <i>como</i> paisaje	117
2.1. El paisaje-territorio: entre la naturaleza y el artificio	123
2.2. La dimensión conceptual y el paisaje simbólico	128
2.3. Los valores del paisaje	131

Capítulo IV: EL PAISAJE *COMO* NATURALEZA **143**

1. La percepción en los paisajes de dominancia natural	147
1.1. La naturaleza en el paisaje	147
1.2. El modelo cognitivo científico de Allen Carlson	149
1.3. Aldo Leopold: ciencias ambientales pero no solo	157
2. La apreciación estética en el siglo XXI	168
2.1. De la naturaleza escénica al compromiso ecológico	168
2.2. Las Tablas de Daimiel	180

Capítulo V: EL PAISAJE *COMO* ARTIFICIO **193**

1. El paisaje antrópico y su percepción	196
1.1. Artefacto y artificio en el paisaje	196
1.2. El modelo de la pluralidad de historias sobre la naturaleza de Thomas Heyd	200
1.3. Paisajes identitarios	206
2. La identidad en la llanura vitivinícola de La Geria	212
2.1. La memoria del paisaje de Lanzarote	214
2.2. La percepción en la llanura vitivinícola de La Geria	223
2.3. El futuro de La Geria: desprotección, falsificación o adaptación	235

Capítulo VI: EL PAISAJE <i>COMO</i> SÍMBOLO	253
1. La percepción de los símbolos en el paisaje	257
1.1. Signos y símbolos	257
1.2. El modelo de la imaginación metafísica de Ronald Hepburn y Emily Brady	262
2. De lo simbólico en el arte: la obra de Hannsjörg Voth	275
2.1. Propuestas artísticas en la tierra	275
2.2. Del caos al cosmos: la trascendencia del individuo a través del símbolo	280
2.3. La contemporaneidad de lo sublime	289
2.4. Geometrías en el mar y en el desierto	294
 CONCLUSIONES	 305
 BIBLIOGRAFÍA	 321

RESUMEN

El paisaje es un constructo cultural en el que una representación mental tiene su reflejo en la realidad material que la encarna. Siendo así, la apreciación del paisaje nos permite evaluar las cualidades de un territorio al mismo tiempo que captamos los valores de las distintas generaciones que lo han configurado. El paisaje es el espacio de la memoria metafísica de la humanidad y nos devuelve la imagen de lo que somos como colectividad.

Esta investigación analiza los procesos que suceden en la apreciación del paisaje, con el objetivo de entender la relación existente entre las cualidades de la forma del territorio y la comprensión del mismo como entidad ecológica y como lugar creador de identidad. Dichos mecanismos nacen en el campo intermedio del paisaje, donde los límites entre la idea y la materia se diluyen. Esta tesis utiliza la Teoría del paisaje y la Estética del Entorno como bases de la investigación teórica y el estudio de casos para la indagación práctica; profundiza en la noción de paisaje, en su evolución y en el proceso de la percepción en él; reflexiona acerca de la relación entre los valores sensibles y suprasensibles del paisaje; e investiga su apreciación estética a partir de tres planos o niveles de configuración que corresponden con las categorías de naturaleza, artificio y símbolo, afrontando un estudio de caso para cada una de ellas: Las Tablas de Daimiel, La Geria y la obra artística de Hannsjörg Voth respectivamente. A partir de cada uno de estos niveles se trata de resolver cuestiones como la objetividad y la subjetividad, la universalidad y la particularidad, el papel del conocimiento, la imaginación o las emociones, y el tipo de valoración en cada plano de configuración. En la percepción de un paisaje, los tres niveles actúan simultáneamente y son complementarios entre sí; por lo que su evaluación conjunta permite obtener una comprensión global del mismo.

Los resultados de esta investigación apuntan a la idea de que los valores estéticos del paisaje nacen de nuestra comprensión de las dinámicas naturales del territorio, del entendimiento del carácter identitario de los lugares, y de la adaptación armónica de ambos aspectos. Además, la experiencia estética en el paisaje surge de la captación de los símbolos o imágenes arquetípicas esenciales. Siendo así, podríamos decir que cuando un proyecto de transformación paisajística es capaz de mostrar los valores ecológicos, identitarios y simbólicos que surjan del propio entorno, logra, más fácilmente, conmover al individuo de modo que deje de

entender la Tierra como objeto de consumo. La finalidad última de esta investigación es plantear una base teórica de apreciación del paisaje que sirva como primer paso para el desarrollo de una metodología de estudio enfocada hacia la experiencia de lo bello aplicable a las intervenciones en el paisaje. En un momento de grave crisis mundial caracterizada, entre otras cosas, por la pérdida de la diversidad ecológica y cultural, entender el paisaje *como* naturaleza por el valor que tiene en sí misma, *como* artificio asociado a la identidad cultural de los lugares y *como* símbolo con valores suprasensibles, permite aprehender el paisaje en toda su riqueza y complejidad. Además, configurar los paisajes futuros (a cualquier escala) en base a dichos criterios trabajará a favor de la sostenibilidad ambiental y de la identidad cultural de los pueblos.

SUMMARY

The landscape is a cultural construct in which a mental representation has its reflection in the material reality that embodies it. In this way, the appreciation of the landscape allows us to evaluate the qualities of a territory at the same time as we capture the values of the different generations that have configured it. The landscape is the space of the metaphysical memory of humanity and gives us the image of what we are as a society.

This research analyzes the processes that occur in the appreciation of the landscape, with the aim of understanding the relationship between the qualities of the territory's form and the understanding of it as an ecological entity and as a creator of identity. These processes are born in the in-between field of the landscape, where the boundaries between 'idea' and 'matter' are diluted. This PhD uses the Landscape Theory and the Aesthetics of the Environment as bases of the theoretical investigation; and the study of cases for the practical investigation; it deepens the notion of landscape, its evolution and the process of perception in it; it reflects on the relationship between the sensible and suprasensible values of the landscape; and it investigates its aesthetic appreciation from three levels of configuration that correspond to the categories of nature, artifice and symbol, facing a case study for each one: Las Tablas de Daimiel, La Geria and the artistic work of Hannsjörg Voth respectively. From each of these levels, we try to solve questions such as objectivity and subjectivity, universality and particularity, the role of knowledge, imagination or emotions, and the type of assessment in each configuration plane. In the perception of a landscape, the three levels act

simultaneously and are complementary to each other, so that their joint evaluation allows to obtain an overall understanding of it.

The results of this research suggest the idea that the aesthetic values of the landscape spring up from our understanding of the natural dynamics of the territory, the understanding of the identity character of the places, and the harmonious adaptation of both aspects. In addition, the aesthetic experience in the landscape arises from the capture of essential archetypal images. In this way, we could say that when a landscape transformation project is able to show ecological, identity and symbolic values that emerge from the environment itself, it is easier to thrill the individual so that he stops understanding the Earth as an object of consumption. The final aim of this research is to propose a theoretical basis of appreciation of the landscape that serves as the first step for the development of a study methodology focused on the experience of beauty applicable to landscape interventions. In a moment of serious global crisis characterized, among other things, by the loss of ecological and cultural diversity, to understand the landscape as nature by the value that it has in itself, as artifice associated with the cultural identity of places and as a symbol with suprasensible values, allows to apprehend the landscape in all its richness and complexity. In addition, setting up future landscapes (at any scale) based on these criteria will work in favor of environmental sustainability and the cultural identity of the place.

INTRODUCCIÓN

Que el nuestro sea un tiempo que se recuerde por el despertar de una nueva reverencia ante la vida; por la firme resolución de alcanzar la sostenibilidad; por el aceleramiento en la lucha por la justicia y la paz y por la alegre celebración de la vida.

Carta de la Tierra

I. Preámbulo

Estas palabras cierran la *Carta de la Tierra*¹, una declaración de principios éticos que reflexiona sobre la situación de la comunidad humana en temas de producción y consumo, equidad, justicia social, sostenibilidad y seguridad mundial; problemas que son hoy más vigentes que nunca. Plantea los retos de nuestro siglo y es un llamamiento a la acción que invita a tomar la decisión de vivir de acuerdo a un sentido de responsabilidad universal. Se propuso por primera vez en 1987 durante la Comisión Mundial de Medio Ambiente y Desarrollo de la Organización de las Naciones Unidas. En la Cumbre de la Tierra de Río de Janeiro de 1992 no se llegó a un consenso para poner en marcha su redacción, pero se establecieron las alianzas necesarias para activarla como iniciativa de la sociedad civil y gracias a ello, vio la luz en el año 2000². Sin ser un texto normativo tiene un amplio reconocimiento y el apoyo de miles de organismos gubernamentales e internacionales, por lo que es considerada como un documento moralmente vinculante.

Los cambios de paradigma nacen del agotamiento de los sistemas, las grandes utopías ayudan a impulsarlos, y es la toma de conciencia de los individuos que componen la sociedad la que los pone en pie. Apremiar nuestro entorno con los mismos ojos con los que miramos nuestra casa sería un primer paso para la consecución de tan altas metas. Esta investigación tiene como vocación ser un paso más de los muchos que hay que dar para asegurar el futuro de las generaciones venideras. Los informes científicos que

¹ COMISIÓN DE LA CARTA DE LA TIERRA (2000): *Documento De La Carta De La Tierra*. San José, Costa Rica: Secretaría Internacional de la Carta de la Tierra.

² En 1994 Maurice Strong (Secretario General de la Cumbre de Río) y Mijail Gorbachov con el apoyo del gobierno de los Países Bajos, lanzaron la iniciativa. <http://www.cartadelatierra.org/> (acceso 14 de abril de 2017)

corroboran la pérdida de biodiversidad, la acidificación oceánica y la elevación del nivel del mar entre otros problemas derivados del cambio climático, se vienen publicando desde hace años; también es patente la pérdida de patrimonio cultural y la homogeneización de los pueblos asociada a la globalización. Sin embargo, aunque se perciben algunos cambios de rumbo, estos hechos no parecen suficientes para que se produzcan las modificaciones necesarias que pongan freno al problema. Hay numerosos campos de actuación desde los que se puede abordar y múltiples pueden ser los enfoques: desde la política mundial al día a día de cada individuo, pasando por la ordenación territorial, la ingeniería, el urbanismo, la industria, la agricultura, la arquitectura, el paisajismo, el arte.

El paisaje, siempre mutable y en permanente evolución, va recogiendo los cambios y las necesidades de las gentes que habitan el territorio; pero también son sus habitantes quienes desarrollan nuevas formas de mirarlo, de entenderlo, de apreciarlo. A uno y otro lado del Atlántico han ido surgiendo teorías sobre el entorno, el paisaje y el lugar desde campos relativamente distantes entre sí como la filosofía, la arquitectura, la geografía o el arte. Sin embargo, la apreciación estética del paisaje parece escurrirse entre las líneas de los textos y esconderse en los campos intermedios de las disciplinas. El modo en que percibimos nuestro entorno está íntimamente ligado a cómo nos relacionamos con él y lo transformamos, y sus consecuencias resultan definitivas para el ser humano y para el resto de las especies. La construcción de una carretera, de un nuevo barrio o de un parque público da lugar a nuevos paisajes percibidos y supone la pérdida de otros. En muchas ocasiones, la ejecución de los proyectos requiere modificar las condiciones topográficas y medioambientales existentes, lo cual implica tener que desviar o canalizar el curso de un río, crear barreras infranqueables para ciertos animales y romper los sistemas ecológicos preexistentes. Estos hechos, en apariencia poco relevantes para el día a día de los humanos, no lo son en absoluto cuando los vemos con cierta perspectiva temporal. Ejecutamos un proyecto en diez, veinte o treinta meses y somos conscientes de sus consecuencias al cabo de cuarenta años.

Sabemos que los últimos cien años han sido más perjudiciales para los espacios naturales que toda la historia de la humanidad en su conjunto, también el patrimonio cultural y las identidades locales ligadas al territorio están sufriendo una merma en su diversidad. Sin embargo, es evidente que las transformaciones del territorio son necesarias para una población cada vez mayor. Siendo así, nos preguntamos: ¿sería posible desarrollar un marco teórico sobre la apreciación estética del paisaje en el que poder fundamentar determinadas decisiones de los proyectos paisajísticos?, ¿existe

algún modelo que pueda ayudar a configurar el paisaje de manera que las intervenciones en él obtengan como resultado escenarios que la población quiera proteger y cuidar?, ¿sería posible hacer compatibles los diferentes aspectos y dimensiones del paisaje con dicho fin? Son cuestiones poco estudiadas desde el ámbito paisajístico, no obstante, consideramos que profundizar en el proceso de la percepción podría ofrecer pautas interesantes que nos permitan conocer con antelación las consecuencias a largo plazo de algunas soluciones de diseño y de las intervenciones territoriales. Por otro lado, abordar la evolución del concepto de paisaje a la luz de su apreciación estética sería un modo de encontrar nuevas y mejores maneras de proyectar. Quizá algunas de estas ideas permitan que tomemos conciencia de las consecuencias de nuestras decisiones para el medio ambiente y la cultura de los lugares en el largo plazo, y faciliten la conservación y mejora de nuestros paisajes.

El paisaje es la clave de partida en nuestro estudio y proponemos la estética como argumento de toma de conciencia. Desde las primeras civilizaciones, la búsqueda de la belleza ha estado entre las más altas metas del individuo. Destruir una hermosa escultura o no detenerse a mirar el instante en el que el sol se esconde tras una montaña son acciones que, como norma, concuerdan mal con la naturaleza humana. El juicio estético tiene un importante componente subjetivo, sin embargo, tratándose del paisaje hay acuerdos que son fáciles de consensuar. Ejemplos de ello son el amanecer en una hermosa playa o el paisaje de la Toscana; no obstante, poca gente sería capaz de expresar dónde radica su grandeza: ¿en la forma?, ¿en el color?, ¿en la textura?, ¿en la cantidad o disposición de los elementos que aparecen en la escena?, ¿en nuestro conocimiento sobre el lugar?, ¿en los sentimientos que nos provoca su visión? Avanzar en esta dirección y poder explicar los fundamentos de la experiencia estética del paisaje es un paso añadido para la consecución de las altas metas fijadas en la Carta de la Tierra.

II. Delimitación del tema

El presente estudio tiene por objeto analizar los mecanismos que intervienen en la apreciación estética del paisaje con la finalidad de entender los vínculos existentes entre los aspectos sensibles y suprasensibles de la percepción, y la diversidad ecológica y cultural del medio. Dichos procesos serán interpretados a partir del examen de la doble dimensión física y conceptual del paisaje. Analizar ambas en paralelo nos permitirá transitar por los límites donde la idea y la materia se diluyen. Al situarnos ante un

panorama o al desplazarnos por el territorio llega a nosotros una gran cantidad de información a través de nuestros sentidos que combinada con los conocimientos, recuerdos y experiencias previas permiten formar en nuestra mente una imagen de lo percibido. Dicha representación es el resultado de un proceso subjetivo; no obstante, en el procedimiento existen muchos elementos objetivables y otros que aún sin serlo, son susceptibles de entendimiento. Conocer estos mecanismos permite avanzar en la comprensión de la belleza de los paisajes, y al mismo tiempo profundiza en la actualización del concepto. El entretendido de ambos conocimientos pone a nuestro alcance una base teórica cuya finalidad es la creación de bellos lugares. Dado que las dimensiones física y conceptual del paisaje responden a elementos y dinámicas naturales y antrópicas además de a cuestiones metafísicas, que las decisiones de proyecto basadas en dicha noción apunten a la más alta calidad estética supondrá (en caso de adoptarse) la transformación del medio con el objetivo de trabajar a favor de la sostenibilidad ambiental y de la identidad cultural.

Este estudio es una aproximación al tema desde la perspectiva del paisajismo y pretende abrir una vía que podría llegar a llenar una laguna existente en la disciplina. La cuestión que plantea afecta a nuestro día a día y a la relación que establecemos con el entorno en el que habitamos. Además, y dado que es un debate abierto en la filosofía, creemos que profundizar en las conexiones interdisciplinarias del tema y aplicar dichos estudios al paisajismo podría resultar muy enriquecedor. Pretendemos establecer un marco doctrinal que plantee cuestiones de carácter general y extraiga conclusiones de aplicación práctica para los proyectos de transformación paisajística. Apuntaremos algunos aspectos de una metodología basada en dicha teoría que podría ser definida en el futuro.

El marco temporal de nuestra investigación está centrado en el momento actual en cuanto que profundiza en la apreciación del paisaje en el presente. La mayor parte de la investigación utiliza referencias que van desde los años sesenta del siglo XX hasta nuestros días, aunque de manera puntual y para completar la visión global, nos remontamos a algunos momentos del pasado. El marco espacial es el europeo y especialmente el español, si bien recurriremos en ocasiones a referentes y ejemplos de otros lugares.

III. Estado de la cuestión

A finales de los años sesenta del siglo pasado se inició la recuperación de la Estética de la Naturaleza por parte de la Filosofía, reflexión que ésta había abandonado a principios del siglo XIX. Dicha falta de deliberación sobre la belleza natural durante un siglo y medio tuvo, en nuestra opinión, numerosas consecuencias para la configuración de los paisajes. Su reparación iniciada de forma paralela por Theodor W. Adorno en Alemania y por Ronald Hepburn en Reino Unido, inició un debate que tuvo un amplio desarrollo posterior en la Escuela de Frankfurt y en la Estética del entorno respectivamente. Los primeros han tratado de establecer los vínculos entre la ética y la estética en la relación entre el ser humano y la naturaleza; mientras los segundos, han desarrollado diferentes modelos de apreciación estética del medio de forma experiencial. Ambas aportaciones supone una amplia base de estudio que permite comprender mejor los mecanismos de percepción en los espacios habitados y la posibilidad de extender dicho aprendizaje hacia la práctica de la ordenación del territorio, el urbanismo y el paisajismo que se mantienen hoy por hoy, ajenos a todo ello.

De forma simultánea, en los Estados Unidos de América (referente del paisajismo a nivel mundial que cuenta con más de un siglo de historia), apareció una publicación y una propuesta de intervención en el territorio que concebía el proyecto de paisaje a gran escala aunando parámetros medio ambientales y ecológicos (hasta entonces escasamente contemplados) con otros de carácter social, cultural y económico. Dicha invitación del paisajista Ian McHarg³, fue el motor de arranque de concepciones y métodos de trabajo que influyeron decisivamente en el paisajismo del siglo XX. A partir de sus teorías se generaron dos corrientes contrapuestas en el paisajismo norteamericano⁴. La primera, centrada en contenidos estéticos, trataba el paisaje como objeto artístico a partir de la actualización de lo pintoresco y de una nueva monumentalidad ligada a los referentes artísticos y arquitectónicos del momento, uno de cuyos representantes más destacados es Peter Walker. La otra, más informal y heredera de la escuela de McHarg, tenía influencia de los movimientos ecologistas y se centraba en los aspectos medioambientales, ecológicos y sociales del paisaje. Estas dos corrientes han ido convergiendo con el tiempo y en la actualidad van cada vez más de la mano,

³ Recogida en su obra *Design with Nature* publicada en 1967 por primera vez. McHarg, Ian, *Proyectar con la Naturaleza*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

⁴ Elizabeth K. Meyer, "The Post-Earth Day Conundrum: Translating Environmental Values into Landscape Design", en Michael Conan (ed.), *Environmentalism in Landscape Architecture*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC, 2000, pp. 187-244.

aunque no se puede considerar aún la tónica general de trabajo. Lo que sí ha ocurrido al otro lado del Atlántico es que el debate teórico ha sido liderado por los mismos profesionales que lo llevaban a la práctica, generando una permeabilidad doctrinal-proyectual que trata de resolver cuestiones referentes al proceso de diseño, la integración de valores a través del lugar y la región, el diseño ecológico, la estética de la sostenibilidad, etc.⁵

Por su parte, en Europa, la teoría del paisaje desarrollada en las últimas tres décadas se ha centrado en la redefinición del término, su nacimiento y evolución, así como en el desarrollo de herramientas administrativas para su gestión. Asumir el concepto en toda su dimensión, comprender las razones de su evolución y reflexionar sobre la relación del sujeto con la naturaleza, supone un paso previo fundamental para abordar cuestiones perceptivas y proyectuales. Sin embargo, la teoría y el diseño se han desarrollado aquí de un modo que podríamos calificar de “disociado”. La primera ha sido liderada fundamentalmente por teóricos del arco mediterráneo que son los responsables de haber establecido un importante cuerpo doctrinal sobre el concepto de paisaje que aborda aspectos ontológicos, geográficos, artísticos, históricos, culturales, etc.⁶ Dichas aportaciones que deberían haber servido para enriquecer y mejorar las intervenciones en el paisaje, son poco conocidas o menos tenidas en cuenta de lo que sería recomendable. Por otro lado, el diseño del paisaje ha carecido con frecuencia de la visión interdisciplinar de la que goza en Norteamérica por lo que, en muchas ocasiones, se han abordado los proyectos dejando de lado unas veces los aspectos estéticos, otras los culturales y otras los medioambientales. Así, la práctica del paisajismo en el sur de Europa y especialmente en nuestro país parece haber recorrido su propio camino de espaldas a la teoría; no así en los países del norte, debido, seguramente, a la influencia norteamericana.

Hace menos de una década apareció una propuesta interesante denominada *Sustaining beauty*⁷, que ha servido como punto de partida para nuestra investigación. Afirma Elizabeth Meyer que para que el paisaje sea sostenible (y con él la cultura) hace falta

⁵ Entre las publicaciones más destacadas encontramos: Waldheim, C. (2016): *Landscape as Urbanism: A general Theory*. Princeton: Princeton University Press; Waldheim, C. (ed.) (2006): *The Landscape Urbanism Reader*. Princeton: Princeton Architectural Press; Swaffield, S. (ed.). (2002): *Theory in landscape architecture. A reader*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press; Corner, J. (ed.) (1999): *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*. Princeton: Princeton Architecture Press.

⁶ Entre los autores más relevantes cabe citar a Alain Roger, Agustin Berque, Raffaele Milani, Eduardo Martínez de Pisón, Simón Marchán o Miguel Aguiló.

⁷ Meyer, Elizabeth K., “Sustaining beauty. The performance of appearance. A manifesto in three parts” en *Journal of Landscape Architecture*, Spring 2008, pp. 6-23.

algo más que proyectos de paisajismo verosímiles en lo económico, lo ecológico y lo social: para que el individuo que recorra un parque, un paseo arbolado o una plaza en medio de una ciudad entienda el territorio más allá de su consideración como espacio de uso, es necesario que se produzca una experiencia estética capaz de hacerle despertar y percatarse de que su presencia no es la única en ese lugar, y que sus acciones tienen repercusiones importantes en el medio. Una experiencia estética que le conmueva por dentro y que le permita ver o intuir a las especies que nacen, viven y mueren en dicho lugar, que requieren de un espacio vital y que son, además, parte imprescindible en la pervivencia de los complejos y ricos ecosistemas que forman la biosfera; los responsables de que la vida en nuestro planeta siga adelante cada día. Experiencia estética que le haga tomar conciencia de una belleza que va más allá de la morfología y que profundiza en la fisiología, trascendiendo la estética para adentrarse en la ética del paisaje. Experiencia que provoque en el espectador la necesidad de cuidar y proteger el territorio que habita. Considera Meyer, que los intentos de lograr este objetivo a través de la sostenibilidad no han dado buenos resultados y advierte de que el nuevo camino que ha de tomar la práctica del paisajismo no puede nacer de la culpa por estar destruyendo nuestro planeta o de la obligación impuesta en tratados y acuerdos internacionales, sino de la convicción y la voluntad de querer cuidar la vida. A esa certeza, sostiene, solo se puede llegar desde el proyecto de paisaje como transformador de sistemas ecológicos y generador de la experiencia de lo bello. Aunando ambas cosas, el sujeto será capaz de entender, admirar y respetar el medio de modo que llegue libremente a tomar la decisión de actuar a favor de la conservación de los ecosistemas y los paisajes. Si bien la propuesta de Meyer supone un gran avance para esta cuestión con aspectos teóricos y ejemplos que los apoyan, es una teoría que no se llega a desarrollar mucho más allá. Este marco de trabajo que aúna filosofía y teoría del paisaje nos sirve de sólido punto de partida y permite el desarrollo de un debate interdisciplinar de sumo interés en el momento actual.

IV. Objetivos e hipótesis

Las intervenciones en el paisaje tienen como finalidad resolver cuestiones concretas de índole utilitaria, sanitaria o patrimonial como trazar una vía férrea, instalar aerogeneradores en un monte, crear un parque en un barrio de alta conflictividad social, crear una infraestructura verde, regenerar una mina, recuperar el cauce de un río, etc. Todas estas operaciones, además de satisfacer una necesidad de acuerdo a un plan económico, contemplan, en los mejores casos, aspectos sociales, culturales y

medioambientales (estos últimos frecuentemente derivados del obligado cumplimiento de normativas) que se concretan en una propuesta formal. Ahora bien, en relación a los criterios estéticos, siempre y cuando no haya normas específicas como las que regulan los espacios protegidos, el resultado suele depender de la formación y la sensibilidad del equipo redactor del proyecto y, a lo sumo, de encuestas de participación ciudadana.

Teniendo en cuenta este hecho y lo apuntado hasta ahora, surge la pregunta de si sería posible desarrollar una metodología de aplicación práctica basada en la apreciación estética del paisaje que ofrezca algún tipo de garantías de que los resultados de la actuación logren los objetivos perseguidos. Para ello, el primer paso es establecer un marco teórico que determine los mecanismos que intervienen en la valoración estética y definir las derivaciones de la misma hacia los distintos aspectos del paisaje. Dicho marco permitiría responder a una pregunta fundamental: ¿qué factores influyen en la percepción del paisaje: las características formales del mismo, los valores que se reflejan en el territorio, los gustos del observador, su formación o experiencia, su identificación con el lugar, algún tipo de conexión suprasensible con el medio? Comprender los aspectos cognitivos y emocionales, la objetividad y la subjetividad o la universalidad y la particularidad y su relación con la fruición del paisaje, son cuestiones relevantes que es necesario resolver. Con el fin de identificar más claramente los objetivos de esta investigación, proponemos:

- Analizar la *influencia que el proceso de abandono y recuperación de la estética natural* por parte de la filosofía occidental ha tenido sobre la configuración del territorio, así como su autoridad en la noción de paisaje. Dicho análisis servirá para entender algunos aspectos de la evolución del mismo desde el siglo XIX hasta nuestros días y para interpretar el papel de lo simbólico en el concepto actual.
- En cuanto a los procesos que se ponen en marcha en la *experiencia estética* del paisaje y mediante una aproximación al qué y al cómo de la apreciación basada en dicha noción, los objetivos son: tratar sobre la *objetividad* y la *subjetividad* del proceso perceptivo; determinar si la valoración del paisaje es o no *cognitiva*: de serlo, averiguar dónde se asienta el conocimiento, y de lo contrario, comprender cuál es el papel que juegan las *emociones* y la *imaginación*. Por último, establecer los aspectos de la vivencia estética que responden a códigos *universales* y cuáles son respuestas *particulares*.

- Las conclusiones de lo anterior deberían sentar las bases de un *marco teórico* que estableciera la relación entre los valores formales, medioambientales, culturales y funcionales que se dan en el momento de la evaluación estética del mismo, así como las consecuencias que de ello se pueden derivar. Este cuerpo doctrinal permitiría apoyar y ampliar el *análisis* de los paisajes que se realizan bajo el amparo del Convenio Europeo del Paisaje, así como el desarrollo futuro de una metodología de aplicación práctica aplicable a los *proyectos* de paisaje en todas sus escalas.

Para responder a estas cuestiones partimos de la siguiente *hipótesis*: la belleza que percibimos en el paisaje no depende tanto de la forma o de los elementos que componen un territorio como de los valores simbólicos que refleja el lugar. Siendo así, proponemos dos ideas que se interrelacionan. En primer lugar y considerando el contexto actual de pérdida de diversidad ecológica y cultural a gran escala y la paulatina toma de conciencia de los problemas derivados de ella por parte de la población, podríamos decir que la estética del paisaje en Occidente ha dejado de estar ligada a condicionantes artísticos como ocurría en el pasado, para nacer de la adecuación entre valores estéticos, medioambientales y socioculturales. Cuanto mayor es la capacidad de un individuo para percibir dichos valores más alta es su apreciación estética del entorno. En segundo lugar, consideramos que al producirse una experiencia estética en el paisaje que conmueva al individuo de modo que éste deje de entender el territorio como objeto de uso y surja en él el deseo de conservación del medio, existe una correlación entre las dimensiones sensible y suprasensible del paisaje. Cuando esto ocurre se genera en el espectador un sentimiento de empatía y un deseo de volver a experimentarla en el futuro que condicionan su actuación en el espacio contemplado procurando su conservación. De cumplirse estos dos supuestos tendríamos que la capacidad de captar la belleza de un paisaje y de actuar en él conforme a dicha fruición depende, por un lado, de la educación del sujeto, y por otro, de la posibilidad de configurar paisajes que transmitan no solo valores estéticos sino también éticos y ecológicos. La correspondencia entre la forma y la función de los elementos y las dinámicas naturales y antrópicas permite el equilibrio y la armonía que al ser captados por el sujeto, trabajan a favor de la sostenibilidad ambiental, de la identidad cultural del lugar y de la ética de la Tierra.

Consideramos que la belleza es el *argumento* capaz de provocar un sentimiento de “identificación” del ser humano con el resto del mundo natural, de forma que se provoque el cambio de mentalidad necesario para impulsarnos a trabajar a favor de la conservación de la Tierra en su conjunto; el paisajismo, como disciplina que trabaja con

dinámicas naturales, antrópicas y artísticas, es la *herramienta* adecuada para la configuración del territorio siguiendo patrones estéticos; no obstante, esta visión de conjunto que le es propia requiere la colaboración multidisciplinar (de disciplinas hermanadas con ella como la arquitectura, el arte, la geografía, la ecología, etc.) para lograr el éxito; la *finalidad* de dicha cooperación es la creación de entornos bellos capaces de mostrar al individuo la esencia de la naturaleza y la identidad de los pueblos, y su *fin* último, ahondar en la relación entre la ética y la estética de la naturaleza ampliando nuestra visión de la realidad.

V. Metodología

Se ha optado por un *enfoque interdisciplinar* por ser el paisaje una entidad que contiene ese carácter de forma intrínseca. La doble dimensión del concepto y el deseo de dirigir la teoría al campo de la práctica nos obligan a tratar el tema desde varios puntos de vista: por un lado, las disciplinas científicas relacionadas con el medio ambiente, por otro, las humanidades, y en tercer lugar, desde los aspectos suprasensibles relacionados con el arte y la filosofía. Por otra parte y dado que el objetivo fundamental es profundizar en la estética del paisaje, hemos dejado en un segundo plano las cuestiones funcionales y técnicas aunque se han incorporado cuando influían claramente en los aspectos estéticos, tanto a nivel teórico como en los estudios de casos.

Esta investigación combina la indagación histórica con el estudio de la apariencia y la realidad del paisaje en el momento presente; no obstante parte de hechos e ideas del pasado sin las cuales no es posible comprender el marco actual. El análisis va de lo general a lo particular, estableciendo conexiones entre los distintos aspectos de la investigación. En los tres primeros capítulos y partiendo de la selección, interpretación y discusión de los textos más relevantes, se sientan las bases de la investigación. En los tres últimos capítulos el estudio teórico se acompaña del análisis de casos, la observación y la experiencia para llegar a conclusiones empíricas con las que elaborar principios teóricos.

El encuadre doctrinal utilizado se apoya en la *Teoría del Paisaje* europea y en la *Estética del Entorno*, una rama relativamente nueva de la estética filosófica. Ambas aproximaciones combinadas permiten establecer las conexiones necesarias para reflexionar sobre el tema propuesto y resolver los objetivos planteados. Consideramos

que este estudio teórico ofrece la posibilidad de desarrollar una futura metodología de aplicación práctica (a nivel analítico y proyectual) que amplíe la relación entre la estética del paisaje y la sostenibilidad ambiental y cultural, partiendo de las claves aquí expuestas y definiendo conceptos adicionales, escalas, tipos de paisajes, elementos, dinámicas, etc.

Los casos prácticos y ejemplos ilustrarán y acompañarán la argumentación y su análisis favorecerá la comprensión de la misma. A lo largo de toda la tesis, dichos casos aparecerán intercalados con los razonamientos y explicarán particularidades concretas; tres de ellos serán desarrollados en mayor profundidad asociados a lo que consideramos que son los aspectos fundamentales de la apreciación del paisaje; los ejemplos completarán las explicaciones. El criterio para la elección ha sido el cumplimiento de los requisitos necesarios para alumbrar la teoría, al tiempo que su complejidad permite abordar otros aspectos que enriquecen el conjunto de la investigación. En la selección de ejemplos han primado los del territorio español atendiendo a razones de identidad cultural y de cercanía; no obstante, cuando se ha considerado que otros entornos no nacionales se adecuaban bien a los criterios requeridos, han sido también incorporados. En ocasiones son espacios naturales con escasa intervención humana, aunque la mayoría son configuraciones antrópicas.

VI. Fuentes documentales

Filosofía: Constituyen una parte importante de las fuentes utilizadas y pertenecen a la segunda mitad del siglo XX y el XXI. En su mayoría son textos pertenecientes al área de la Estética del Entorno aunque también se han consultado títulos de autores de la Escuela de Frankfurt. También se ha recurrido a publicaciones críticas de autores españoles que analizan los anteriores y nos han servido para una mejor comprensión de los mismos. Son monográficos, obras colectivas y artículos de revistas especializadas.

Teoría del paisaje: Comparten protagonismo y marco temporal con las anteriores. Corresponden mayoritariamente a autores europeos (principalmente españoles, franceses e italianos) que abordan el paisaje desde las disciplinas afines como la arquitectura, la geografía, la historia, el arte o las ciencias de la naturaleza. En menor medida se ha recurrido a obras de paisajistas americanos.

Normativa: Ocasionalmente se ha recurrido a documentación de organismos internacionales como la ONU, el Consejo de Europa, la Unesco y a normas de regulación autonómica española.

Material gráfico: Constituyen un conjunto más de 300 imágenes entre fotografías, pinturas, bocetos y cartografías que ilustran los ejemplos referidos. Aquellas que pertenecen a obras de arte han sido tomadas de las páginas web de los autores o de los museos a los que pertenecen, y en caso de no haberlas encontrado, de Wikipedia tal como se indica en el pie de foto. La autoría de los planos está referida en los pies de las imágenes. Algunas fotografías de paisajes han sido tomadas de internet en cuyo caso se indica la fuente; el resto pertenecen al archivo personal de la autora.

VII. Estructura

El estudio se organiza en seis capítulos que avanzan desde los aspectos más generales a los particulares. Los dos primeros capítulos ponen al lector en contexto y constituyen la base teórica que justifica el posterior desarrollo de la investigación. Además de explicar conceptos y resumir lecciones de los diferentes campos disciplinarios, profundizan en algunos aspectos y ofrecen visiones novedosas sobre cuestiones específicas. A partir del tercer capítulo se desarrolla la investigación en sí, siendo en éste donde se organiza la trama del argumento defendido, y los tres siguientes (IV, V y VI) los que dan respuesta a las cuestiones y objetivos planteados. A lo largo de toda la tesis, pero principalmente en los primeros capítulos, aparecen numerosas preguntas que surgen del propio hilo argumental; algunas de ellas hayan respuesta en el propio capítulo y otras veces en los posteriores.

El *capítulo I* aborda la noción y la evolución del paisaje, así como la relación histórica del ser humano con el entorno en el que habita analizada a través de dicho concepto. La primera parte del capítulo resume los cambios producidos en el tiempo desde el nacimiento de la noción hasta nuestros días, para posteriormente analizar en profundidad la concepción actual. En una segunda parte, se afronta el problema del distanciamiento entre el individuo y su percepción de la *realidad* del mundo desde tiempos prehistóricos, lo que pone en evidencia el vínculo existente entre el distanciamiento humano de su propio ser natural y la degradación de nuestro entorno más inmediato.

El *capítulo II* se centra en las aportaciones que, a nuestro entender, hace la Filosofía al ámbito del paisaje y contextualiza el tema en este sentido. En un primer apartado se resume el momento en el que la disciplina filosófica abandonó el estudio de la naturaleza. A continuación se exponen las conexiones establecidas por Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt entre las dimensiones ética y estética de la naturaleza. Para finalizar, se extraen los argumentos más relevantes para el paisaje del artículo seminal de Ronald Hebburn y se reflexiona sobre las teorías objetivistas y subjetivistas como base para el posterior desarrollo investigador. En cada uno de los tres apartados se apuntan las consecuencias o se realizan las derivaciones oportunas de las diferentes cuestiones hacia el paisaje.

Una vez sentadas las bases con las que trabajar, el *capítulo III* afronta la apreciación estética del paisaje propiamente dicha. Se inicia con las preguntas de qué y cómo valoramos nuestro entorno, que se irán resolviendo a lo largo de las siguientes páginas, al tiempo que tratamos sobre la mirada desinteresada (en sentido kantiano), los elementos y propiedades percibidos en el paisaje y el modo en que los aprehendemos, además de dejar caer varios mitos habituales en la evaluación de los paisajes. En la segunda parte del capítulo argumentamos que para juzgar un paisaje como lo que es por sí mismo, es decir, dentro de la categoría de paisaje, es necesario hacerlo a partir de su dimensión física (natural y artificial) y la suprasensible que se deriva de aquella. Dado que nuestro entorno condiciona nuestra percepción de la realidad, reflexionamos aquí sobre las consecuencias y la conveniencia de conservar o transformar el territorio. Finalmente, establecemos la estructura de lo que será el marco teórico de la apreciación del paisaje, donde defendemos que para juzgar un paisaje como lo que es en esencia, es requisito imprescindible hacerlo a partir de tres planos de configuración diferentes. Estudiar cada nivel por separado permitirá comprenderlos en profundidad, conocer los elementos y dinámicas que en ellos suceden, y el modo en que son percibidas por un espectador. Una vez comprendidos, no solo la catalogación y caracterización del paisaje será más sencilla, sino que las soluciones de proyecto se podrán proponer a partir de la búsqueda de compatibilidad entre los tres planos, lo que permitiría configurar bellos paisajes que respondan a la categoría global.

Los capítulos IV, V y VI han de entenderse como paralelos y complementarios entre sí, ya que por separado, ofrecen una visión sesgada de la lectura de los paisajes. Los tres se inician delimitando la categoría a la que pertenecen: naturaleza, artificio y símbolo. La percepción en ellos se explica a partir de modelos concretos de la Estética del Entorno que se exponen a continuación, y sobre los que se reflexiona, argumenta y ejemplifica

mediante la incorporación de textos de autores y de imágenes de ciertos lugares. En la segunda parte de cada uno de los capítulos se aborda un caso que se desarrolla dentro de su categoría: Las Tablas de Daimiel (Ciudad Real) para el paisaje *como* naturaleza; la llanura vitivinícola de La Geria (Lanzarote) para el paisaje *como* artificio; y el paisaje *como* símbolo se ejemplifica mediante la obra artística de Hannsjörg Voth.

Al final de cada uno de los seis capítulos se incluyen reflexiones sobre los temas abordados que se recogen, amplían e interrelacionan en las Conclusiones finales.

LA SEMÁNTICA DEL PAISAJE: NOCIÓN Y REALIDAD
CAPÍTULO I

A partir de la firma en el año 2000 del Convenio Europeo de Paisaje¹ surgieron numerosos estudios que trataban, por un lado, de satisfacer los requerimientos de la nueva norma en materia de protección, gestión y ordenación de los paisajes, y por otro, de profundizar en el propio concepto, en su amplitud y pluralidad. En España el Convenio se implementó en el ámbito práctico mediante el desarrollo de herramientas para la caracterización y catalogación de los paisajes o para la resolución de problemas inmediatos de planificación y gestión del territorio. Desde una perspectiva doctrinal, la indagación de aspectos puramente teóricos e históricos de los paisajes que se venía realizando en las últimas décadas se ensanchó abarcando otras de índole ética y estética. Según nuestro punto de vista, las ideas recogidas en el Convenio Europeo representan un paso adelante en el largo proceso evolutivo que ha experimentado el concepto de paisaje en Occidente, desde su nacimiento con el Humanismo hasta la actualidad.

Fig. 1 y 2: Piero y Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría del Buen y el Mal Gobierno*, pinturas murales en el Palacio de Siena, siglo XIV.

Es de sobra conocido², que fue la mirada artística la que permitió que el “país” fuera entendido como “paisaje” en Occidente. Sin embargo, cuando hoy hablamos de paisaje aludimos a un concepto que va mucho más allá de lo pictórico, y que se encuentra íntimamente vinculado tanto a procesos naturales como humanos. Tuvieron que pasar varios siglos de historia para que se diera dicha ampliación del significado hacia los aspectos sociales y funcionales del lugar por un lado, y hacia los geográficos y ecológicos del territorio por otro. Tal evolución del lenguaje debe ser entendida como un engrandecimiento del concepto debido al propio avance de la sociedad. Por nuestra parte, estamos de acuerdo con dicha ampliación, sin embargo consideramos que es

¹ España ratificó el Convenio Europeo del Paisaje (CEP) el 26 de noviembre de 2007, entrando en vigor en nuestro país el 1 de marzo de 2008.

² ROGER, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje* [Court traité du paysage. 1998]. Madrid: Biblioteca Nueva.

imprescindible evitar caer en una doble tentación: la de rechazar los significados anteriores por considerarlos obsoletos, y la contraria, que consiste en aferrarse a estos y oponerse a la ampliación del término. De no suceder así se perdería una parte importante del contenido (aquella en la que se fundamenta, que le dio origen y que lo distingue del propio territorio), o quedaría el término anclado en el pasado entrando en colisión con el propio presente. Dar cabida a ambas cargas del significado ofrece la posibilidad de enriquecer la noción al tiempo que sirve de herramienta para dar respuesta a los problemas de nuestro tiempo.

Por otro lado, parece lógico admitir que si el concepto se ha visto aumentado, la valoración que debemos hacer en la actualidad de nuestro entorno debería estar basada en la idea ya evolucionada. Un proceso de estas características requiere del tiempo necesario para que las ideas se expandan y la gente haga suyos dichos cambios. De hecho, así está sucediendo. En Norteamérica y en algunos países del norte de Europa donde la formación en la materia tiene una larga tradición, tanto la noción de paisaje como las políticas implementadas a distintas escalas responden a una visión más extensa. Sin embargo en España, dicha ampliación del término ha llegado (con suerte) al sector profesional pero no ha trascendido a la mayoría de la población, para la que sigue existiendo una amplia confusión entre los términos paisaje, naturaleza, territorio, lugar, entorno, etc.; lo cual es independiente del hecho de que sea cada vez mayor el número de personas concienciadas con la preservación de los paisajes. Es necesario que teoría y práctica vayan de la mano y que la asimilación de su valor por parte de los proyectistas y las autoridades se traslade a los paisajes de nueva configuración. Cuando la toma de decisiones a nivel de proyecto y las soluciones formales surjan del concepto global, la configuración del entorno estará basada en una comprensión holística del mundo que nos rodea y recogerá toda la riqueza, la complejidad y el contenido estético, medioambiental y social que la noción posee. De ser así, tales modificaciones y mejoras del espacio en el que habitamos trascenderán la comprensión del ámbito profesional y llegarán al resto de la población, que al verse beneficiada en el día a día adoptará el cambio de significado. Así éste quedará integrado en el imaginario colectivo. Cuanto más se adapten las intervenciones al nuevo concepto y mejores sean los proyectos, más exitosa será su comprensión por parte de la ciudadanía.

Un ejemplo de ello lo podríamos encontrar en la propuesta de construir una autovía en las cercanías de un espacio natural protegido. Hace pocas décadas, tal posibilidad era bastante frecuente y no solía encontrar muchos detractores. Sin embargo, a día de hoy,

no solo existe una normativa³ que protege dicho espacio, sino también hay una parte de la población que suele posicionarse en contra de tales intervenciones, consciente de los beneficios que comportan los entornos de alto valor ecológico y la pérdida de las cualidades estéticas que supondría la intervención. Hace años que la construcción de nuevas infraestructuras de comunicación o la implantación de actividades industriales requieren de estudios de impacto ambiental previos que valoran la posible alteración medioambiental provocada directa o indirectamente por la realización del proyecto; no obstante, la integración de condicionantes estéticos es algo que se evalúa aún arbitrariamente. Aunque la mayoría de las personas que habitan un territorio no conocen el alcance de las herramientas de protección del medio ambiente ni saben las consecuencias para la biodiversidad o la población local de una mala intervención en este tipo de espacios, serán capaces (si reciben la información adecuada) de emitir juicios sobre un proyecto concreto y de percibir (a posteriori) los efectos de una acertada o fallida transformación del paisaje. Del mismo modo, serán los vecinos los que gocen o sufran los resultados y convivan con ellos a lo largo de los años. Las generaciones presentes y futuras se verán influidas por los paisajes que les rodean: por la forma de las nuevas configuraciones y también por su significado ulterior.

El entorno en el que vivimos pone en contexto nuestra cultura, nuestro tiempo, nuestras necesidades y prioridades, e influye en el modo en el cual nos relacionamos con el medio. La configuración humana del entorno natural expresa los valores de las sociedades que las crean al tiempo que condiciona las acciones de las generaciones venideras. La evolución de la palabra es un proceso lento que camina acompasado con la sociedad. En ocasiones, las variaciones son insignificantes o tienen poca repercusión, en otras, son fundamentales para el conjunto de la población. Así está ocurriendo en España, por ejemplo, con el lenguaje de género, y así empieza a suceder también con el paisaje. Coincidencias que, por otro lado, no son casuales, ya que están vinculadas con nociones como el respeto, la libertad o la equidad.

³ Existen diferentes figuras de protección de espacios naturales en España, algunas de ámbito comunitario, otras nacional o autonómico. Actualmente están vigentes la Directiva Hábitat (92/43/CEE del Consejo, de 21 de mayo de 1992, relativa a la conservación de los hábitats naturales y de la fauna y flora silvestre) y la Directiva Aves (Directiva 2009/147/CEE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 30 de noviembre de 2009, relativa a la conservación de las aves silvestres) que forman el eje fundamental de la política de conservación de la biodiversidad de la Unión Europea y constituyen el marco normativo de la Red Natura 2000 a escala comunitaria. En nuestro país la primera Ley de Parques Nacionales data del año 1916 (derogada) y hoy la Red de Parques Nacionales es un sistema integrado para la protección y gestión del Patrimonio Natural Español con un amplio marco normativo. Entre otras leyes destacan la Ley 42/2007, de 13 de diciembre, del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad; la Ley 30/2014, de 3 de diciembre, de Parques Nacionales; y el Real Decreto 389/2016 de 22 de octubre por el que se aprueba el Plan Director de la Red de Parques Nacionales. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente. <https://www.mapama.gob.es> (consulta 3 de febrero de 2017)

1. Una noción dinámica

La definición del término paisaje aceptada por la comunidad científica a nivel europeo es la que ofreció el Convenio Europeo a principios de nuestro siglo; sin embargo, su acepción se encuentra muy alejada de la original. La aparición del vocablo en distintas lenguas y su significado histórico han sido cumplidamente estudiados por varios autores⁴, así como la datación de las primeras pinturas que lo representaron o los primeros textos que lo recogieron. Conviene recordar que la voz latina *pagus*, al igual que el término *landskip* del holandés antiguo donde encuentran sus raíces la mayoría de los términos occidentales utilizados para denominar el paisaje, hacen referencia a la organización del espacio, a la relación de los habitantes entre sí y con el lugar, y a las obligaciones de estos para con la comunidad y la tierra⁵. El Diccionario Etimológico de Corominas⁶ refiere el origen de las voces «país» y «paisaje» del latín *pagus* (pueblo, aldea, distrito agrícola), del que derivan *paganus* (campesino), *pagensis* (campestre, el que viene del campo), *pays* (territorio rural, comarca) y por fin *país*, que aparece en la literatura castellana en 1597. De la misma palabra surgen *paisaje* (en 1708) y *apaisado*, por ser el formato adecuado para pintar paisajes. La mayoría de estos vocablos hacen referencia al espacio territorial (al país) más que a sus aspectos sensibles. En este sentido, una de las mejores definiciones de paisaje tal como fue entendido desde el siglo XVIII hasta la época reciente, y que el CEP pone en entredicho, es la ofrecida por Joachim Ritter en 1962.

Paisaje es naturaleza que está presente estéticamente en su contemplación para todo observador dotado de sensibilidad: no son sin más “paisaje” los campos que rodean la gran urbe, ni el río en cuanto “frontera”, “vía comercial” y “problema para constructores de puentes”, tampoco las montañas y las estepas de los pastores y las caravanas (o de los buscadores de petróleo). Todos ellos se convierten en paisaje sólo cuando el hombre se torna hacia su realidad sin una finalidad práctica, en una contemplación “libre” y gozadora, para ser él mismo en medio de la naturaleza. Con su salida a ella, la naturaleza modifica su rostro. Lo que es de otro modo lo utilizado, o

⁴ BERQUE, Augustin (1997). En el origen del paisaje. *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset. 189 (febrero), p. 7-21; Así mismo: ROGER, *Op. cit.*; ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio (1998). *Las obras públicas en el paisaje. Guía para el análisis y evaluación del impacto ambiental en el paisaje*. Madrid: Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas.; MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

⁵ Ver CARAPINHA, Aurora (2009). Los tiempos del paisaje. En MADERUELO, Javier (2009). *Paisaje e Historia*. Madrid: Abada. p. 114; Así como, MADERUELO, Javier. *El paisaje: Génesis... cit.* p. 24s.

⁶ En la locución «Pago» de COROMINAS, Joan (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Edición revisada. Madrid: Gredos. p. 433.

*bien, en cuanto tierra baldía, lo inútil, y lo que ha sido durante siglos ignorado y pasado por alto o considerado como lo extraño que nos rechaza hostilmente, se convierte en lo grandioso, lo hermoso y lo sublime; se torna, estéticamente, “paisaje”.*⁷

Como veremos en las siguientes páginas, la definición ofrecida por el Convenio Europeo se acerca a la de Ritter en el sentido de colocar al observador en el centro de la noción; sin embargo, la más reciente parece abandonar algo que para aquella era central: la estética como modo de apreciación⁸.

Fig. 3: Pieter Brueghel el Viejo, *La cosecha*, 1565. Nueva York, Metropolitan Museum.

Fig. 4: Nicolas Poussin, *Paisaje con los funerales de Foción*, 1648. National Gallery of Wales.

1.1. La evolución del concepto de paisaje a través de sus definiciones en castellano

Resulta interesante detenernos en los saltos evolutivos que ha recogido la Real Academia Española desde la primera aparición del término en castellano hasta la actualidad, y también en la definición del Convenio Europeo. En 1737 el Diccionario de Autoridades de Real Academia entendía por *paysage*: *Pedazo de país en la pintura*⁹, acepción que se mantuvo sin variaciones en todas las ediciones del Diccionario de la lengua desde la primera de 1770 hasta la décima de 1852. En la undécima edición fechada en 1869, la voz “paisaje”¹⁰ aparece como: *Trozo de un país, más ó menos*

⁷ RITTER, Joachim (1986). Paisaje. Sobre la función de lo estético en la sociedad moderna. [*Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, 1962] En *Subjetividad. Seis Ensayos*. Barcelona: Alfa. p. 137s.

⁸ Conviene recordar que en tiempos de Ritter la estética estaba considerada como filosofía del arte y no se ocupaba de la belleza natural. Así, cuando habla de contemplación estética hay que interpretarlo como visión artística, pictórica.

⁹ Todas las definiciones de los vocablos *paysage* y *paisaje* que se ofrecen aquí se encuentran recogidas en los distintos diccionarios de la Real Academia Española, fundamentalmente en el *Diccionario de Autoridades* y el *Nuevo tesoro lexicográfico* en <http://rae.es/> (consulta 9 de abril de 2014)

¹⁰ En la edición de Esteban de Terreros y Pando de 1788 aparece por primera vez escrito con j.

extenso, pintado en un cuadro. También se dice de un terreno en que fijamos la atención, considerándolo artísticamente. En esta definición es posible apreciar que las referencias pictóricas van acompañadas (en su segunda acepción) de un observador que fija la atención en un objeto real: el terreno. Aunque el modo de valoración continúa siendo artístico, el hecho de incluir la percepción del territorio en la definición y establecer una diferencia entre el objeto artístico y el espacio físico, ya supone un avance de extrema relevancia que se acerca al concepto actual.

Fig. 5: Delacroix, *La balsa de la medusa*, 1818. París, Museo del Louvre.

Fig. 6: Caspar David Friedrich, *Monje a la orilla del mar*, 1808-1810. Berlín, Alte Nationalgalerie.

En la siguiente edición (la duodécima de 1884) hay un nuevo cambio de acepción. Aparece, en primer lugar, como *país* en lo que aparentemente sería un alejamiento de lo artístico (aunque mantiene la acepción en la segunda) y una recuperación del sentido original del *pagus* latino. Sin embargo cuando recurrimos a la definición de país de la misma edición del Diccionario de la RAE y revisamos las anteriores, comprobamos que las consideraciones territoriales, políticas e identitarias, se ven acompañadas por visiones artísticas de gran peso. Así pues, la razón no es tanto que el concepto de paisaje se acerque al de país (tal y como lo entendemos hoy en día), sino que “país” era el término utilizado en nuestra lengua para denominar las pinturas de paisajes antes de la aceptación del galicismo. Un país se definía del siguiente modo: *Región, reino, provincia ó territorio. || Cuadro en que están pintadas villas, lugares, fortalezas, casas de campo ó campiñas. Píntanse, por lo común, en lienzos más anchos que altos, para que, comprendiendo más horizonte, se puedan variar más los objetos. || Papel, piel o tela que cubre la parte superior del varillaje del abanico.* En las siguientes ediciones existen leves variaciones en el vocablo paisaje. Así, la edición revisada de 1927 presenta como primera acepción: *País, pintura o dibujo*, lo que no hace más que redundar en la unificación de conceptos bajo una misma palabra. Ambos significados (el político y el pictórico) se mantendrán hasta la vigesimoprimera edición de 1992, a la que se suma una acepción (la primera) carente de connotaciones artísticas y que se mantendrá en la siguiente: *Extensión de terreno que se ve desde un sitio. || 2. Extensión*

de terreno considerada en su aspecto artístico. || 3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. Conviene señalar que el Diccionario de la Naturaleza de 1993 hace referencia a diversos significados, pero considera que el más extendido en aquel momento era su consideración como recurso¹¹. En la vigesimotercera y última edición del Diccionario de la lengua de la RAE publicada en 2014, el lema reza: *Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar.* || *Espacio natural admirable por su aspecto artístico.* || *Pintura o dibujo que representa ese espacio natural*, definición, por otro lado similar, a la ofrecida en el Diccionario de María Moliner. En estas definiciones la palabra “terreno” utilizada antiguamente ha sido sustituida por “territorio” y por “espacio natural”, voces ambas muy geográficas aunque aún algo tímidas en el sentido de incluir la relación de la gente con el lugar. Si leemos entre líneas y consideramos las tres acepciones de la última edición al tiempo, el conjunto recoge buena parte de la complejidad y riqueza del concepto actual. Si además analizamos la evolución del término desde el siglo XVIII hasta hoy, resulta evidente que ha ido incorporando otros significados además de aquellos del *pagus* que mantiene en su raíz. Dicho desarrollo de la noción en lengua castellana es muy significativo del proceso de asimilación del concepto ocurrido en la cultura occidental.

Fig. 7: Paul Cézanne, *Mont Saint Victoire*, 1902-6, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 8: Vincent Van Gogh, *Les Vessens en Auvers*, 1890, Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza.

En 1945 se publicó en España un libro sobre estética del paisaje natural en el que se ofrecía la siguiente definición: *Paisaje es la completa unidad estética que el mundo físico circundante ofrece a la contemplación visual*¹². El autor establecía la diferencia entre “clima” entendido como naturaleza, como fuente de salud o comodidad física, y “paisaje”, en relación a la Naturaleza como fuente de contemplación estética¹³; y

¹¹ CIFUENTES, Pedro, GONZÁLEZ ALONSO, Santiago y RAMOS, Ángel (1993). *Diccionario de la Naturaleza. Hombre, Ecología, Paisaje*. Madrid: Espasa-Calpe. p. 434s.

¹² SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María (1945). *Estética del paisaje natural*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. p. 127.

¹³ *Ibid.*, p. 5s.

vinculaba los valores humanísticos de éste con la trascendencia espiritual del individuo y la bondad divina. Es un punto de vista cuanto menos sorprendente por lo alejado del resto de visiones, aunque comprensible dentro de la mentalidad española de la época; quizá un intento de actualización de lo campestre a partir de lo sublime romántico.

1.2. Examinar la definición de paisaje del Convenio Europeo

Escribía Massimo Venturi Ferriolo en referencia al paisaje: *Abandonemos toda veleidad y presunción de definirlo: el riesgo es la abstracción. No se puede dar una definición ontológica a una realidad en continuo movimiento que pertenece al ser humano.*¹⁴ Sin embargo, dentro del marco de la Unión Europea resultaba necesario consensuar una normativa que permitiera establecer principios generales para la protección, planificación y gestión de los paisajes, y para ello era requisito imprescindible establecer los límites del término. Con tal propósito apareció el Convenio Europeo del Paisaje, que fue redactado por el Consejo de Europa y firmado en Florencia el 20 de octubre de 2000, que entiende por paisaje: *cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos.*¹⁵

Un análisis rápido de esta definición muestra la eliminación del término “artístico” y que se deja de lado cualquier connotación de este tipo; pero analicémosla con más detenimiento. Según el CEP, para que algo pueda ser denominado paisaje es necesario que se den dos componentes al unísono: una población en actitud perceptiva y un territorio condicionado de algún modo por el individuo. Vista en negativo, esta interpretación significaría que en ausencia de alguno de dichos factores debería rechazarse la existencia de un paisaje. Supuesto que nos conduce a plantear distintas cuestiones. Por un lado y en cuanto a la población: ¿existe paisaje si no hay sujeto que contempla?, ¿existe paisaje si es solo un sujeto (y no un grupo) el que contempla? por otro lado y en relación al carácter del territorio que combina factores naturales y/o humanos: ¿es imprescindible la presencia de algún tipo de trasfondo natural para que haya paisaje?, ¿son válidos como paisajes todos los tipos de entornos?, o dicho de otra manera: ¿podemos utilizar el término paisaje para denominar cualquier espacio: desde la naturaleza prístina hasta un pequeño jardín? Y por último, en relación a la percepción

¹⁴ VENTURI FERRIOLO, Massimo. *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano tra antico e moderno*. p. 1. <http://www.dea.univr.it/documenti/Occorrenzalns//matdid/matdid161444.pdf> (consulta 10 de julio de 2015) (traducción de la autora).

¹⁵ CORTINA, Albert (2007). *Convenio Europeo del Paisaje. Textos y comentarios*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente.

del paisaje: ¿hay diferentes formas de percibirlo?, ¿son todas adecuadas? Si además comparamos la definición del Convenio con las tres de la RAE de 2014 es llamativo ver que en aquel no hay alusión directa al plano artístico, ni a lo “admirable” que refiere la RAE: ¿supone esto que ha desaparecido todo vínculo con el arte como consecuencia de la evolución del concepto o será que se hayan escondidos en los entresijos de la definición?, o por el contrario, ¿está ya tan asumido que el paisaje es un asunto perceptivo que no es necesario ni mencionarlo?

Algunas de las respuestas a tales cuestiones son muy evidentes, sin embargo otras no lo son tanto. La explicación más plausible de esta definición y del consenso alcanzado en ella es, seguramente, que responde a la necesidad de las administraciones de crear herramientas para la protección, planificación y gestión del territorio. De ser así, no sería reprochable ya que resultan de suma utilidad. Sin embargo, que la dimensión artística no aparezca en la definición, ni siquiera sustituida por la dimensión estética (mucho menos restringida una vez superada la concepción pictórica), corre el riesgo de dejar desequilibrada la definición y olvidada una parte fundamental de su significado. Una posibilidad para resolver este asunto sería dar por superada definitivamente la concepción artística ligada a la pintura de la primera noción de paisaje y sustituirla por otra más amplia de carácter estético. A priori no parece mala opción y sobre ello trabajaremos en los capítulos siguientes, pero, por el momento, merece la pena detenerse y tratar de comprender más a fondo el significado de la definición del Convenio Europeo.

Fig. 9: Paisaje del Mugello, Toscana.

Fig. 10: Salinas de Cabo de Gata, Almería.

Comencemos por los elementos y factores cuya presencia parece imprescindible para que se dé un paisaje. En primer lugar, la definición hace referencia a «una parte del territorio». Para Eduardo Martínez de Pisón, *el territorio como hecho geográfico propio se refiere al espacio que consideramos como solar, recurso y soporte de las especies o*

*de la acción local de las sociedades humanas. Es el espacio geográfico disponible.*¹⁶ O como expresaba Raffaele Milani de forma concisa: es una *expresión geográfica, política y social*¹⁷. Es decir, el territorio hace alusión al espacio natural como soporte fisiográfico en el que conviven elementos y dinámicas naturales y antrópicas; en él distinguimos características geomorfológicas y ecológicas (una montaña, un río, un bosque) además de particularidades que definen el día a día de una comunidad (un pueblo, un huerto, un camino, una valla que delimita una propiedad). Como paisaje social, está vinculado a la identidad y a la historia de los pueblos: así lo refería John Brinckerhoff Jackson hace más de tres décadas¹⁸. Como paisaje político, en el propio Convenio Europeo queda ligado a la calidad de vida y la protección, gestión y ordenación del territorio a nivel trasnacional¹⁹. No obstante, la definición del CEP no hace referencia a todo el territorio, sino de una parte del mismo, lo cual implica la existencia de algún tipo de marco perceptivo que lo diferencia del resto: un encuadre. Solo con ello, empieza el paisaje a distanciarse de lo geográfico y a establecer vínculos con el arte.

En segundo lugar, otro factor indispensable para que el paisaje sea tal es la «presencia de un observador»; específicamente de aquel en «actitud perceptiva». También en este aspecto, la alusión a *la población* por parte del CEP y no a una sola persona es relevante, ya que nos obliga a salir de la subjetividad individual para que se dé un cierto grado de objetividad. Este asunto es, sin duda, uno de los más complejos ya que está ligado a la percepción: el punto clave del paisaje al que volveremos enseguida.

Por otro lado, afirma el Convenio, que el *carácter del paisaje resulta de la acción e interacción de factores humanos y/o naturales*; lo cual implica la posibilidad de encontrar paisajes de distinta índole que podrían darse por separado o en conjunto. Si los analizamos individualmente sería posible pensar en la existencia de un paisaje en el que no hubiera factores naturales, es decir, que fuera puro artificio; pero dado que todo paisaje es una parte del territorio ha de ser también espacio geográfico y, por tanto, debe

¹⁶ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2007). Paisaje, Cultura y Territorio. En NOGUÉ, Joan (ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 335.

¹⁷ MILANI, Raffaele (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. p.46.

¹⁸ ...una nueva definición de paisaje: una composición de espacios hechos o modificados por el hombre para que sirvan de infraestructura o bagaje para nuestra existencia colectiva; y si bagaje parece inapropiadamente modesto deberíamos recordar que en nuestro moderno uso de la palabra significa lo que pone de relieve, no solo nuestra identidad y presencia, sino también nuestra historia. BRINCKERHOFF JACKSON, John (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. [Discovering the Vernacular Landscape, 1984] Madrid: Biblioteca Nueva. p. 39.

¹⁹ Ver ORTEGA DELGADO, Margarita (2008). El paisaje, una ética para el territorio. En PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.). *Estética del entorno: obra pública y paisaje (2007-2008)*. Madrid: Ministerio de Fomento. CEDEX-CEHOPU. p. 23-34.

contener referentes naturales. El componente humano podría estar presente o no en el paisaje, aquí no parece haber mayores dudas. En resumen, para que exista paisaje pueden actuar factores naturales, o naturales y humanos combinados, pero un espacio en el que no haya componentes naturales no responde al término paisaje. Así pues, siendo necesarios un sujeto que percibe y un espacio natural o uno mixto ante el que este se sitúe, parece claro que la clave para que el territorio se transforme en paisaje está en la acción de percibir.

Fig. 11: Pirineo oscense en las inmediaciones del Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido.

Fig. 12: Antiguas minas de oro de Rodalquilar en el Cabo de Gata, Almería.

A lo largo de esta investigación entraremos en disquisiciones extensas y profundas sobre la percepción, pero por el momento, comentaremos brevemente algunos de sus aspectos más relevantes. La comunidad científica define la percepción como un proceso neurológico que se explica mediante una fase fisiológica y otra psicológica; sin embargo, debido a su extrema complejidad, los científicos no han conseguido aún comprender completamente el sistema perceptivo humano. E. Bruce Goldstein define la percepción como *la experiencia sensorial consciente*²⁰ que se produce cuando las señales eléctricas que representan a un objeto se transforman en el cerebro del sujeto para dar lugar a su experiencia de haber visto dicho objeto. El nivel fisiológico depende de la capacidad de nuestro organismo para captar estímulos a través de los cinco sentidos y convertirlos en «sensaciones» o reacciones inmediatas (dolor, placer, sorpresa, etc.); el nivel psicológico es la «percepción» en sí: un proceso de selección, organización e interpretación de estímulos que son elaborados por nuestro cerebro a partir de las experiencias vividas, los conocimientos adquiridos, el interés o las expectativas que tengamos ante un tema concreto. Así pues, podríamos decir que «la percepción en el paisaje es el proceso cognitivo y emocional a partir del cual un individuo crea su propia idea del mismo a partir de la apreciación sensible del territorio

²⁰ GOLDSTEIN, E. Bruce (2006). *Sensación y percepción* [*Sensation and Perception*, 2002]. Madrid: Thomson-Paraninfo. p. 7.

por un lado, y de la suma de concepciones culturales y de opiniones personales sobre la realidad de su tiempo».

Siendo así, para que exista paisaje son necesarios dos elementos intrínsecamente relacionados: de una parte «el objeto percibido», en este caso, un fragmento o parte del territorio con elementos naturales o mixtos; de otra, «el sujeto que percibe», la población (siguiendo al CEP). En cuanto al primero, las formas y las características físicas como un río (accidente natural), una iglesia (forma arquitectónica), un camino (infraestructura), un huerto (espacio productivo), etc., pueden diferenciarse entre naturales y artificiales para poder analizarlos y establecer las características que los vinculen a una época o tradición (el río podría discurrir de forma natural o estar encauzado, la iglesia ser románica, el camino peatonal, el huerto tradicional o en monocultivo, etc.) Cuando se trata de definir el carácter de un paisaje, se analizan los elementos fisiográficos, patrimoniales, los recursos, etc., y se realizan procesos de participación ciudadana; en función de los resultados, se caracterizan y catalogan definiendo unidades de paisaje. La cuestión relevante a este respecto es si dicha evaluación es capaz de observar la doble dimensión del paisaje o si responde exclusivamente al paisaje-territorio. Sobre ello trataremos en el siguiente apartado.

El segundo componente de la ecuación (el sujeto) parece abrir un debate que cuestiona la existencia de paisaje cuando hay un solo observador. El hecho de condicionar el paisaje (desde la propia definición) a la mirada de toda la población, niega implícitamente la posibilidad de hablar del mismo cuando es sólo uno el espectador. Bajo nuestro punto de vista, tan válida es la experiencia en el entorno de un grupo de personas como la de un solo sujeto, siempre y cuando el modo de apreciación sea estético; es decir, cuando la actitud del observador u observadores sea desinteresada (en sentido kantiano²¹). Baste recordar para sostener este argumento, la primera mirada recogida por la literatura en Occidente en 1335 considerada como señal indicativa del descubrimiento del paisaje: el modo con el que Petrarca contemplaba el territorio en lo alto del Monte Ventoso²². Este archiconocido momento de la literatura no solo reconoce el nacimiento del paisaje y la posibilidad de que sea un solo individuo el que percibe, sino que define el modo de mirar cómo estético. De haber sido de otra índole el tipo de

²¹ Volveremos sobre este tema en el apartado 3.1 del capítulo II; por el momento, sólo nos interesa dejar constancia de los distintos modos de entender el paisaje.

²² ROGER, *Op. cit.* p. 91s.; PÁEZ DE LA CADENA, Francisco (2014). La *conversio* de Agustín en las *Confesiones* traducida por Petrarca como *imitatio* humanista. Una lectura de su polémica carta del Ventoux (Fam. IV,1). *Ecozon@*. Vol. 5, No 1; Volveremos sobre este tema en el apartado 2.2 de este capítulo.

apreciación en Petrarca estaríamos hablando de naturaleza, de territorio o de creencia, pero no de paisaje.

Siguiendo a Martin Seel, el paisaje puede ser considerado estéticamente entendiendo como tal el *aparecer de un espacio inabarcable*²³. Con ello se establece una diferencia entre las diversas maneras de comprenderlo, siendo la adecuada aquella en la cual *el aparecer de una cosa es la manera en que ésta se encuentra aquí y ahora con la percepción sensible del hombre. En este aparecer se concentra la percepción estética*.²⁴ Abundaremos en ello más adelante, por el momento tomaremos como punto de partida la idea de que la valoración del paisaje (como la del arte) ha de ser estética, puesto que es éste el modo de apreciar la belleza ajeno a cualquier tipo de interés personal o de aprovechamiento económico del mismo.

Fig. 13: Natalia Auffray, *abrIENDO el campo a los sentidos ó maneras de HABITAR un pinar* (2015), Proyecto ARTIERRA, Valdelarte en Valdelarco, Sierra de Aracena y Picos de Aroche, Huelva. (fuente: Natalia Auffray)

Aclaradas algunas cuestiones básicas del proceso perceptivo y tomando en consideración la índole subjetiva del mismo, definir el paisaje a partir de la percepción de la población como hace el CEP, resulta algo equívoco. La explicación parece estar justificada por el hecho de que el documento responde a una necesidad de establecer criterios objetivos que permitan implementar instrumentos para la protección, gestión y ordenación del paisaje. Dichas herramientas son necesarias y de suma utilidad, sin embargo, no sólo no resuelven el problema de la subjetividad en la evaluación del paisaje sino que manifiestan una modificación del propio concepto que corre el riesgo de dejar abandonada la dimensión conceptual del mismo. Así pues, por un lado y dada la imposibilidad de obtener valores objetivos en el proceso de percepción, el modo habitual de resolverlo es llevando a cabo procesos de participación ciudadana que junto con las valoraciones técnicas dan como resultado juicios objetivables. En ellos se toma

²³ SEEL, Martin (2007). Espacios de tiempo del paisaje y del arte. En MADERUELO, Javier (ed.) *Paisaje y arte*. Madrid: Abada. p. 37.

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

en consideración la opinión de los vecinos, las organizaciones locales, los técnicos, etc., para tratar de llegar a un consenso sobre el valor del paisaje. En nuestra opinión el problema está en que los distintos agentes (sobre todo los residentes) raramente ven el paisaje con la suficiente distancia como para emitir juicios desinteresados. En estos casos haríamos bien en contar con grupos de población con diferentes niveles de afección al paisaje y dividirlos en dos grupos: por un lado los habitantes y por otro los visitantes. Ambas categorías estarán mediatizadas por los valores culturales de un tiempo y un espacio determinados (el suyo propio); pero para los primeros (los locales) el territorio percibido es además el espacio en el que trabajan y habitan, con el que les unen vínculos de identidad. Dado que son sus lugares de trabajo y de recreo, los que les acompañan en su día a día, a veces desde la infancia, habrá relaciones e intereses que les impidan evaluarlos de modo objetivo. Por lo tanto, habrá ocasiones en las que los procesos de participación logren acuerdos y otras muchas en las que no. Por ejemplo, si es un asunto polémico como la valoración del entorno de un pueblo donde hay una central de recogida de residuos tóxicos, serán evidentes las disensiones entre los que trabajan en ella y los que son proclives a su cierre. Valorar desde la distancia emocional un paisaje que se entiende como propio resulta altamente complejo, ya que las estimaciones económicas o las personales interactúan con las estéticas. Por su parte, si solicitamos la opinión de los visitantes que están de paso y que observan el lugar desde la distancia (física y emocional), su juicio será muy diferente y de índole mayoritariamente estética. Las maneras diversas de fruición de unos y otros hacen patente el carácter fenomenológico del paisaje, por lo que para obtener una valoración objetiva serán necesarias, al menos, las opiniones de ambos (residentes y forasteros). Perder de vista la subjetividad en la percepción impedirá la comprensión global del concepto.

Fig. 14: Vida de barrio en una plaza de Cracovia.

Fig. 15: Turistas por los canales de Venecia.

En resumen, podemos hablar de paisaje si, y solo si, se dan las siguientes circunstancias: un sujeto o sujetos que perciben, un objeto enmarcado (la parte del territorio) y una

acción (la de percibir) que es de carácter estético; asimismo, en la ecuación son determinantes los valores culturales, tenga o no el territorio una textura natural y haya intervenido o no el ser humano en él. Estos parámetros resuelven muchas de las dudas planteadas al inicio. A saber: “no hay paisaje sin sujeto que contempla”, es decir, solo existe paisaje cuando la mirada humana (pasada por el tamiz de la cultura) descansa sobre el entorno; “es necesaria la existencia de características naturales para que haya paisaje” (lo cual deja aún un abanico muy amplio de posibilidades); sin embargo, “descarta todos aquellos entornos que son puro artificio”, donde no hay rastro alguno de espacio geográfico. Además, el paisaje “no excluye escalas sino rasgos distintivos naturales o/y humanos”, por lo tanto, habrá paisaje en el océano, en un campo de amapolas y en un parque urbano donde se entiendan las dinámicas naturales, y la vista se pierda más allá de la vegetación o de los edificios. Sobre este asunto estamos en contra de los que defienden que “todo es paisaje”, y a favor de Martin Seel cuando señala: *Los paisajes son, por tanto, espacios que, desde el punto de observación de quienes perciben estos espacios como paisajes, no pueden ni abarcarse con la mirada ni medirse. [...] El espacio de un paisaje sólo se abre con la ausencia de todo cierre vertical y horizontal.*²⁵ Por último, “la percepción está determinada por los valores culturales de cada época” (formales, simbólicos, medioambientales, funcionales, económicos, etc.); en función de ellos leeremos el paisaje y también serán estos los que queden reflejados en él.

1.3. El paisaje: algo más que territorio y mirada

Una vez aclarada un poco más la definición y algunos de sus matices, retomemos la cuestión de la evolución del término. Afirma Rafael Mata²⁶ que los retos patrimoniales actuales del mismo están menos ligados a la memoria y a la herencia histórica, y más al legado vital del territorio, a su sostenibilidad. En este sentido, tal como Mata explica, dicha apertura ha evolucionado desde los elementos particulares a los conjuntos patrimoniales, y de estos a todo el territorio ampliando la noción. Así, aquellos hitos de los que hablaba Jackson, dejan de ser entendidos como objetos a (o desde) los que mirar, para pasar a integrarse en el contexto territorial al que pertenecen (tanto en sus aspectos perceptivos como funcionales). Apunta Mata²⁷ hacia una variación en la concepción del paisaje que fue abordada por el Consejo de Europa y que lo aleja de los aspectos simbólicos y emocionales para aproximarlos a los identitarios de los lugares y

²⁵ *Ibid.*, p. 39s.

²⁶ MATA, Rafael (2010). La dimensión patrimonial del paisaje. En MADERUELO, Javier (ed.). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada. p. 31-73.

²⁷ *Ibid.*, p. 40s.

las comunidades. Como adelantábamos previamente, este cambio que resultó muy útil como estrategia administrativa significaba el paso de la catalogación de los elementos patrimoniales a la caracterización de los territorios, y con ello se lograban enfocar las políticas de desarrollo, protección y gestión del patrimonio hacia la calidad de vida de los habitantes más que al consumo y al turismo, como venía sucediendo con anterioridad.

La interpretación que se hizo de la norma en esta dirección y el desarrollo de herramientas administrativas adecuadas para aplicarla resultaron efectivos para la gestión, además de ir encaminadas hacia la consecución de beneficios sociales y medioambientales. Sin embargo, llevó aparejado el hecho de dejar relegados los antiguos valores estéticos como si fueran una carga o supusieran algún tipo de incompatibilidad con los nuevos aspectos. En este sentido consideramos que tal discordancia es inexistente por dos motivos fundamentales. En primer lugar, y como el propio Mata explica, el hecho de que las normas que se vienen aprobando bajo dichos criterios vayan más encaminadas hacia la gestión que hacia la protección (y hacia la integración de lo cultural y lo natural), supone entre otras cosas que la preocupación no está ya centrada en la apreciación estética, en su calidad o valor, sino en la especificidad del paisaje. Lo cual no implica, en teoría, dejar de lado los juicios estéticos, sino que se podrían integrar en el resto del concepto. *El paisaje es, pues, el territorio percibido, con toda la complejidad psicológica y social que implica la percepción, desde los aspectos simplemente visuales a los más profundos relacionados con la experiencia de la contemplación reflexiva y de «las variables relevantes para la explicación del juicio estético de los paisajes».*²⁸ Sin embargo, en la práctica ocurre (y no tendría por qué) que dichos juicios, mucho menos objetivables, parecen quedar relegados en favor de aproximaciones más geográficas que, en ocasiones, llegan a confundir paisaje con territorio. En segundo lugar y como veremos más adelante, el significado de la reflexión estética está ligado tanto a la comunidad como al individuo y es capaz de ampliar el orden de lo simbólico más allá de lo mitopoyético. Siendo este el caso, su incorporación dentro de las herramientas administrativas vendría a suponer una mejora de las mismas y no al contrario. Así pues, lejos de considerar ambas posturas como excluyentes, nos quedamos con lo expuesto por Rafael Mata para entender la evolución ocurrida en el paisaje (desde lo particular a lo territorial), sin por ello renunciar a la carga simbólica.

Ahora bien, la cuestión que sería necesario resolver es cómo integrar la evaluación de la dimensión conceptual en los estudios de paisaje. La percepción de la dimensión física se puede resolver mediante estudios científicos, técnicos, históricos y sociales; sin

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

embargo, la suprasensible es subjetiva por lo que choca con el carácter objetivo de los instrumentos administrativos. Los análisis paisajísticos llevados a cabo en las diferentes comunidades autónomas abordan el paisaje-territorio pero salvo honrosas excepciones, los valores intangibles son relegados a un capítulo o comentario final del estudio de paisaje, cuando no prácticamente suprimidos²⁹. Esta investigación, aunque de carácter teórico, tratará de arrojar un poco de luz a este respecto.

En nuestra opinión, la apreciación estética es consustancial a la noción de paisaje, lo que tal vez sucede es que hemos superado la fase de descubrimiento de los mismos y nos hallamos ante una etapa evolucionada de la noción en la que los valores estéticos comparten protagonismo con los medioambientales y los culturales. De no ser así, estaríamos dejando el paisaje vacío de contenido y condenándolo a ser un sinónimo de territorio; es decir, estaríamos asistiendo a la desaparición del concepto. En su defensa proponemos la idea de que las cuestiones culturales y ambientales incorporadas al concepto por el CEP no sólo no han desplazado la mirada artística sino que la han expandido hacia la apreciación estética, mucho más amplia que la anterior y asumida dentro de la cultura Occidental como una forma habitual de mirar. En cuanto a la definición del CEP hay que entenderla dentro del contexto y con la finalidad con la que fue redactada, pero no supone en ningún caso la pérdida de los valores suprasensibles que posee la noción; sino que colabora en la mejora de los mismos.

Sobre la doble dimensión del paisaje explica Eduardo Martínez de Pisón: *El paisaje responde a toda la secuencia que va desde las fuerzas generadoras de formas territoriales a la concreción material de éstas, a la expresión final que presentan e incluso a sus cambios y a la representación cultural adquirida y otorgada. El paisaje-forma estricto, situado en el centro de la secuencia, que es su expresión geográfica, resulta de la relación entre tres niveles de configuración: una estructura en que se fundamenta, una forma en que se materializa y una faz en que se manifiesta. Por ello, su método de conocimiento estricto es el de una morfología. Después es, además, un asunto de percepción y de representación. Todo esto implica entrar en cuestiones de cierto fondo y de amplia complementariedad, pues el paisaje no aparece sólo como un ente fisionómico y estético, aunque obviamente lo es, sino que constituye un complejo vivo de formas que cristaliza, se articula, late y reposa sobre un sistema de condiciones y relaciones geográficas; el paisaje comprende lo que Ortega llamaba “mundo” visible*

²⁹ Por ejemplo, el *Atlas de los Paisajes de España* (2003) y el *Catálogo de los paisajes de Deza en Galicia* (2012) recogen los componentes visuales o las obras literarias que los describen; cosa que no ocurre en el *Plan de Calidad del Paisaje Urbano de la Ciudad de Madrid* (2009) o en la *Cartografía del Paisaje de la Comunidad de Madrid* (2003) que se limitan a diferenciar entre valores altos, medios o bajos de las distintas unidades de paisaje.

y también el “trasmundo” en que se arma, de fundamentos menos evidentes sin los que no se explica la apariencia.³⁰

Esta cita recoge los factores en los que descansa el paisaje: por un lado la forma y el carácter natural (el soporte del paisaje); por otro, la condición cultural (que lo llena de contenido); entre medias, la apreciación del individuo. O cómo resume en pocas palabras Augustin Berque: *el paisaje concierne a lo visible pero también a lo invisible. A lo material pero también a lo espiritual. Es esta ambivalencia lo que es esencial, y lo que hace la realidad del paisaje.*³¹

Fig. 16: “Ogni pensiero vola” es la inscripción incompleta que aparece en la boca del Orco. Parque de Bomarzo, Viterbo.

Fig. 17: Hacinamiento edificatorio en la Playa de Poniente. Benidorm, Alicante. (fuente: El Mundo)

Esta doble dimensión del paisaje³² física y conceptual, permite comprender la noción con mayor profundidad. Desde lo tangible, afronta la realidad del territorio en la que conviven los factores naturales (elementos y dinámicas que se entienden desde la geografía, la meteorología, la geología, la ecología, etc.) con los factores artificiales (objetos y operaciones a partir de las cuales el ser humano ha transformado el territorio), en definitiva, lo que Martínez de Pisón llama el paisaje-forma estricto. Por su parte, la *dimensión conceptual* aborda el paisaje como constructo cultural, esto es, a partir de su contenido y significado, de la imagen configurada a lo largo de los siglos, del patrimonio impreso en el territorio y recogido por la historia, el arte, la antropología, la filosofía. El paisaje como palimpsesto³³, reescrito mil veces en el territorio, está anclado a nuestras raíces más profundas, allí donde descansan la memoria y la identidad de los

³⁰ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2007). Paisaje, cultura y... *cit.*, p. 327s.

³¹ BERQUE, Augustin (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 85.

³² Tomamos la explicación que hizo Joan Nogué como síntesis de la opinión de distintos autores en NOGUÉ, Joan (2008). Introducción. En NOGUÉ, Joan (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

³³ Noción desarrollada por Pierre Birot en torno a 1960. Ver MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2008). La experiencia del paisaje. En MATEU BELLÉS, Joan F. y NIETO SALVATIERRA, Manuel (ed.). *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*. Valencia: Evren Evaluación de Recursos Naturales. p. 57s.

pueblos. Sin embargo, el paisaje es más que la suma de ambas partes, porque recoge un sentir, una manera de entender el mundo y de comprenderse el ser humano en él, una conciencia ética y una estética; en definitiva, los valores del alma humana. Aquellos que le conectan con el todo del universo y con el sentimiento de la Naturaleza. La calidad de dichos valores queda reflejada en el paisaje.

Si desde el siglo XV al XIX la idea de paisaje estuvo íntimamente ligada a la pintura, a lo largo del XX se consagró el proceso de entretejido de aquella primera noción con los aspectos patrimoniales del lugar, con la memoria y la identidad de los pueblos. Ya en las últimas décadas del siglo pasado la idea de paisaje se extendió también a los aspectos medioambientales y ecológicos culminando así un proceso que venía gestándose claramente desde los años 70 y calladamente desde la época de Alexander von Humboldt. Esta apertura semántica del concepto de paisaje hacia los principios del desarrollo sostenible, es aceptada actualmente en ámbitos científicos y recogido en el documento del Convenio Europeo. La convivencia de esta tríada significativa de la noción de paisaje, tiene además implicaciones que van más allá de la gestión ya que afecta a niveles perceptivos y tiene derivaciones éticas y estéticas. Ante este concepto ampliado y las aparentes incompatibilidades que parecen haber surgido de ello, nos planteamos varias cuestiones: ¿qué hay detrás de las antiguas formas de entender el paisaje?, o formulado de otro modo, ¿el cambio de significado del concepto de paisaje responde a una manera distinta de entender la realidad en cada época de la historia? Por otra parte y en relación a la percepción del paisaje: ¿qué herramientas perceptivas son adecuadas para aprehender hoy un concepto tan amplio como el referido?, ¿es posible percibir el paisaje desde el arte, la cultura y el medio al mismo tiempo?, ¿cómo aborda la Estética el problema en la actualidad?, ¿sería posible definir una metodología para la apreciación del paisaje que abarcara la definición desde un punto de vista holístico? A las primeras cuestiones trataremos de responder en el apartado siguiente. Las relacionadas con la apreciación en el momento presente se abordarán en los siguientes capítulos.

2. Lo *real* en el paisaje de Occidente: entre la naturaleza y la razón

Bajo nuestro punto de vista, las variaciones semánticas del paisaje a lo largo de la historia y la valoración que hace una población del entorno en el que habita responden tanto a las características físicas del territorio como a diversificaciones en la comprensión de aquello que una determinada cultura entiende como *real*. Adicionalmente, existe un componente subjetivo que es particular de cada persona y que se ve influido por factores culturales y personales. Es decir, en la percepción del paisaje entran en juego tres factores: por un lado, la configuración del espacio geográfico observado de cuya evaluación se pueden extraer juicios objetivos; por otro lado, el conocimiento sensible de uno o varios sujetos situados frente a un panorama cuya apreciación será de carácter subjetivo; y en tercer lugar, es necesario admitir que dicho dictamen se verá (en parte) informado por factores culturales que lo son de un lugar y un tiempo determinados. La combinación de toda la información que emana de la acción de percibir, nos concede la posibilidad de interpretar el espacio en el que habitamos a la vez que nos intuimos a nosotros mismos en él.

La aproximación a la percepción del paisaje desde la teoría europea tiene su contrapunto en la Estética del Entorno pero antes de sumergirnos en ella (en el siguiente capítulo), conviene comprender el significado que ha tenido la naturaleza para el individuo a lo largo de la historia de Occidente. A partir de la noción de *realidad* de Mircea Elíade y del *pensamiento paisajero* definido por Augustin Berque elaboraremos un gráfico que recoge los momentos clave del concepto que nos ocupa, y haremos una breve narración histórica sobre los diferentes modos de entender el mundo en Europa desde tiempos antiguos. Ambos elementos nos permiten reflexionar sobre algunas consecuencias para los paisajes que se derivan de la percepción que tenemos sobre el medio.

2.1. Nociones de realidad y de pensamiento paisajero

Exponía Mircea Elíade³⁴ que para las sociedades arcaicas, los conceptos de *ser* y *realidad* estaban basados en símbolos, mitos y ritos que componían un complejo mundo de creencias configuradoras del mundo metafísico al que pertenecían sus individuos. Los objetos y las acciones no tenían valor en sí mismos puesto que dicho valor nacía de su participación en una *realidad* que los trascendía. Así por ejemplo, la calidad de las

³⁴ ELÍADE, Mircea (1993). *El mito del eterno retorno* [*Le Mythe de l'éternel retour: archetypes et repetition*, 1949] Madrid: Alianza. p. 13s.

acciones humanas y de los objetos contruidos por las personas emanaba de su condición de reproducción de los actos primordiales de los dioses o de modelos divinos. Las ciudades babilónicas imitaban las constelaciones celestes y de ese modo, al ser su modelo arquitectónico de naturaleza perpetua, ellas mismo pasaban a formar parte de la eternidad. El rito de integración del Caos en el orden cósmico permitía el paso de lo profano a lo sagrado, de lo efímero a lo eterno, de la muerte a la vida, del ser humano a la divinidad. El concepto de realidad de Elíade nos permite comprender que *lo real* en tiempos antiguos no eran los lugares o los objetos sino lo sagrado; las creencias y los mitos de los que aquellos formaban parte a través del rito: con este acto aseguraban la pervivencia de las ciudades y sus habitantes. Al igual que esta forma de aprehender su entorno era característica de las primeras civilizaciones, cada época tiene su propio modo de conocer las cosas. La noción de *realidad* entendida como concepción del mundo resulta sumamente útil para pensar la fruición del paisaje, puesto que dicha percepción fenomenológica está influida por nuestra idea sobre lo que nos rodea y es propia de la cultura a la que pertenecemos. En un sentido similar se expresaba Simón Marchan: *El mundo auténtico no es el que percibimos en la Naturaleza sino aquel producido por el hombre: el sol interior, el mundo del Espíritu, tal como se despliega en el curso del tiempo, en la historicidad de sus objetivaciones, en las manifestaciones de los más diversos tiempos y culturas. El mundo verdadero es la historia universal del Espíritu, identificada con los progresos en la conciencia de la libertad y la capacidad para realizarse en el curso del tiempo.*³⁵

Aplicar dicha noción a la comprensión del paisaje resulta oportuno en tanto que, en él, lo percibido no se corresponde exclusivamente con la naturaleza más o menos modificada por un sujeto, sino también, y principalmente, con el lugar que dicho individuo se otorga a sí mismo en el entorno. Según este enfoque, para entender el relato global del paisaje a través del tiempo y saber en qué punto nos encontramos en la actualidad, parece oportuno hacer un breve recorrido por las diferentes *realidades* del pensamiento occidental por las que la noción de paisaje se ha visto afectada. Al hacerlo veremos que las variaciones semánticas del concepto en Occidente están íntimamente vinculadas con el binomio hombre–naturaleza derivado del enfrentamiento entre el pensamiento intuitivo y el racional. Estos pares propios de la concepción binaria del mundo tuvieron su germen en Occidente mucho tiempo antes del nacimiento del paisaje. No ocurrió igual en Oriente, donde el alumbramiento del paisaje se adelantó al nuestro en once siglos.

³⁵ MARCHÁN, Simón (2006). La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje. En MADERUELO, Javier (ed.). *Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada. p. 12.

A este respecto merece la pena recordar las palabras de Augustín Berque cuando explicaba que la locución china *shanshui* (paisaje) cuyos dos ideogramas significan montaña-agua, recoge un sentido profundo que hace referencia a *la naturaleza humana unida a la naturaleza cósmica*³⁶. Dicho concepto apareció por primera vez en varios versos escritos con motivo del banquete de Lanting celebrado por el calígrafo Wang Xizhi en el año 353³⁷, y se mantuvo durante siglos de la mano de los pintores, los calígrafos y los jardineros orientales. El concepto oriental de paisaje nació de la creencia de que todo participa de la misma Naturaleza universal. Por su parte en Europa, el alumbramiento del paisaje acaecido en el siglo XV estuvo ligado a visiones artísticas y estéticas, y distanciado de consideraciones espirituales. Como ya hemos visto en el apartado anterior, la noción más actual expresada en el Convenio Europeo asume indirectamente las acepciones artísticas derivadas de la percepción estética (como un tipo más de percepción), y también las del antiguo *pagus*, pero se mantiene igualmente alejada del concepto oriental.

Fig. 18: Paisaje de la escuela Kano Motonobu (1476-1559). (fuente: pinturayartistas.com)

Fig. 19: Manuscrito medieval de la traducción latina del Timeo de Platón a partir de Calcidio.

En opinión de Berque³⁸ las connotaciones espirituales del paisaje oriental se deben a que el concepto de Naturaleza tenía allí un cierto carácter divino. No así en Occidente donde, en el siglo VI antes de nuestra era, la escuela de Mileto separó por primera vez la mitología de las ciencias naturales; hecho que acabaría desembocando siglos más tarde en el nacimiento de la física. En aquellas fechas, la noción de paisaje se puede identificar como intuición antes incluso de que hubiera una palabra para denominarlo; lo que demuestra, explica el autor, la existencia de un *pensamiento* de tipo *paisajero*, es decir, *de que haya identidad entre el hecho de pensar y el hecho de que haya paisaje*³⁹. Aquel que tenían nuestros ancestros, cuyo modo de relación con la naturaleza hacía posible que la transformaran produciendo los más bellos paisajes. El cual es distinguido

³⁶ BERQUE, En el origen... *cit.*, p. 15.

³⁷ BERQUE, *El pensamiento...* *cit.*, p. 61s.

³⁸ *Ibid.*, p. 49s.

³⁹ *Ibid.* p.19s.

por Berque del *pensamiento del paisaje*, que estaría referido a las reflexiones sobre el mismo y a las representaciones mediante la palabra y la imagen que por muy reiteradas o brillantes que sean no nos capacitan para configurar paisajes armoniosos, más bien al contrario. Desde finales del siglo XVII, la naturaleza en Occidente fue tomando el significado que le dio la física moderna después de la revolución copernicana: el de un objeto neutro vacío de todo carácter trascendente⁴⁰. Desde entonces y sobre todo a partir del siglo XIX, los paisajes surgen de esa *realidad*, de un modo de entender el mundo en el que la naturaleza se contrapone a la ciudad, el ser humano al animal, la razón a la intuición, etc. *El dualismo moderno, que opone el mundo interior subjetivo al mundo exterior objetivo*⁴¹ es el responsable de esa suerte de incompatibilidad entre el paisaje y lo que el autor denomina el paradigma occidental moderno clásico. La única solución posible para el problema que encuentra Berque es cambiar nuestra forma de pensar, romper con el dualismo, superar de forma verdadera y definitiva, a este propósito, la modernidad. Sobre el pensamiento de pares opuestos de Occidente, afirma Elizabeth Meyer⁴² que la contraposición de hombre-naturaleza, cultura-naturaleza, arquitectura-paisaje, etc., tiene como primera consecuencia la separación del ser humano de la naturaleza como si fuera una forma de vida ajena a ella. Este hecho permite al individuo verse a sí mismo como entidad dominante, al tiempo que deja de comprender el entorno como algo de lo que forma parte para percibirlo, cada vez más, como “lo otro”. Este proceso lleva consigo la negación de las raíces culturales e históricas de la constitución natural del individuo, y al mismo tiempo confiera a esa otredad (la naturaleza) la categoría de pertenencia al ser humano.

Así como los valores espirituales del animismo oriental están en la raíz del concepto en aquellas culturas, la distancia establecida por el individuo occidental con la naturaleza debida a la pérdida de su advocación divina y al enfrentamiento de pares binarios por la supremacía de la razón humana, motivaron su alumbramiento tardío y un nacimiento desprovisto de los profundos significados de aquel. Las distintas *realidades* imperantes en el viejo continente durante siglos permiten profundizar en la evolución el concepto y poner en contexto los paisajes actuales.

⁴⁰ HADOT, Pierre. (2015). *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de la Naturaleza*. Barcelona: Alpha Decay. p. 156s.

⁴¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴² MEYER, Elizabeth (1997). The expanded field of Landscape Architecture. En THOMSON, G. y STEINER, F. (ed.). *Ecological Design and Planning*. New York: John Wiley and Sons INC. p. 45-79.

2.2. Naturaleza y razón: entre el mito, la creencia y la ciencia

Si la historia de Occidente se puede escribir a partir de las conquistas de la razón sobre los mitos y las creencias, el relato del paisaje va de su mano. Para explicarlo y partiendo del binomio naturaleza-razón del pensamiento occidental, hemos elaborado un esquema en el que una línea dinámica oscila entre la hegemonía de la razón y la del pulso vital/intuitivo del individuo. Las variaciones de dicho trazado recogen las distintas concepciones o *realidades* que han conformado el pensamiento occidental y permiten visualizar las variaciones de significado y de la posición que ocupa la naturaleza en la mente del individuo. El esquema a lo largo del tiempo representado en largos periodos civilizatorios permite profundizar en la noción y en la evolución del paisaje. Los cambios culturales en las sociedades se producen habitualmente de forma lenta y progresiva, pero siempre existen “momentos bisagra” que marcan el inicio de profundas modificaciones en las creencias. De la misma manera, nuestra línea transcurre manifestando mínimas modificaciones que son perceptibles solo en el largo plazo, y señala puntos clave en los que comienza un cambio de tendencia. El arranque del gráfico debería estar en el origen del pensamiento simbólico, pero dada la dificultad en la precisión temporal⁴³ y con objeto de apreciar mejor el esquema, se ha tomado como fecha de partida la correspondiente a las pinturas de caballos y bisontes polícromos de Altamira (hace 14.800–14.400 años). Empezamos por tanto, en el período en que los instintos naturales dominaban la mente humana pero su mano era capaz de representar algunas ideas sobre el mundo, y terminamos en nuestros días, cuando la dominancia del pensamiento racional sobre el intuitivo es plena, aunque se comienzan a atisbar, quizá, leves modificaciones en este sentido. Los hechos más influyentes de la historia que ponen en contexto las diferentes *realidades* se han recogido en la línea del tiempo. Por su parte, la zona superior de las ordenadas representa el dominio de la razón; la inferior, la hegemonía de los instintos y las creencias. El Arte, reflejo de las inquietudes humanas, acompañará nuestro discurso narrativo y a través de él veremos la forma de interpretar el entorno y de pensarse a sí mismo el ser humano en él, lo que colaborará en una mejor comprensión del proceso evolutivo de los paisajes y del momento presente.

⁴³ Aunque el *Homo sapiens* surgió como nueva especie hace 200.000 años en África, su llegada a Europa (hace unos 50.000 años) coincide con la aparición en el registro arqueológico de tradiciones tecno-culturales que denotan el pensamiento abstracto: adornos personales y arte figurativo y abstracto, tanto mueble como parietal. MARTÍNEZ, Ignacio y SALA, Nohemi (2015). La aventura del Homo sapiens. En *Dendra médica. Revista de humanidades*. Vol. 14. nº 1 (junio). p. 76.

Fig. 20: Esquema del binomio naturaleza-razón en el pensamiento occidental en la escala temporal geológica, y sus concordancias con las distintas realidades y el paisaje en Occidente. (Elaboración de la autora)

En los albores de la humanidad, cuando aparecieron nuestros antepasados más remotos⁴⁴, convivían varias especies de homínidos cuya vida se regía por las mismas leyes de la vida animal⁴⁵. La distancia entre los pensamientos y los sentimientos de los antiguos humanos era prácticamente inexistente y el espacio (de haber existido tal concepto), hubiera hecho referencia a una red de relaciones más que un lugar en el que habitar. En la era de la supremacía del animal (era zoomórfica) que se extendió hasta el Holoceno, seres humanos y animales formaban parte indisoluble de una suerte de orden natural que era de tipo moral o ritual⁴⁶, y los símbolos y abstracciones representados en las pinturas rupestres surgían de un sentimiento de angustia cósmica ligada a concepciones mágicas del mundo⁴⁷. En dicha situación (y según los datos ofrecidos por los equipos que investigan sobre nuestros orígenes como el de Atapuerca) no parece muy aventurado aplicar el concepto de *realidad* a este período y pensar que los efectos atmosféricos, los astros, los animales, la naturaleza en todo su conjunto pudo ser

⁴⁴ Los fósiles más antiguos del *Homo habilis* (considerado el antepasado directo del *H. sapiens*) datan de dos millones de años atrás. Aunque los primeros homínidos europeos son muy anteriores (4,5 m.a.) fue esta la primera especie que trabajó sistemáticamente la piedra y utilizó herramientas líticas para descarnar animales de gran tamaño. (MARTINEZ y SALA. *Op. cit.* p. 67).

⁴⁵ GIEDION, Sigfried (1985). *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza. p. 21s.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 305s.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

considerada como lo *real* por el hecho de participar de un carácter mítico. Durante el largo proceso por el cual los miedos ancestrales fueron superados gracias a la comprensión (o la costumbre) de los ciclos y procesos de la vida, se dieron los primeros pasos para desvincular los elementos naturales de lo cosmogónico. No sería hasta el Neolítico cuando algunos de los animales y sucesos más asombrosos, desconocidos y atemorizantes, comenzaron a ser dominados mediante la agricultura y la ganadería. Las deidades supremas de estas primeras civilizaciones eran telúricas y en las distintas cosmogonías aparecen dioses y diosas protectoras que se identifican con la Madre Tierra creadora del mundo⁴⁸. El panteón divino de los pueblos de Mesopotamia y Egipto estaba compuesto por formas híbridas de animales y humanos⁴⁹, que eran acompañados por seres de iconografías mixtas⁵⁰ y animales de la vida diaria considerados, asimismo, como sagrados. Con el discurrir de los siglos, estos seres superiores dejaron poco a poco de vagar por el mundo conocido en una suerte de abandono de la esencia animal de los dioses. Si previamente el cielo, la tierra y todos los elementos presentes en ella participaban de una Naturaleza divina, cada vez más, dioses y humanos se distanciaban, y sólo unos pocos (faraones y sacerdotes principalmente) eran los elegidos.

Fig. 21: Techo de los Polícromos de Altamira, Cantabria, 20.000 a.C. (fuente: Pedro Saura MNCIA)

Fig. 22: Relieve de la Reina de la Noche del periodo Babilonio antiguo (s. XIX-XVIII a.C.), Museo Británico, Londres.

Fig. 23: Nut arbórea en el techo de la tumba de Sennedjem, Deir-el-Medina, Luxor, 1.270 a. C. (fuente: Susana Alegre, Amigos de la egiptología)

⁴⁸ Ki o Ninhursag era la diosa de la Tierra en la mitología sumeria que nació de Nammu, el abismo, al mismo tiempo que An, el dios del cielo; en la mitología egipcia Keb era el dios de la Tierra representado bajo su esposa Nut, diosa del Cielo, y separándola de Shu, dios del aire; por su parte, Gea o Gaia era una deidad primordial en la mitología griega, considerada como la Madre Tierra.

⁴⁹ En Egipto: Ra con cuerpo de hombre, cabeza de halcón y sobre ella el disco solar, Anubis con cabeza de chacal, Thor de ibis, etc.

⁵⁰ En Sumeria: espíritus guardianes situados a la entrada de los templos con forma de leones y toros androcéfalos (shedu y lamassu) que funcionaban como vínculo entre divinidades y humanos, síntesis del equilibrio entre el cielo, la tierra y el agua.

Fig. 24: Rápido de Europa, detalle de crátera, ha. 340 a.C. Museo de Paestum. (fuente: almacendeclasicas.com)

Fig. 25: Esculturas de dioses en el Canopo (de influencia Egipcia) de la Villa Adriana, Tívoli, siglo II d.C.

En la mitología griega las entidades primordiales⁵¹ no eran completamente antropomórficas y algunas de ellas no solían ser representadas figurativamente, al contrario que las siguientes generaciones del panteón divino⁵² que fueron recogidas por la literatura y representadas por la escultura con atributos plenamente humanos. Esta elevación simbólica de las deidades griegas a un mundo superior (al Olimpo) incrementó la brecha entre los dos mundos, que se hizo más aguda conforme se iba perdiendo el miedo a lo desconocido. Como narran los clásicos grecolatinos desde Homero hasta Ovidio, el contacto entre los dos mundos era muy frecuente pero los dioses vivían alejados de los mortales y el espacio terrestre quedaba bajo el dominio de estos últimos. La relación entre unos y otros estaba restringida a la metamorfosis de algún dios para conseguir los favores de ninfas y mortales, a la naturaleza mixta de los héroes, o a las consultas de los humanos a los oráculos para averiguar si contaban con el favor divino. Como resultado, el entorno natural pasó a ser entendido como parte de la vida diaria donde cultivar, batallar o erigir los templos⁵³. A su vez, el temor a los elementos de la Naturaleza iba quedando limitado a algunos lugares como bosques y montañas en los que habitaba Pan con los faunos de pies de cabra, mares donde los bellos cánticos de sirenas aladas atraían a los marineros para hacerles encallar en las rocas, o islas remotas habitadas por gigantes de un solo ojo.

Esta evolución hacia la comprensión de una naturaleza no ligada al mito se vio ampliada durante el Imperio Romano con la construcción de jardines y las representaciones

⁵¹ En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitaban la nevada cumbre del Olimpo. En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro. Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva a todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos. (Hesíodo, *Teogonía*)

⁵² Zeus, Era, Apolo, Ártemis, etc.

⁵³ No son muchos los textos griegos antiguos en los que aparecen descripciones de los entornos naturales, pero así se desprende de la *Descripción de Grecia* de Pausanias.

pictóricas de motivos naturales (*topia*), lo que pudo haber hecho eclosionar el concepto de paisaje en Occidente. El debate abierto hace unos años sobre si se puede o no hablar de paisaje en la época romana quedó aparentemente zanjado cuando Augustin Berque estableció los seis criterios que verifican su existencia en una cultura determinada⁵⁴. En su opinión, la Antigua Roma solo cumplía algunos de ellos, por lo que consideró más adecuado el término protopaisaje para designarlos. No creemos relevante reabrir esta cuestión pero queremos hacer notar que, según nuestro modo de ver, cuando en el *Quattrocento* se cumplieron los seis requisitos de Berque, lo hicieron ligados a una concepción de la naturaleza alejada de anteriores connotaciones religiosas. Que esto sucediera durante el Imperio Romano (o al menos en su capital) no parece extraño por dos motivos: el primero está relacionado con la visión romana del territorio como espacio para la conquista y el engrandecimiento del Imperio (también como lugar de construcción de las primeras grandes infraestructuras de la historia); el segundo, porque la realidad mítica durante tanto tiempo observada por los griegos parecía haber pasado a ser más una tradición en Roma que una verdadera creencia ya que no concordaba con la vida que fluía por sus calles⁵⁵. Es decir, aquella *realidad* mítica de las primeras civilizaciones fue quedando restringida a algunos lugares y personajes públicos (templos, palacios, faraones, emperadores, sacerdotes, etc.) y perdía cada vez más fuerza en la vida del día a día. Dicha forma de entender el mundo mucho más ajena a la religión se asemeja en cierto modo a la del Renacimiento, cuando nació el paisaje en Occidente.

La brecha creada entre el mundo natural y el humano se hizo más profunda con el abandono del politeísmo, no tanto por el avance del pensamiento racional (como había ocurrido hasta entonces), sino por la relación que el hombre y la mujer establecieron con la naturaleza siguiendo los designios divinos. La idea de una Madre Tierra creadora del mundo en un universo politeísta con el que convivían los mortales, fue sustituida en el cristianismo por un único Dios que habitaba en todas partes y era representado en las alturas. El universo teocéntrico en el que Adán y Eva eran la obra cumbre de la creación hecha a imagen y semejanza de Dios, permitió que el resto de lo existente quedara bajo

⁵⁴ Los criterios eran los siguientes: 1. Una literatura que cante las bellezas de los lugares; 2. Jardines de recreo; 3. Una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas; 4. Pinturas que representen el entorno; 5. Uno o varios términos para decir paisaje; 6. Una reflexión explícita sobre el paisaje. Cuando en una cultura se da alguna o varias de estas condiciones pero no todas, son considerados protopaisajes. BERQUE, *El pensamiento... cit.*, pp. 59s.

⁵⁵ Las *Metamorfosis* de Ovidio narran los mitos y las leyendas más como una recopilación de antiguas creencias que como una realidad viva. Por su parte, la alegría de vivir y las andanzas de los personajes de la vida romana del *Satiricón* de Petronio o *El Asno de Oro* de Apuleyo, está muy alejada de las narraciones del mundo griegas, y más aún del pensamiento del Antiguo Egipto.

su dominio y cuidado para servir de alimento y de recordatorio del regalo divino⁵⁶. Dicha concepción anunciaba de alguna manera el antropocentrismo al situar, por mandato divino, al ser humano por encima de los elementos naturales⁵⁷. Durante la Edad Media, la relación del individuo con la naturaleza (además de ser un recurso para la subsistencia⁵⁸) se construyó desde la veneración a la obra divina. La comprensión de lo natural como símbolo de Dios⁵⁹ abocó al individuo a entender el mundo bajo una *realidad* de carácter místico al tiempo que como espacio para la batalla. Entonces, la posibilidad de disfrutar de la vista de un panorama o tener un sentimiento de admiración hacia él estaba vetada por distanciar al sujeto del camino verdadero⁶⁰. Tal es el sentimiento de Petrarca cuando en la cima al Monte Ventoso necesita recurrir a la lectura de las Confesiones de San Agustín de Hipona⁶¹. Este momento inicial de la representación literaria del paisaje en el que se reconoce la posibilidad de admirar su belleza, no solo confirma el descubrimiento del paisaje en Occidente sino que anuncia prematuramente el destronamiento de la divinidad. Además, cuando el sujeto humano se intuye a sí mismo como centro del mundo y dueño de todas las cosas, profundiza en la comprensión de lo natural como lo otro, lo diferente. Bajo esa cosmovisión renacentista y de la mano de las ciencias, las artes y más adelante del pensamiento cartesiano, el ser humano pudo percibir la naturaleza de forma artística, alejándola de la revelación divina. El abandono de los temores hacia los lugares incultos y la capacidad de verlos como algo más que espacios funcionales fueron las claves en Occidente para comenzar a disfrutar de la belleza y el carácter de los lugares. Lo que coincidió, no por casualidad, con las primeras representaciones de paisajes de forma autónoma en la pintura⁶² y con la

⁵⁶ Así lo recoge el Génesis (1:26) en el *Antiguo Testamento: Entonces dijo Dios: Hagamos a los seres humanos a nuestra imagen, según nuestra semejanza, para que dominen sobre los peces del mar, las aves del cielo, los ganados, las bestias salvajes y los reptiles de la tierra. La Biblia católica para jóvenes* (2012). Navarra: Verbo Divino. p. 65.

⁵⁷ A diferencia de esta, recordemos narraciones anteriores sobre la creación, como la que hace Aristófanes en *El Banquete* de Platón. Según la cual, los dioses hicieron a los humanos con forma esférica, cuatro brazos, cuatro piernas y dos fisonomías en una misma cabeza. Solo tiempo después y debido a la fortaleza de estos y a su idea de combatir y destronar a los dioses, Zeus decidió dividirlos en dos mitades creando así hombres y mujeres.

⁵⁸ Los *Tacuinum sanitatis* y los calendarios anuales representaban los trabajos del campo y el análisis científico de las plantas. ROGER, *Op. cit.*, p. 73.

⁵⁹ El jardín del Edén, la simbología mariana de las flores, etc.

⁶⁰ RITTER, *Op. cit.*, p. 125s.

⁶¹ *Los hombres van a admirar la altura de las montañas y las enormes olas del mar y la anchura de los ríos y la inmensidad del océano y el curso de los astros, y se abandonan ellos mismos. Quedé desconcertado, lo confieso; y rogando a mi hermano, impaciente por oírme leer, que no me molestara, cerré el libro. Estaba irritado contra mí mismo por seguir admirando las cosas de la tierra cuando desde hace mucho tiempo debería haber aprendido de los filósofos, incluso de los paganos, que solo el espíritu es digno de admiración, a cuya grandeza nada es comparable.* Citado en ROGER, *Op. cit.*, p. 92.

⁶² Datan del siglo XV las primeras representaciones pictóricas en las que aparece un paisaje sin referencia alguna a la deidad, sin bien son numerosas las obras anteriores de la escuela flamenca en las que los fondos o las vistas desde una ventana representan paisajes habitualmente habitados.

aparición de algunos términos para nombrarlo. El lento y continuado proceso de descubrimiento de distintos paisajes (el campo, el mar, la montaña, el desierto...) iniciado en el Renacimiento, fue acompañado por la superación de algunas creencias y permitió al individuo establecer una *realidad* diferente con su entorno. Yi-Fu Tuan explica la evolución de la actitud hacia las montañas en China y en Occidente del siguiente modo: *en ambas civilizaciones el cambio se inició a partir de una actitud religiosa, en la cual el temor reverencial se combinaba con la aversión, hasta llegar a una actitud estética, en la cual el sentido de lo sublime llegó a troncarse por una percepción de lo atrayente; y así hasta alcanzar la apreciación moderna de las montañas como recurso recreativo*⁶³.

Fig. 26: Grabado del Jardín del Edén donde todos los seres son representados en convivencia feliz, 1510. (fuente: Crisp, Medieval Gardens)

Fig. 27: Capitel de los pelícanos; el animal que representaba la Eucaristía, siglo XI, Palencia, San Martín de Tours en Frómista.

Fig. 28: Arado en el Mes de marzo, *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, 1410.

Fig. 29: Hubert y Jan van Eyck, detalle de la *Adoración del Cordero Místico*, donde el sol se transfigura en paloma simbolizando al espíritu santo que todo lo alumbra, 1432, Gante, Catedral de San Bavón.

Fig. 30: Joaquim Patinir, detalle del paisaje agrícola en el *Descanso de la huida a Egipto*, 1480-1524. Madrid, Museo del Prado.

⁶³ TUAN, Yi-Fu (2007). *Topofilia [Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values. 1974]* Santa Cruz de Tenerife: Melusina. p. 102s.

Fig. 31: Paolo Uccello, detalle del paisaje agrícola de *Niccolò Mauruzi da Tolentino desmonta a Bernardino en la batalla de San Romano*, 1438-1440, National Gallery de Londres.

Fig. 32: Alberto Dürero, *Innsbruck desde el Norte*, 1496-1497, Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Durante el siglo XVII hubo una vuelta a la Arcadia perdida y una naturaleza en calma acompañaba al individuo al tiempo que le recordaba su final. De la mano de los viajeros del Grand Tour, las altas montañas y los mares embravecidos dejaron de ser interpretados como espacios amenazantes para convertirse en lugares en los que disfrutar de bellas e inquietantes vistas. Las expediciones científicas de los siglos XVII y XVIII y el interés de los matemáticos, botánicos, químicos o naturalistas por desarrollar las ciencias a la luz de la Ilustración, libraron a la naturaleza de los vínculos espirituales que aún poseía. La *realidad*, que a partir de entonces quedó vinculada a la ciencia y la naturaleza, podía ser entendida bajo el signo de la razón. La balanza que parecía haber sopesado naturaleza y razón llegó a su punto de equilibrio en el siglo XVIII y allí se mantuvo durante cierto tiempo. El individuo conocía la fuerza de la naturaleza y su capacidad de destrucción pero ya no la temía, la miraba de igual a igual disfrutando de su belleza y de su poder. Habían quedado atrás siglos de “vasallaje” durante los cuales el sujeto consideraba que una Naturaleza divina y dominadora imponía su ley y los seres humanos no tenían más remedio que acatarla. Por primera vez desde la aparición de los homínidos la lucha contra el “gigante” podía tener un resultado favorable para ellos: la posibilidad de salir con vida y al mismo tiempo disfrutar de la batalla. David y Goliat se enfrentaban como semejantes. Según algunos pensadores, la Ilustración fue el momento más feliz del ser humano a lo largo de toda la historia, el altamente civilizado cuyo objetivo era liberarles del miedo y constituirlos en señores⁶⁴ y coincidió, no por casualidad, con aquel en el que la naturaleza fue el objeto de la investigación estética. En las primeras décadas de la Ilustración se llegó al culmen de la evolución del pensamiento, momento en el que la ciencia sustituía definitivamente a la imaginación a la hora de narrar las cosas, de explicar su origen o asignarles un

⁶⁴ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta. p. 59s.

nombre. Cuando la ciencia permitió que desaparecieran los temores hacia el mundo natural, se posibilitó el desarrollo de las categorías de lo sublime y lo pintoresco. Solo durante un tiempo no hubo "señor" y no hubo "vasallo", dominador ni dominado, y el individuo pudo disfrutar de una suerte de reconciliación en la que naturaleza y razón en el ser humano se encontraban en equilibrio. Culminó el proceso por el que el sujeto se liberaba de las cadenas del mito y la creencia, superaba sus temores y se alzaba como sujeto autónomo.

Fig. 33: Tiziano, *Concierto campestre*, 1510. Museo del Louvre de París.

Fig. 34: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1637-38. Museo del Louvre de París.

Fig. 35: Claudio de Lorena, *El vado* (c. 1644), Museo del Prado, Madrid.

Fig. 36 y 37: Gustave Doré, Ilustración del SXIX para *El paraíso perdido* de John Milton (1667).

Fig. 38, 39 y 40: Caspar David Friedrich, *Barranco pedregoso en las Montañas de arenisca del Elba* (1822-23) Austrian Gallery Belvedere; *Dos hombres contemplando la luna* (1819) Gemäldegalerie de Dresde; *La tarde* (1820-21) Lower Saxony State Museum.

Fig. 41: El Mausoleo en los jardines de Howard Castel de John Vanbrugh, S. XVIII (fuente: Wikipedia)

Fig. 42: Bayham Abbey en Kent, en un Libro Rojo de Humphrey Repton, hacia 1799 (fuente: laboratorio1.unict.it)

Como expresaba Baudelaire⁶⁵, a principios del siglo XIX la alta sociedad había aceptado ya la supremacía de la razón sobre los instintos. Prueba de ello fue la aceptación por parte de la comunidad filosófica de la propuesta hegeliana de que la Estética debía limitar su estudio a la filosofía del Arte en lugar de a la belleza de la naturaleza⁶⁶. Este hecho, no solo cambió el curso de las cosas, sino que afectó nuevamente a la percepción del mundo natural. La falta de reflexión estética sobre la naturaleza producida desde entonces tuvo numerosas consecuencias⁶⁷, algunas de las cuales repercutieron en la configuración de los paisajes. De un lado, la idea de que dicha belleza no merecía investigación alguna, unida a la de la superioridad estética de las creaciones humanas sobre las naturales, suponían un problema añadido a la consideración de la naturaleza como otredad: el de su escasa belleza. De otro lado, esta falta de debate estético dejó ligada la valoración de los paisajes a los cánones del siglo XVIII. Lo bello, lo sublime y lo pintoresco fueron las categorías estéticas a las que recurrir para juzgar los paisajes hasta bien entrado el siglo XX. Si bien las frecuentes excursiones realizadas por las sociedades geográficas españolas en el XIX y el XX a lugares de interés geológico y de gran belleza natural, eran apreciados a partir de dichas categorías y protegidos por sus valores escénicos y ecológicos, los paisajes carente de belleza escénica como los pantanos y los humedales quedaron sin protección hasta bien entrado el siglo pasado. Al definir una normativa⁶⁸ para la intervención en espacios representativos de lo sublime o lo pintoresco y no para los demás, se diferenciaba a

⁶⁵ BAUDELAIRE, Charles (1995). *El pintor de la vida moderna [Le Peintre de la Vie moderne, 1863]*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. p. 121s. Ver nota al pie nº 38 del capítulo IV.

⁶⁶ JARQUE, Vicente (2000): GWH Hegel. En BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor. p. 233-238.

⁶⁷ En el siguiente capítulo profundizaremos en este tema.

⁶⁸ Así lo recogía la primera Ley de Parques Nacionales española de 1916 que tuvo como antecedente las declaraciones de los parques nacionales de Yosemite (1890) y Yellowstone (1872) y la gestión del National Park Service de los Estados Unidos de América.

aquellos del resto, como si de figuritas chinas colocadas en el sitio preferente de la vitrina se tratara. Al mismo tiempo, se transmitía el mensaje de que solo era necesario conservar y proteger unos pocos lugares, quedando el resto abandonados a su suerte. Reflexionar sobre la oportunidad de construir una carretera o un polígono industrial en cualquier lugar que no gozara de protección, era una posibilidad que rara vez se planteaba. Circunstancia aprovechada por quienes tenían intereses turísticos en las zonas costeras o industriales en el entorno periurbano de algunas ciudades. En España, el desarrollo urbanístico descuidado en estos espacios ha dejado como legado algunos de los paisajes de peor calidad de nuestro país.

Para Max Horkheimer y Theodor Adorno la supremacía de la razón sobre la naturaleza cayó en el mismo error antiguo pero invertido. Al dominar a la naturaleza, al declarar el individuo su libertad frente a ella, caía en la trampa de dominarse a sí mismo y a sus semejantes, anulaba el impulso vital del ser humano, lo intuitivo y sensible, es decir, iba contra la propia naturaleza humana, y al hacerlo, la objetualizaba. Escribían: *El mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal modo, el en sí de las mismas se convierte en para él. En la transformación se revela la esencia de las cosas siempre como lo mismo: como materia o substrato de dominio.*⁶⁹

Según ambos filósofos, a partir de entonces comenzó la decadencia de una sociedad que desembocaría en los totalitarismos del siglo XX. Los nuevos tiempos y la industrialización impusieron la primacía de la máquina. En un siglo y medio, la igualdad de fuerzas que tanto había costado conseguir, el equilibrio del individuo entre su yo racional y su yo natural, y el de la sociedad civilizada entre el progreso y el mundo natural, viró hacia el lado contrario. Lejos del miedo, el individuo comenzó a utilizar su poder y su dominio sobre una naturaleza a la que consideraba cada vez más lo otro, lo ajeno, lo diferente. El péndulo, que durante siglos fue acercándose lentamente al eje, osciló bruscamente hacia el lado contrario y allí ha quedado anclado desde entonces. El tan floreciente equilibrio se rompió de nuevo. En adelante era David el que ganaba casi todas las batallas, y un Goliath cada vez más exhausto despertaba de cuando en cuando lanzando huracanes o terremotos: recordatorios de un gigante que se revuelve contra sus cadenas.

⁶⁹ HORKHEIMER y ADORNO, *Op. cit.*, p. 64s.

Fig. 43: Picasso, *Fábrica en Horta de Ebro*, 1909 (fuente: Pablo Picasso website)

Fig. 44: Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1933 (fuente: archdaily)

Fig. 45: Imagen satélite nocturna de Europa y el norte de África en 2012. (fuente: NASA)

Fig. 46: La ciudad de Nueva Orleans inundada tras el paso del huracán Katrina en 2005. (fuente: AFP)

A partir de los años sesenta del siglo pasado, se empieza a percibir un ligero cambio de tendencia que podríamos interpretar como el inicio del descenso de la línea verde dibujada en el esquema de la figura 20. Los medios de comunicación de masas permitieron conocer la realidad en otros lugares del planeta; en distintos ámbitos de la cultura y de la sociedad civil se iniciaron acciones y reclamaciones en defensa de una sociedad más justa y equitativa; y desde entonces hasta ahora, la consciencia del impacto negativo del ser humano sobre la Tierra no ha hecho más que crecer, yendo acompañada en los últimos años de medidas (insuficientes aún) para combatir el cambio climático. Al mismo tiempo que la globalización se convertía en una realidad, se empezaban a cuestionar (tal vez de forma inconsciente) sus principios básicos. Como veremos en el siguiente capítulo, a finales de los sesenta del siglo XX la filosofía reclamó la recuperación de la estética de la naturaleza y abrió un interesante debate aún en activo. Por otra parte, desde distintas instituciones se promovieron acciones para la defensa de la naturaleza que surgieron como respuesta a la publicación en 1962 de *La primavera silenciosa* de Rachel Carson⁷⁰, donde se denunciaban los riesgos para la salud y el medio ambiente provocados por el uso de pesticidas. El 22 de abril de 1970

⁷⁰ CARSON, Rachel (2010), *La primavera silenciosa* [*Silent Spring*, 1962] Barcelona: Crítica.

tuvo lugar el Primer Día de la Tierra impulsado por el senador demócrata estadounidense Gaylord Nelson, que obtuvo un seguimiento multitudinario. En 1972, se celebró la primera gran conferencia internacional sobre medioambiente y desarrollo humano: la Cumbre de la Tierra de Estocolmo. En el mismo año, se firmó la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO, documento en el que se asociaban por primera vez cultura y naturaleza como valores patrimoniales de la humanidad. Reuniones internacionales que han ido en aumento desde entonces.

Fig. 47: Carta del Senador Gaylord Nelson en la que reclamaba una legislación para la protección del medio ambiente. Mayo de 1970. (fuente: earthyissues.com)

Fig. 48: Imágenes de las movilizaciones populares del Primer día de la Tierra celebrado en Estados Unidos el 22 de abril de 1970. La participación en el proyecto de universidades, escuelas y comunidades fue multitudinaria. (fuente: thefrogblog.es)

Desde el mundo de la cultura se comenzó a poner atención a la tierra como organismo vivo, a la relación del ser humano con la naturaleza y el paisaje. En este ambiente nacieron los primeros *earthworks* americanos (con Robert Smithson, Michael Heizer, Denis Oppenheim, James Turrell o Carl André a la cabeza) que pusieron el acento, más que en la naturaleza, en la tierra como materia y como soporte de experimentación, en el espacio y el tiempo geológico, histórico, cósmico, y volvieron la mirada hacia las antiguas civilizaciones. En Europa, otros artistas recogieron el testigo de Richard Long (Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, David Nash o Nils-Ud) y fijaron la mirada en los entornos naturales. Desde entonces, el Arte viene ofreciendo soluciones a problemas ecológicos y medioambientales desde las visiones artísticas, en ocasiones con proyectos de recuperación ambiental⁷¹, y en otras, con obras gestuales, señalizaciones temporales,

⁷¹ Entre otros: Betty Beaumont, Alan Sonfist, Agnes Denes, Platform, Viet Ngo, Peter Fend o Helen Mayer y Newton Harris.

silenciosas e íntimas⁷². Utilizan materiales naturales como la tierra, las piedras, la vegetación, el agua, el fuego o el aire, juegan con procesos naturales y ponen en valor el lugar. Les interesa la relación del individuo con la naturaleza y con los animales, los procesos naturales, los de ejecución de las obras y su desaparición, la percepción, la reacción del espectador. Sus obras ponen de manifiesto una clara conciencia del impacto del ser humano sobre el planeta y hacen lo que sabe hacer el arte: poner ante nuestros ojos la *realidad*.

Fig. 49: Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970), Salt Lake City (fuente: Holt-Smithson Foundation, George Steinmetz)

Fig. 50: Walter de María, *The Lightning Field* (1977), Nuevo México. (fuente: The Estate of Walter De Maria)

Fig. 51: Richard Long, *A line in the Himalayas* (1975). (fuente: Richard Long)

Fig. 52: David Nash, *Three Sun Vessels for Huesca* (2005), Centro de Arte y Naturaleza de Huesca.

⁷² Una recopilación de nombres relevantes puede verse en PARREÑO VELASCO, José María (2015). *Arte y ecología en España: notas para una guía*. En PARREÑO, José María y RAQUEJO, Tonia (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. p. 248-273. También hay un interesante movimiento de espacios de arte en el campo en distintos lugares de la geografía española (Valdelarte, CACIS, Pueblos En Arte, JOYA, entre otros).

Fig. 53: Lucía Loren, *Madre Sal* (2008) Villoslada de Cameros, La Rioja. (fuente: Lucía Loren)

Fig. 54: Carlos de Gredos, *Parajes nuncios de Infinito o La Nube* (1999-2009) Cerro Gallinero, Ávila. (fuente: Carlos de Gredos)

* * *

La ampliación de la noción de paisaje hacia concepciones patrimoniales tanto en lo cultural (por su condición de palimpsesto) como en lo natural (incluyendo cuestiones de sostenibilidad ambiental), no ha supuesto la pérdida de los valores estéticos con los que surgió hace más de cinco siglos. Dichas consideraciones (culturales, medioambientales y estéticas) están ligadas a la idea que una población se forma del territorio en el que habita y responden a la realidad de un tiempo concreto. Es decir, al modo en que un grupo de personas entiende el entorno que le rodea y se ve imbuido por él. Estas configuraciones naturales o artificiales que son los paisajes percibidos, pueden ser más o menos bellas, pero lo verdaderamente relevante es que muestran los valores (éticos, sociales, culturales –entre los cuales se encuentran los estéticos–, medioambientales, materiales, etc.) de una sociedad. Al situarnos frente a un panorama o vernos envueltos por el paisaje nos enfrentamos a la *realidad* de nuestro tiempo, y a partir de ella podemos tomar la opción de reflexionar sobre los valores que legamos a las generaciones venideras, porque dichas consideraciones quedan reflejadas en el territorio.

Inmersos en la segunda década del siglo XXI y dado que el paradigma occidental moderno ha sido puesto en entredicho⁷³, parece urgente encontrar nuevas estructuras ideológicas que den respuesta a las complejas circunstancias a las que se enfrenta la sociedad actual. Por muy idealista que parezca, el único modo de asegurar el futuro de individuos y especies en los siglos venideros será aquel cuya *realidad* asiente sus principios en un modelo basado en principios éticos, en el bien común y en el desarrollo sostenible. Para ello, los principales asuntos a resolver son la relación de los seres

⁷³ BERQUE, *El pensamiento... cit.*; MEYER, *The expanded... cit.*, entre otros autores relacionados con el paisaje.

humanos entre sí y la de estos con la naturaleza, porque como apuntaban Marx Horkheimer y Theodor Adorno, ambos van de la mano.

Por su parte, Yi-Fu Tuan considera que tanto los mitos al igual que las ciencias forman parte del mundo mental creado por los humanos para protegerse de la naturaleza. De ser así (y no parece una idea desatinada), nuestra *realidad* actual no sería más que otra configuración ideológica que nos aleja de todo posible equilibrio. Escribía: *Un lenguaje abstracto de signos y símbolos es exclusividad de la especie humana, y gracias a él el ser humano ha creado mundos mentales que median entre él y la realidad externa. El entorno artificial que los humanos han construido es el resultado de esos procesos mentales, del mismo modo que lo son los mitos, las leyendas, las taxonomías y las ciencias. Todos estos logros pueden verse como crisálidas que los seres humanos han formado alrededor de sí mismos para sentirse más seguros en la naturaleza.*⁷⁴

La metáfora de David y Goliath que hemos utilizado para personificar la naturaleza y enfrentarla al individuo es, por una parte, heredera de aquellas advocaciones míticas durante largo tiempo asentadas en Occidente, y por otra, resultado del pensamiento binario. En lo que concierne al paisaje, la naturaleza entendida en su acepción más amplia como conjunto de todas las cosas existentes (excepto las fabricaciones humanas), así como los principios y fenómenos por los que se rigen, la esencia de las cosas y la armonía universal que todo lo equilibra⁷⁵, no debería ser interpretada como algo opuesto a la persona, ni como elemento divergente a las cosas que existen por intervención humana. En un nuevo modelo capaz de superar la modernidad, la naturaleza debería entenderse como unidad de elementos de la que el ser humano forma parte. Para ello, sería conveniente (como propone Savater) dejar atrás algunas concepciones frecuentes en nuestros días: por un lado, la idea de Naturaleza instrumental, *astuta, terca y traicionera... que debe ser colonizada sin contemplaciones y obligada a trabajos forzados en beneficio de la metrópoli*⁷⁶. Ejemplo de ello podrían ser los cultivos extensivos que sólo pueden ser mantenidos utilizando una gran cantidad de plaguicidas (cuyos beneficios son desiguales y cuestionables por los efectos que producen en la salud humana y los ecosistemas). Por otro lado, existe una advocación sangrienta e irracional de la Naturaleza que obliga al ser a enfrentarse o a sucumbir ante ella⁷⁷. En este sentido y por tomar solo un ejemplo, sería bueno admitir que los graves daños materiales y humanos producidos por inundaciones o corrimientos de tierra, suelen producirse en lugares donde habría sido mejor no edificar debido al carácter

⁷⁴ TUAN, *Op. cit.*, p. 27.

⁷⁵ SAVATER, Fernando (1995). *Diccionario filosófico*. Barcelona: Planeta. p. 260s.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 261.

geológico del terreno o a su localización geográfica (ramblas o cauces de ríos desviados, faldas de montañas poco estabilizadas, etc.). Por último, las versiones míticas de la Naturaleza como entidad bienhechora que conduce al individuo hacia una vida sana, justa y libre⁷⁸, también deberían ser tomadas con cautela. Invocar a la diosa Naturaleza como hacían las primeras culturas y pedir su protección no deja de ser una propuesta aparentemente amable, pero llevada al extremo puede acarrear algunos problemas de orden práctico (enfermedades erradicadas en occidente que vuelven por la falta de vacunación infantil, problemas del parto en casa, etc.). El equilibrio entre naturaleza y razón no está en la renuncia a la ciencia o en una suerte de vuelta a la Edad Media, pero como sabemos, los recursos de la tierra son limitados. La comunidad científica ha aceptado el hecho de que el ser humano ha cambiado el ciclo natural de la Tierra y ha marcado, a mediados del siglo pasado, el inicio de una nueva era geológica: el Antropoceno⁷⁹. Dicho reconocimiento supone un paso añadido importante sobre el que se podría construir una nueva realidad; y a partir de ella, configurar el paisaje desde una relación equilibrada entre lo intuitivo y lo racional.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ CEARRETA, Alejandro (2016). El Antropoceno y los pasos necesarios para su posible formalización tras el 35º Congreso Geológico Internacional. En *Cuaternario y geomorfología: Revista de la Sociedad Española de Geomorfología y Asociación Española para el Estudio del Cuaternario*. Vol. 30. Nº 3-4. p. 5-8; ARIAS MALDONADO, Manuel (2014). Antropoceno: el fin de la naturaleza. En *Revista de Libros*. Segunda época. Edición digital. Fundación Amigos Revista de Libros. <http://revistadelibros.com/articulos/antropoceno-el-fin-de-la-naturaleza> (consulta 1 de febrero de 2017)

LA SUPERACIÓN DE LA ESTÉTICA DE LA NATURALEZA
CAPÍTULO II

A finales de los años sesenta del siglo XX se rompió definitivamente la tendencia europea más extendida que negaba el interés por la belleza natural, de la que un día dijera Hegel: *...hasta ahora a nadie se le ha ocurrido adoptar el punto de vista de la belleza de los objetos naturales y elaborar una ciencia, una exposición sistemática de estas bellezas. [...] Ante la belleza natural nos sentimos demasiado inmersos en lo indeterminado, carentes de criterio, y es por eso que tal clasificación resultaría tan poco interesante.*¹

En los últimos años, la percepción del paisaje es un tema cada vez más recurrente en los ámbitos del paisajismo, la geografía y la arquitectura, donde han surgido interesantes aportaciones prácticas. Sin embargo, para comprender los aspectos doctrinales del mismo es necesario recurrir a la filosofía. Un primer objetivo de este capítulo es aprender de ella y estudiar una posible aplicación al paisaje de las teorías más relevantes sobre su apreciación. La finalidad última es doble: en primer lugar, comprender la relevancia que tienen los valores estéticos de los paisajes para la población y los posibles efectos de vivir en entornos de baja calidad perceptiva. En base a ello, deberíamos poder aclarar algunas de las cuestiones habituales en los proyectos de paisaje, ya sean éstos naturales, rurales o urbanos, de escala grande o pequeña: ¿qué se esconde tras la forma del paisaje?, ¿qué efectos produce en el observador la apariencia de los paisajes?, ¿podríamos encontrar una estética ligada al territorio que sirviera como herramienta en la configuración de nuevos paisajes?, y de hacerlo ¿cómo debería incorporarse en los proyectos de paisajismo? En segundo lugar, trataremos de comprender los mecanismos que nuestra mente pone en funcionamiento cuando contemplamos un panorama, una vista de la naturaleza más o menos antropizada. Al hacerlo y una vez establecidos en el capítulo anterior los aspectos más relevantes de la noción de paisaje y la realidad del momento actual al respecto, deberíamos ser capaces de resolver otro tipo de problemas de aplicación práctica: ¿es la percepción en el caso del paisaje un asunto completamente subjetivo?, ¿es siempre de carácter particular o podemos generalizar al emitir un juicio sobre un paisaje concreto?, ¿es posible evaluar un paisaje a nivel estético?, o dicho de otro modo: ¿qué factores tiene en cuenta la población cuando de forma generalizada considera el paisaje de la Toscana como

¹ HEGEL, George Wilhelm Friedrich (1989). *Lecciones sobre la Estética [Vorlesungen über die Ästhetik, 1832]*. Madrid: Akal. p. 8.

bello?; y por último: ¿se podrían redactar unos principios de apreciación estética del paisaje que pudieran aplicarse a cualquiera de sus tipos?

Fig. 55: Paisaje con viñedos y olivos en San Casciano in Val di Pesa, Toscana.

Fig. 56: Paisaje con refinería de petróleo junto a la población de Muskiz, País Vasco.

En el capítulo anterior hemos hecho referencia al abandono de la Estética de la Naturaleza, pero consideramos pertinente exponer el tema con mayor profundidad y resumir los inicios de su recuperación en el siglo XX como paso previo para entender algunas cuestiones actuales de paisaje. Dichos argumentos servirán para presentar los inconvenientes que la falta de debate estético sobre la naturaleza ha supuesto para los paisajes en Occidente y permitirán dar respuesta a algunas de las cuestiones planteadas aquí; otras irán despejándose en los siguientes capítulos. Por otro lado y dado que no es esta una investigación filosófica ni va dirigida a dicho perfil académico, creemos oportuno poner en contexto al lector resumiendo brevemente aquellos aspectos de la filosofía que han sido más relevantes para esta investigación y que permiten establecer los principios teóricos sobre los que se trabajará a lo largo de la tesis.

1. Desmantelar el paisaje

Cuando Hegel puso el arte por encima de la naturaleza rompiendo con el pensamiento kantiano que ponía a ambos en pie de igualdad en términos de interés estético, se consolidó la ruptura de la relación entre el ser humano y la naturaleza en el pensamiento occidental; divorcio que anclaba sus raíces en la Ilustración y fue alentado por los logros de la Revolución Industrial. El pensamiento hegeliano denomina *espíritu* a la realidad universal, absoluta, a aquello que se conoce a sí mismo². Todo lo demás es real en tanto que participa de ese espíritu, y la filosofía y la religión son manifestaciones superiores del espíritu absoluto. El arte, aunque considerado por el filósofo una categoría inferior a las dos anteriores, participa también de lo absoluto porque en él se materializa una verdad universal³. Con estos principios definió Hegel la estética como filosofía del arte por primera vez.

*...puede sin embargo afirmarse ya de entrada que lo bello artístico es superior a la naturaleza. Pues la belleza artística es la belleza generada y regenerada por el espíritu, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos.[...] ...la superioridad del espíritu y de su belleza artística frente a la naturaleza no es sólo relativa, sino que el espíritu es lo único verdadero, lo que en sí todo lo abarca, de tal modo que todo lo bello sólo es verdaderamente bello en cuanto partícipe de esto superior y producto de lo mismo. En este sentido, la belleza natural aparece como un reflejo de lo bello perteneciente al espíritu, como un modo imperfecto, incompleto, de un modo que, según su sustancia, está contenido en el espíritu mismo.*⁴

Afirmaba Hegel que solo los productos del espíritu humano eran dignos de estudio en filosofía por ser muy superiores a cualquier objeto producido por la naturaleza. Toda experiencia estética que surgiera de la contemplación de lo natural estaba ligada a los sentimientos y era por tanto subjetiva, quedando por ello exenta de cualquier interés teórico. Desde estos principios se desterró la naturaleza como objeto de estudio estético dejando el puesto, en exclusiva, al arte.

² ORTEGA Y GASSET, José (1972). *El Espectador*, tomos VII-VIII. Madrid: Revista de Occidente. p. 15s.

³ JARQUE, Vicente (2000). GWH Hegel. En BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Madrid: Visor. p. 233-238.

⁴ HEGEL, *Op. cit.*, p. 8.

La tesis hegeliana tuvo algunos detractores como Schopenhauer o Nietzsche, sin embargo, fue apoyada mayoritariamente por la comunidad filosófica, lo cual impidió el desarrollo de una base teórica con la que analizar y comprender la experiencia estética vivida en la naturaleza, negándose a sí misma la posibilidad de ahondar en la estética del arte por comparación con aquella⁵. Este abandono tuvo un impacto de largo alcance no solo para el arte y la filosofía sino también para la configuración de los paisajes. Dar por válido el axioma de que cualquier producción humana es superior a todo lo que surge de manera natural implica, en primer lugar, minimizar la huella estética de cualquier intervención en el territorio. Supone también, dejar en un segundo plano cuestiones como la idoneidad visual de localizar un artefacto en un paisaje determinado, las posibles alteraciones en el patrimonio natural y cultural, y las consecuencias de una potencial degradación medioambiental. Todo ello admite eliminar del amplio abanico de valores que poseen los paisajes (estéticos, culturales, sociales, medioambientales, materiales, etc.) algunos aspectos que son intrínsecos al mismo, y coloca, en ausencia de los estéticos, su importancia como recurso económico por encima del resto de intereses. A escala local y en el corto plazo, esta desconsideración puede afectar a lugares concretos e intervenciones puntuales afeando el entorno. Como práctica continuada durante décadas, las consecuencias son más profundas.

Fig. 57: Ejemplo de feísmo arquitectónico en Galicia (fuente: fotofeísmo)

Fig. 58: Vista de San Martín del Castañar (Salamanca). Cuando un edificio rompe con la arquitectura local en un entorno en el que se conserva la cultura del lugar, el impacto visual en el paisaje suele ser importante.

José Ortega y Gasset, al narrar sus viajes por Castilla, escribía en sus *Notas del vago estío*: *En la fauna visual que el viajero persigue representan catedrales y castillos una especie intermedia entre la pura naturaleza y la pura humanidad. El paisaje solitario, sin edificio alguno, es mera geología. El caserío de villa o aldea es demasiado humano, yo diría demasiado civil, artificial. La catedral y el castillo, en cambio, son a la vez*

⁵ TAFALLA, Marta (2007). T.W. Adorno y la estética de la naturaleza. En CABOT, Mateu (ed.). *El pensamiento de T. W. Adorno, balance y perspectivas*. Palma: Universitat de les Illes Balears. p. 123-135.

naturaleza e historia. Parecen excrecencias naturales del fondo rocoso de las glebas y, al propio tiempo, sus líneas intencionadas poseen sentido humano. Merced a ellos el paisaje se intensifica y transforma en escenario. La piedra, sin dejar de serlo, se carga de eléctrico dramatismo espiritual. Esta síntesis tendrá siempre las secretas preferencias de las almas no anquilosadas en un estrecho racionalismo. En el fondo, el hombre no respeta su propia razón cuando la mira por dentro, en su uso civil y cotidiano. En cambio, le emociona ver esa razón por fuera, como fenómeno cósmico, como fuerza de la naturaleza. Entonces percibe que la razón, es decir, la reflexión es a la postre tan ingenua, tan poder elemental como el instinto o la gravitación.

Hay épocas en que la humanidad mejor llega a olvidarse de esto y vive sólo lo intrahumano, ciega y sorda para el resto del cosmos. Son las épocas de ágora, plazuela, academia y parlamento en que vagamente se imagina el mundo como algo obediente a las leyes municipales, donde la pequeña inteligencia del hombre lo decide todo, sin niebla ni misterio. Son, sin duda, épocas claras, pero pobres, sin jugo. Son las épocas «clásicas» en que la mente se reduce a una existencia provincial, limitada, y se toma demasiado en serio a sí misma.⁶

Hace tiempo que nuestros paisajes nos hablan de ‘almas anquilosadas en estrecho racionalismo’, tal vez porque hace tiempo que nos tomamos demasiado en serio a nosotros mismos. Cuando un paisaje se transforma mediante la imposición de elementos artificiales discordantes con el entorno o mediante modificaciones radicales de su topografía, no solo se ve afectada su dimensión física sino que, a menudo, se empobrece su dimensión estética perdiendo sus valores culturales. Las consecuencias de tales actuaciones se podrían agrupar en tres categorías: por una parte, los impactos ambientales que afectan a los ecosistemas, a las especies animales y vegetales que conviven en ellos, y también a la salud de los residentes en la zona; por otra, se ven influidos los condicionantes identitarios, aquellos que son característicos de cada espacio, que conforman la idiosincrasia del lugar y de sus habitantes, los que se transmiten de generación en generación; y en tercer lugar, los aspectos estéticos tienen profundas raíces que conectan con la simbología y la representatividad del lugar, y están vinculados con valores éticos y morales. Estos tres tipos de derivaciones se corresponden con los elementos que forman parte del paisaje (según su propia definición): como configuración natural, como adaptación humana del territorio, y como imagen de un tiempo determinado.

⁶ ORTEGA Y GASSET, José (1972). *El Espectador*, tomos V-VI. Madrid: Revista de Occidente. p. 25s.

Dos ejemplos de nuevas configuraciones de alto impacto en un paisaje podrían ser la construcción de una fábrica en un entorno natural o rural, y una explotación minera a cielo abierto. En ambos casos, la falta de integración en el entorno de los edificios y las instalaciones, o los intensos movimientos de tierras en el caso de la mina, llevan asociados los tres tipos de consecuencias. Además de la explotación del recurso propiamente dicho que suele ser un bien de uso público (sea la empresa gestora de titularidad pública o privada), existen una serie de efectos secundarios positivos y negativos que deberían ser tomados en consideración en las fases previas. De hacerse de este modo, se pueden prever los daños con antelación y minimizarlos en todo lo posible⁷.

Fig. 59: Central nuclear de Cofrentes, Valencia. (Fuente: panoramio)

Fig. 60: Mina de As Pontes durante la fase de llenado de la corta para su transformación en lago (2008). (Fuente: Endesa Generación)

Entre los beneficios más importantes se encuentra la mejora en las condiciones de vida (laborales, económicas, de acceso a bienes y servicios, etc.) de un importante grupo de población local. En el caso de entornos rurales la nueva actividad suele suponer la revitalización de pueblos y regiones, frenando la habitual migración de los jóvenes a las ciudades, y atrayendo nueva población. Por su parte, los impactos menos favorables suelen estar relacionados con problemas de tipo medioambiental, cultural y paisajístico que en las primeras fases, son minimizados o entendidos como daños colaterales necesarios para la consecución de un bien mayor. Tal vez en el corto plazo sea este el cómputo global, pero a la larga las consecuencias pueden ser de profundo calado. En relación al medio ambiente y en función del tipo de empresa, es raro que la calidad del aire no se vea afectada, no solo por el aumento de la contaminación sino también por la

⁷ ANIBARRO, Miguel Ángel y VALDÉS, Esther (2016). Fascinante y detestable. Artelización e integración en los paisajes industriales. En *Cuaderno de Notas nº 17*, Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid (julio 2016). p. 1-18.

tala de arbolado que frecuentemente lleva asociada la construcción de la explotación. Estos hechos inciden directamente en la salud de la población local y suelen provocar una pérdida de la biodiversidad y la desestabilización transitoria de los ecosistemas del entorno. Por otro lado, las grandes factorías y aprovechamientos modifican el modo de vida, las costumbres y las tradiciones de las poblaciones de la zona. Mejorar dichas condiciones es, habitualmente, un avance para los residentes locales pero a la larga, no siempre ocurre así. Es necesario frenar la creencia (ampliamente extendida en el siglo pasado) de que todo lo que procede de la urbe es mejor que lo rural. El patrimonio cultural de los pueblos es un valor fundamental de nuestra historia y de nuestros paisajes, y no debería estar reñido con el avance de los tiempos. Más bien al contrario⁸. Este tipo de enfrentamientos (en línea con el pensamiento binario que comentábamos previamente) tienden a destruir no solo la biodiversidad natural, sino también la riqueza cultural de las regiones. Ambas cosas van ligadas a nuestro derecho al paisaje y a la pérdida de valores éticos y morales, aquellos que nos constituye como sociedades civilizadas⁹. Estos condicionantes (positivos y negativos) tienen un impacto importante y modifican (para bien o para mal) la escala de valores de la gente a una velocidad difícilmente asumible. Considerarlos de modo global desde los inicios de una intervención permitiría tomar decisiones adecuadas sobre la dirección hacia la que se dirige la colectividad. El paisaje es una entidad dinámica que evoluciona al mismo tiempo que lo hace la sociedad. Su belleza o fealdad no son solo una cuestión estética ya que llevan asociados los valores de un tiempo y un espacio determinados, principios que serán heredados por las generaciones futuras. ¿Qué valores aprenderá el niño que crece rodeado de plásticos en los invernaderos de Almería? (Figura 61), ¿qué tipo de relación establecerá con la tierra?, ¿qué le enseñarán su cultura y sus paisajes?

⁸ La tecnología y las infraestructuras, por ejemplo, deberían ser vehículos que sirvieran para favorecer los asentamientos rurales y para fomentar la riqueza cultural de un país. Para ello, la voluntad política tiene que velar por el interés de la sociedad en las ocasiones en las que este se enfrenta con el de las empresas y los particulares.

⁹ Un ejemplo evidente de ello son las guerras en las que se destruyen esculturas o templos de ideologías o religiones contrarias. Las imágenes o edificios no pertenecen a un bando determinado sino que son patrimonio de la humanidad.

Fig. 61: José Antonio Lirola Manzano, *Oeste de plástico*. Primer premio del concurso internacional de fotografía 'Almería, Tierra de Cine' 2015, convocado en el XIII Festival internacional de cortometrajes 'Almería en corto'. (fuente: Diputación de Almería)

Este abandono de la Estética de la Naturaleza por parte de la filosofía iniciado en el XIX no afectó al ámbito de las ciencias naturales, al menos en todos los casos. Al contrario, fue el momento de las grandes investigaciones que impulsaron las ciencias de la naturaleza y en algunos casos, hicieron temblar los principios de la religión. Naturalistas como Alexander von Humboldt o Charles Darwin parecían ajenos al enfrentamiento entre naturaleza y razón que se estaba produciendo en las humanidades (Hegel, Baudelaire, R. L. Stevenson, etc.). Las expediciones científicas en las que participaron¹⁰ sirvieron para demostrar que el ser humano es una pieza más de la naturaleza (extremadamente inteligente eso sí), y que el aspecto físico de un individuo de cualquier especie tiene una función que va más allá de la apariencia pues de él depende el mantenimiento de su herencia genética. Vincular el aspecto de animales y plantas con su propia conservación suponía darle una nueva dimensión a la estética de los elementos naturales. Sin embargo, extrapolar dicha “belleza-útil” de las especies a los paisajes es un paso que aún no se ha llegado a producir de forma generalizada. Así pues, las

¹⁰ Recogidas en toda su obra, principalmente en: *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* de Humboldt y Bonpland (1807) y *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo* de Darwin (1836); ver también: ANÍBARRO, Miguel Ángel (2014). El descubrimiento del paisaje iberoamericano. En *Cuadernos hispanoamericanos* nº 766. Madrid: AECID. p. 18-35; así mismo, LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2009). Pensar la historia. En MADERUELO, Javier (ed.). *Paisaje e historia*. Madrid: Ábada. p. 9-52.

categorías estéticas con las que se siguieron enjuiciando los paisajes en Europa¹¹ fueron las de lo sublime y lo pintoresco, gestadas en la primera mitad del XVIII en los escritos de Addison, Hutcheson, Shaftesbury o Burke¹², y ampliadas posteriormente por William Gilpin, Uvedale Price y R Knight¹³; y para ambas, los valores escénicos del paisaje eran fundamentales.

Tendrían que pasar alrededor de 150 años para que la Estética de la Naturaleza fuera restituida a su lugar en la filosofía, y la paternidad de dicha recuperación se reparte entre distintos autores. Las reflexiones sobre la función del paisaje en la sociedad moderna de Joachim Ritter, que iban en contra de la modernidad antinaturalista marcada por la estética del artificio¹⁴, constituyeron un punto de partida.

*Son incontables los ejemplos y pruebas sobre el nexo interno que une al paisaje y a la teoría filosófica de la naturaleza entendida como totalidad. Y confirman que en la interpretación dada por Petrarca sobre la propia subida al monte se expresa el principio constitutivo de la naturaleza en cuanto paisaje, en su desarrollo histórico, como una profética interpretación intelectual. Su descubrimiento rota del contexto de la tradición sobre la teoría. La contemplación libre de toda la naturaleza –que a través de los siglos y desde Grecia hasta hoy ha sido cosa propia y exclusiva del concepto filosófico- adquiere nueva forma y figura en la dedicación del espíritu a la naturaleza en cuanto paisaje.*¹⁵

El fracaso de Petrarca de hacer compatible el deleite estético con la entrega del yo a Dios, tiene explicación para Ritter siguiendo la antigua concepción de la Naturaleza como partícipe de la divinidad. En ese sentido y según el autor, no fue necesario analizar su belleza de forma independiente porque ésta, como parte del Todo, estaba incluida dentro de la teoría filosófica. *Lo que dice la voz de la naturaleza es percibido*

¹¹ En los Estados Unidos de América este paso se dio en época más temprana como veremos en el capítulo IV, donde analizaremos los diferentes motivos que llevaron a proteger los primeros paisajes a uno y otro lado del Atlántico.

¹² RAQUEJO, Tonia (1972). El romanticismo británico. En BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia... Vol. I. Op. cit.*, p. 257-275; ADDISON, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* [1712]. Edición de Tonia Raquejo. Madrid: Visor; BURKE, Edmund (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757]*. Valencia: Colegio Oficial De Aparejadores y Arquitectos Técnicos De Murcia.

¹³ William Gilpin: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* [1794]; Uvedale Price: *An essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful* [1794]; Richard Payne Knight: *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste* [1805].

¹⁴ MARCHÁN, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁵ RITTER, *Op. cit.*, p. 135.

‘dentro’ y no ‘fuera’.¹⁶ Parece reclamar Ritter la recuperación del pensamiento sobre la belleza de la naturaleza en cuanto paisaje, al mismo tiempo que la vincula con la divinidad. Pocos años después, Theodor Adorno y Ronald Hepburn anunciarán la necesidad de recuperar la Estética de la Naturaleza; sin embargo, lo harán alejados del concepto de paisaje y del sentimiento religioso.

Theodor Adorno, Hans Jonas y la escuela de Frankfurt establecieron conexiones entre las dimensiones éticas y estéticas del entorno, y dirigieron el tema hacia la responsabilidad moral del individuo con la naturaleza¹⁷. Un tercer camino señala a Ronald Hepburn como el padre de la Estética del Entorno, cuyas teorías han sido desarrolladas desde finales de los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad. Las líneas de trabajo de Adorno y Hepburn son muy distintas pero complementarias porque ambas están encaminadas a conseguir la rehabilitación de la Estética de la Naturaleza¹⁸. En 1970, Adorno¹⁹ abordaba el motivo por el cual se había producido ese olvido histórico y consideraba que entendiendo la historia de ese abandono se podría rescatar la “memoria de la belleza natural”. Cuatro años antes, Ronald Hepburn²⁰ abrió la puerta a nuevas investigaciones de la filosofía analítica, y las teorías desarrolladas con posterioridad por otros pensadores se centraron en averiguar en qué consiste la experiencia estética de la naturaleza. Estos autores tratan de dilucidar los conceptos con los que poder describir la estética de la naturaleza, qué la caracteriza y qué la diferencia de la experiencia del arte, sin embargo, más que a través de disquisiciones teóricas abordan el tema desde su propia experiencia del entorno.

A efectos prácticos para nuestro estudio sobre la apreciación del paisaje nos interesan ambas posturas: la primera explica la importancia que tiene para el individuo la calidad estética de los paisajes en los que habita; la segunda permite entender el proceso perceptivo en sí. Ambas aproximaciones afrontan la recuperación de la estética de la naturaleza, pero en el caso alemán suelen hablar de naturaleza en sentido genérico (entendiéndola como conjunto de las cosas existentes que lo son por sí mismas, ya sea naturaleza virgen o modificada), y en el británico suelen hacerlo como entorno, es decir, como espacio en el que habitamos y por el que nos vemos envueltos. No obstante, en

¹⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹⁷ ZIMMER, Jörg (2008). La dimensión ética de la estética del paisaje. En NOGUÉ, Joan (ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 27-44.

¹⁸ TAFALLA, Marta (2011). Rehabilitating the Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno. En *Environmental Ethics*. Vol. 33 (spring). University of North Texas. p. 45-56.

¹⁹ ADORNO, Theodor W. (2004). *Teoría estética [Ästhetische Theorie, 1970]*. Madrid: Akal.

²⁰ HEPBURN, Ronald W. (1966). Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. En WILLIAMS, Bernard y MONTEFIORI, Alan (eds.). *British Analytical Philosophy*. Londres: Routledge and Kegan Paul. p. 285-310.

ocasiones los términos parecen intercambiarse. Así por ejemplo, Allen Carlson suele encontrar sus ejemplos en la naturaleza salvaje, al igual que Arnold Berleant o Stan Godlovitch, aunque lo hacen desde enfoques distintos. Por su parte, Thomas Heyd o George Santayana centran la atención en los entornos modificados y en los aspectos culturales del mismo. Autores como Noel Carroll, Ronald Hepburn y Emily Brady abordan el tema desde la subjetividad: para Carroll la clave está en la emoción que provoca la contemplación, y para Hepburn y Brady en el papel que juega la imaginación en la percepción. Estos y otros autores desarrollaron modelos de apreciación estética de la naturaleza que, como veremos, resultan muy útiles para nuestro propósito. Dado que el paisaje no se corresponde con la naturaleza ni con el entorno sino que es una noción diferente que participa de ambas, al estudiar los artículos y libros de estos filósofos (teniendo en mente el concepto de paisaje) ocurre algo interesante: muchas de sus aportaciones ayudan a comprender la percepción en un aspecto concreto del paisaje, aunque como es lógico, ninguno de ellos da respuesta al concepto que aquí nos ocupa (los filósofos abordan la experiencia estética en el entorno pero no a través de la noción de paisaje). Si escogemos un modelo concreto de los que ellos desarrollan y lo aplicamos a las diferentes facetas del concepto; y si logramos después ensamblarlos entre sí, el puzle comienza a tener sentido y las piezas parecen encajar. Veamos primero las correspondencias éticas y estéticas en Adorno.

2. Los paisajes del dominio

El período ilustrado fue el momento en el que el sujeto se liberó del miedo, del mito y de la creencia, y el desarrollo del pensamiento permitió el equilibrio entre su yo intuitivo y su yo racional. La razón fue el instrumento gracias al cual el ser humano enarboló las máximas de la libertad, la justicia y la solidaridad, y con ella como guía se inició la Modernidad. Sin embargo, tal como explicábamos en el capítulo anterior, la situación duró solo un tiempo. Según Max Horkheimer y Theodor Adorno²¹, entender el mundo y concebir la realidad a través de los ojos de la ciencia supuso ceder al conocimiento el antiguo poder adjudicado a la naturaleza. Al hacerlo, ésta pasaba de entidad dominante a dominada, y dado que el sujeto no deja de ser una parte de la naturaleza, al tiempo que el individuo la desmitificaba caía en la trampa de someterse a sí mismo y a sus semejantes.

*El proceso de Ilustración es, pues, un proceso de «desencantamiento del mundo» que se revela como un proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad al sujeto bajo el signo del dominio, del poder. En cuanto tal, este proceso, que quiso ser un proceso liberador, estuvo viciado desde el principio y se ha desarrollado históricamente como un proceso de alienación, de cosificación.*²²

Para Horkheimer y Adorno la Ilustración tuvo la peor de las consecuencias en la primera mitad del siglo veinte: el advenimiento de los totalitarismos. La tesis expuesta por ambos filósofos vincula el concepto de razón con el sistema social y el capitalismo moderno, y afirma que si la Ilustración condujo a la liberación del sujeto también provocó la hegemonía de unos pocos sobre la mayoría. Cuando la humanidad se vuelve inhumana agrupando a hombres y mujeres por su esencia de grupo (ya sea por su raza, su religión, su sexo, su nacionalidad, su clase social, etc.) los identifica entre ellos y los diferencia del resto de individuos. Al hacerlo, al crear un conjunto de iguales y situarlos conceptualmente en una categoría (supuestamente) inferior, los separa de la élite y convierte a aquellos en objetos²³. Cuestionaba Adorno el futuro de un ‘mundo administrado’ cuyo mecanismo, iniciado a finales de la Edad Media, consiste en igualar a todos los seres humanos dejando una élite que somete a los demás. Comprender lo incomprensible (el holocausto nazi y las causas que lo provocaron) era el único modo de poder evitarlo en el futuro y debía convertirse, en opinión de Horkheimer y Adorno, en

²¹ HORKHEIMER y ADORNO, *Op. cit.*

²² SÁNCHEZ, Juan José. Introducción. En HORKHEIMER y ADORNO, *Op. cit.*, p. 13.

²³ TIEDEMANN, Rolf (2007). ¿Sabes lo que pasará? Sobre la actualidad de la teoría de la sociedad de Adorno. En CABOT, *Op. cit.* p. 15-26.

el centro de la filosofía. A partir de entonces, los autores se propusieron: *comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie*²⁴. A lo largo de la obra adorniana queda establecido el vínculo entre el dominio de la razón y las relaciones de unos individuos con otros y de estos con la naturaleza. En 2007 Rolf Tiedemann²⁵ expresaba lo reveladoras que eran las palabras de Adorno cuando hablaba de la burocratización del mundo, que anula la autonomía del sujeto permitiéndole una libertad restringida a la libertad de mercado, y cuando anunciaba el fin de la Modernidad a través de la conversión del individuo en objeto.

Fig. 62: Apeadero, torre de vigilancia y restos de barracones en el campo de exterminio nazi de Auschwitz-Birkenau, Polonia (vista hacia el norte), 2016.

Fig. 63: Apeadero y barracones tras la alambrada en el campo de exterminio nazi de Auschwitz-Birkenau, Polonia (vista hacia el sur), 2016.

En los paisajes vemos reflejados el pensamiento y los hechos de las sociedades y los individuos en periodos de tiempo concretos. Podríamos denominar *paisajes del dominio* a aquellos en los que la voluntad de unas pocas personas sobre otros seres implica su categorización dentro de un grupo inferior a los primeros y en muchas ocasiones su reducción a la categoría de objeto. Dicha cosificación sigue siendo visible hoy en día y podríamos establecer una diferencia entre los paisajes del dominio del ser humano sobre la naturaleza y los de unos sujetos sobre otros. Los primeros son fáciles de ver en la desaparición de la masa forestal del Amazonas, del permafrost de los polos, en los

²⁴ HORKHEIMER y ADORNO, *Op. cit.*, p. 51.

²⁵ TIEDEMANN, *Op. cit.*, p. 23.

campos de extracción de crudo de los países petroleros. Sin embargo, como recogíamos tímidamente en la línea verde del esquema del primer capítulo (Figura 20) que iniciaba el descenso a partir de los años 70 del siglo pasado, esta tendencia parece haber iniciado (al menos en algunas zonas del planeta) un cambio. En las últimas décadas la toma de conciencia por parte de los gobiernos de los problemas asociados al calentamiento global ha permitido impulsar políticas que tratan de mitigar sus efectos; no tanto guiados por un reconocimiento no instrumental de la naturaleza sino por nuestro propio instinto de auto-conservación. Elizabeth Meyer propone redirigir nuestras acciones e intervenciones en el territorio del antropocentrismo al ecocentrismo para superar el pensamiento binario moderno²⁶, así como la utilización de la belleza de la naturaleza como argumento para querer cuidar la Tierra²⁷. Por su parte, Augustin Berque no parece encontrar solución al problema cuando habla de la incompatibilidad entre el paradigma occidental moderno clásico y el pensamiento paisajero. En cuanto a los paisajes del dominio de unos seres sobre otros la tendencia dominante no parece haber mejorado mucho. Las imágenes de pateras que cruzan el Mediterráneo o las de los campos de refugiados del sureste de Europa ofrecen algunos de los paisajes creados por el sujeto más duros y difíciles de asimilar. En otras ocasiones, como la explotación de minas de oro o de coltán, se unen ambas esferas de dominio (sobre la naturaleza y sobre otros individuos) y aunque las demandas sociales sobre estos asuntos están también a pie de calle, los hábitos de consumo no parecen ir en la misma línea y además, la deriva de algunas posturas políticas empieza a recordar al momento vivido en Europa un siglo atrás. En un momento de encrucijada como el actual es conveniente revisar la historia.

Fig. 64: Deforestación en el Amazonas. (fuente: ambiental.net)

Fig. 65: Campo de refugiados de Zaatari, Siria, en 2013. (fuente: Mandel Ngan AFP).

²⁶ MEYER, The expanded... *cit.*

²⁷ MEYER, Elizabeth K. (2008). Sustaining beauty. The performance of appearance. A manifesto in three parts. En *Journal of Landscape Architecture* (Spring).

Fig. 66: Campo de extracción de petróleo en Central Valley, California en 2015. (fuente: AFP).

Fig. 67: Sebastião Salgado, Trabajadores en la mina de oro de Serra Pelada, Brasil en 1986. (fuente: Sebastião Salgado)

2.1. La naturaleza como otredad

Retomando el hilo del abandono hegeliano de la naturaleza como objeto de estudio estético, Adorno denunciaba: *Lo bello natural desapareció de la estética debido al dominio cada vez más amplio del concepto de libertad y dignidad humana [...] de acuerdo con el cual en el mundo no hay que respetar nada más que lo que el sujeto autónomo se debe a sí mismo. La verdad de esa libertad para el sujeto es al mismo tiempo falsedad: falta de libertad para lo otro.*²⁸ Unas páginas más adelante añadía: *Lo bello natural es la huella de lo no-idéntico en las cosas bajo el hechizo de la identidad universal. [...] Lo bello natural comparte la debilidad de toda promesa con su inextinguibilidad. [...] es otra cosa que el principio dominante y que el desorden difuso; se le parece lo reconciliado.*²⁹

La primacía del yo racional sobre el yo natural del sujeto iniciada en el siglo XIX impedía el equilibrio entre ambos y profundizaba en el pensamiento binario. Situar la naturaleza en un lugar opuesto al arte (como hizo Hegel) la colocaba frente al artificio de producción humana y en una posición inferior a este. Para Adorno, entenderla como otredad enfrentada al individuo la dejaba agrupada como un todo abstracto frente a la élite. En un solo conjunto los bosques y las piedras, los elefantes y los océanos, las margaritas, las tormentas, las orugas y las vides, los desiertos y las estrellas, las nieves perpetuas de los polos, las bacterias, los colibrís, los baobabs y la lava del volcán. Agruparlo como un todo es lo más frecuente cuando hablamos de la naturaleza en abstracto, pero si lo pensamos dos veces su variedad y riqueza es de tal magnitud que difícilmente cabe todo en una sola noción. A los individuos los distinguimos con

²⁸ ADORNO, *Op. cit.*, p. 89.

²⁹ *Ibid.*, p. 103s.

nombres y apellidos. A los animales los diferenciamos por su especie y a lo sumo por su raza. Esto último ocurre con aquellos que tienen, según nuestro criterio, alguna característica destacable sobre el resto: por su belleza (el tigre blanco, el oso panda), por su canto (el jilguero, el canario), por su capacidad como cazadores (el tiburón blanco, el halcón peregrino); y también con los perros (lobos domesticados por el ser humano desde tiempos inmemoriales) y otros animales de compañía. Las plantas son un conjunto único en el que la mayoría distinguen a duras penas, los árboles de los arbustos y las herbáceas. En cuanto a los materiales inertes existe un desconocimiento aún más amplio. Esta impericia sobre la naturaleza se empezó a subsanar a nivel científico a partir del siglo XVIII y a nivel divulgativo a partir de los años setenta del siglo pasado, pero existe aún una dejadez importante por su conocimiento³⁰. Tal vez sea este el motivo por el que percibimos la naturaleza como un todo perdurable, porque aunque muera un animal o una planta quedan otros muchos y el conjunto no varía de forma sustancial. Tampoco supone un drama porque incluso cuando se extingue una especie, otra nueva puede surgir. Que la vida en la Tierra está en permanente cambio y evolución y siempre vuelve a comenzar es su gran fortaleza y el principio fundacional de su belleza. La misma que se convierte en tragedia para el ser humano, porque al considerarnos únicos la muerte de un individuo supone una pérdida y esto nos impide vernos como una especie más dentro del conjunto: racional, inteligente, especial, superior si se prefiere, pero una especie al fin y al cabo.

Sin embargo, cuando bajamos de escala y dejamos de ver la naturaleza como totalidad poniendo nuestra atención en un elemento determinado de ella, nuestra percepción cambia. La misma condición de alteridad que nos impulsa a entenderla como recurso, se descompone cuando aumentamos nuestro conocimiento de ella. Un ejemplo son los espacios naturales protegidos que inicialmente se salvaguardaron por motivos escénicos y posteriormente lo fueron también por razones culturales y medioambientales. Si abordamos la cuestión desde lo cercano hacia lo lejano y no al revés, tal vez “lo otro” no sea tan distante y nuestra consideración sobre ello se modifique.

³⁰ Programas divulgativos como *El hombre y la Tierra* de Félix Rodríguez de la Fuente (emitido en España entre 1974 y 1981), *El Mundo Submarino* de Jaques Cousteau (entre 1968 y 1975) o *Cosmos* de Carl Sagan (emitida en España en 1982), mostraron un mundo desconocido a toda una generación en nuestro país. Estas y otras producciones como las de David Attenborough (*Life on Earth* de 1979, *The Living Planet* de 1984, *The Private Life of Plants* de 1995, *The Life of Birds* de 1998 y *Life in Cold Blood* de 2008 entre otras) han dado a conocer la ecología y la clasificación taxonómica, y han enseñado a valorar, amar y proteger el medio ambiente. Aunque ha tardado en llegar a los colegios, en la actualidad se estudian en Primaria las características de las plantas, los cambios estacionales o el ciclo del agua, etc.

Fig. 68: Félix Rodríguez de la Fuente en El hombre y la Tierra producida por Radio Televisión Española. (fuente: rtve)

Fig. 69: Jacques Cousteau y su hijo Jean Michel en el Amazonas en 1997. (fuente: el Mundo)

Fig. 70: Carl Sagan en el capítulo 'Blues para un planeta rojo' de la serie Cosmos producida por la televisión estadounidense PBS. (fuente: rtve)

Fig. 71: David Attenborough frente a una iguana en Living with Dinosaurs, serie producida por la BBC. (fuente:BBC)

Cuando establecemos un vínculo de cercanía con un ser vivo concreto (nuestro perro, la primera camelia que florece de nuestro jardín) creamos con ellos un vínculo que va más allá de lo utilitario. En esas circunstancias diferenciamos a un individuo concreto del resto de su misma especie y percibimos su propia naturaleza, es decir, sus características, sus necesidades, sus ciclos vitales: si el animal es juguetón o si le gusta comer pollo, si le sienta mal el dulce; si la planta crece bien en tierra ácida o bajo un castaño, si sus flores son blancas o rojas, etc. Al conocerlos y ocuparnos de cubrir sus necesidades, vemos que el animal que nos hace compañía y el arbusto que nos alegra los primeros días de la primavera responden a nuestros cuidados. El vínculo creado nos permite empatizar con ellos y cuanto más atentos estemos a sus cambios y más conocimientos tengamos sobre su especie, más fácilmente resolveremos sus necesidades y en mejores condiciones se encontrarán. El perro estará más alegre y tranquilo y nosotros disfrutaremos más de su compañía; la planta será más vigorosa y será un placer ver sus flores abrirse y caer; es decir, estableceremos unos vínculos y percibiremos una belleza en ellos que se incrementará con el tiempo. Puede ocurrir que nos quedemos ahí, pero no sería raro que una relación placentera como la descrita permitiera que viéramos reflejados en otros perros y otras camelias o arbustos de flor a los nuestros, y que de ellos pasáramos a otras especies de animales y plantas. Si además, nuestros

conocimientos nos permiten comprender que su forma, su color, su tamaño y su belleza nacen de su función y del papel específico que juegan dentro de su propio ecosistema y en la biosfera, el valor que les otorgaremos aumentará yendo de la forma al contenido. Por otro lado, intuir los sencillos ciclos biológicos por los que se rigen y comprender la importancia de cada uno de los componentes del ecosistema para lograr el equilibrio inestable del mundo natural, nos permite poner cada elemento en el contexto adecuado y nos impulsa a reconocer a la naturaleza una finalidad sin fin más allá de todo vínculo utilitario. Así, la diferenciación de un individuo sobre el resto, el conocimiento y el cuidado que le proporcionemos podrían permitirnos romper la relación instrumental con la naturaleza y a partir de ella, podría surgir un sentimiento que no es de obligación hacia ella, ni de responsabilidad, sino de deseo de querer conservarla y protegerla. La *empatía* sería, en este caso, la herramienta empleada para ir de la belleza al cuidado de la naturaleza.

Por otro lado y dado que la Tierra es el único recurso del que podemos extraer materias primas, percibirla como otredad nos conduce a estrechar el lazo instrumental con ella³¹. Nuestra necesidad de auto-conservación nos incita a utilizar la naturaleza siguiendo nuestro propio interés y, a lo sumo, el de las generaciones venideras. Sin embargo, hace pocas décadas que somos conscientes de lo limitado de los recursos terrestres, lo que parece estar replanteando en algunos sectores los términos de dicha relación. Además, la naturaleza no es un sujeto de derecho, es decir, no se le pueden atribuir derechos y obligaciones para con el ser humano; de la misma manera, tampoco para nosotros pueden existir derechos y deberes para con la naturaleza³². En cuanto a la supervivencia de las generaciones futuras, más que derechos (difíciles de determinar para los seres no nacidos) debería existir algún tipo de compromiso. Desde un punto de vista ético, Hans Jonas señalaba la necesidad de desarrollar un principio de responsabilidad como único modo de superar la desigual relación moral entre el individuo y la naturaleza. Una ética acordada para *preservar la permanente ambigüedad de la libertad del hombre, que ningún cambio de circunstancias puede jamás abolir, preservar la integridad de su mundo y de su esencia frente a los abusos de su poder*.³³ Un principio de responsabilidad que nazca de la toma de conciencia de la situación de vulnerabilidad de la naturaleza provocada por la técnica moderna; posición de dominio que, no obstante,

³¹ Caso aparte son los lugares en los que la naturaleza posee un alto valor escénico, sobre ellos trataremos en el capítulo IV.

³² TAFALLA, Marta (2005). Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista. En *Isegoría*, nº 32, monográfico sobre ecología y moralidad. Madrid: CSIC. p. 215-226.

³³ JONAS, Hans (1995). *El principio de responsabilidad: ensayo de una ética para la civilización tecnológica* [Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation, 1979]. Barcelona: Herder. p. 17.

no evita su indomabilidad. Este principio debería surgir, para Jonas, del temor por su vulnerabilidad y de la esperanza como condición de toda acción, y convendría que estuviera dirigido al reconocimiento de nuestro deber de cuidado teniendo como meta el futuro de los seres humanos.³⁴

Dicha compromiso, difícil de concretar tanto en la teoría como en la práctica, viene aunando iniciativas en el marco de las Naciones Unidas desde los años sesenta del siglo pasado. En 1972, la Conferencia sobre Medio Humano³⁵ celebrada en Estocolmo, reconoció por primera vez la relación existente entre el medio ambiente y el bienestar del individuo. A partir de aquella declaración la ONU abordó temas como la desertificación, la protección de la capa de ozono, el cambio climático y el calentamiento de la atmósfera, el agua, la energía y los recursos naturales, la biodiversidad, etc. En los acuerdos tomados en sucesivas Conferencias de la ONU³⁶ se reconocía que la preservación del medio ambiente era una condición necesaria para el desarrollo de los pueblos, afirmación que obligaba a buscar (al menos en teoría) una alternativa al progreso basado en el crecimiento económico sin restricciones y a acuñar el concepto de desarrollo sostenible. El Informe Brundtland³⁷ de 1987 lo definió como *aquel que hace compatible las necesidades del presente sin comprometer la posibilidad de futuras generaciones de resolver sus propias necesidades*. Por su parte, la Carta de la Tierra promovida por la ONU y lanzada en el año 2000 afirmaba que era necesario reconocer la responsabilidad universal hacia otros pueblos, hacia la gran comunidad de la vida y las generaciones futuras; reconocimiento sobre el que establecer una base ética sólida para construir un mundo sostenible basado en el respeto por la naturaleza, los derechos humanos universales, la justicia económica y una cultura de paz³⁸.

³⁴ *Ibid.*, p. 356s.

³⁵ Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de las Naciones Unidas <http://www.un.org/es/development/desa/about/conferences.shtml> (consulta 16 de octubre de 2013)

³⁶ Algunas de ellas han tenido como objetivo: Infancia (1990), Nutrición (1992), Derechos Humanos (1993), Mujer (1995), Alimentación (1996), Población y Desarrollo (1999), Cumbre del Milenio (2000), Desarrollo Sostenible (2002 y 2015), Sociedad de la Información (2005), Países menos Adelantados (2012).

³⁷ Redactado bajo la dirección de Gro Harlem Brundtland en 1987. COMISIÓN MUNDIAL DEL MEDIO AMBIENTE Y DEL DESARROLLO DE LA ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (1989). *Nuestro futuro común*. Madrid: Alianza.

³⁸ *Op. cit.*

Fig. 72: Primera Cumbre de la Tierra celebrada en Estocolmo (Suecia) en el año 1972. (fuente: ONU)

Fig. 73: La última reunión de la ONU sobre cambio climático fue la Conferencia de las Partes del Acuerdo de París (CMP1) que se celebró en Marrakech en noviembre de 2016. (fuente: ONU)

Fig. 74: Protestas ciudadanas pidiendo a las autoridades más acción contra el cambio climático durante la Cumbre de París COP 21. (fuente: Reuters)

Fig. 75: Los 17 Objetivos de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas fueron aprobados por unanimidad en la Cumbre de la ONU sobre Cambio Climático de 2015. (fuente: ONU)

Como vemos, las derivaciones éticas del vínculo instrumental del individuo y la naturaleza son extensas y complejas. Jürgen Habermas³⁹ mantiene que si bien la relación del individuo con su entorno viene determinada por el vínculo instrumental y su relación con los animales y las plantas no puede fundamentarse moralmente en base a deberes de interacción, sí existen razones éticas a favor de su protección y razones estéticas de peso. En la experiencia estética de la naturaleza es posible percibir la autonomía y la vulnerabilidad de las cosas de forma tan evidente que podemos establecer con ella una finalidad sin fin, es decir, sin más propósito que su existencia o su conservación según sus propios principios. Plantea por ello que dicha vivencia pueda ser el modelo con el que el ser humano se relacione de forma unilateral y no instrumental con la naturaleza.

³⁹ HABERMAS, Jürgen (2000). *Aclaraciones a la ética del discurso [Erläuterungen Zur Diskursethik, 1991]*. Madrid: Trotta. p. 224s.

2.2. Forma y contenido en el paisaje

Para Adorno, uno de los principios de dominio de unos individuos sobre otros y de estos sobre la naturaleza es la ruptura de la armonía entre la forma y el contenido. Aunque la dimensión física y la conceptual no son una sola cosa, la una puede influir en la otra, ya que convertir en feo a “lo otro” es una estrategia más de dominio.

*Aunque no se puede anular de golpe el carácter formal de lo feo y de lo bello mediante la estética del contenido, su contenido es determinable. Él es quién confiere al carácter formal la gravedad que impide que la preponderancia grosera de la capa de material corrija la abstracción inmanente de lo bello [...] El contenido latente de la dimensión formal feo-bello tiene su aspecto social [...] De acuerdo con las normas de la vida bella en la sociedad fea, lo oprimido que quiere la revolución es rudo, está desfigurado por el resentimiento, tiene todas las marcas de la humillación bajo la carga del trabajo corporal sin libertad.*⁴⁰

Así, las clases desfavorecidas resultaban feas para la sociedad burguesa porque para ella, bajo su desagradable apariencia física se escondía la rudeza, la zafiedad y la humillación de unos cuerpos faltos de dignidad. Así rechazaba Baudelaire todo lo natural⁴¹ al tiempo que se deleitaba en las fiestas de los salones, así funcionaban los campos de concentración mientras en las ciudades la élite disfrutaba de una vida acomodada. *El Reich de Hitler puso esto (y toda la ideología burguesa) a prueba: cuando más se torturaba en los sótanos, tanto más inflexiblemente se cuidaba que el techo reposara sobre columnas.*⁴² Para Adorno la categoría de lo feo debe ser considerada como parte de la estética, como denuncia de los principios morales, porque es una pieza clave que vincula ética y estética, y es aplicable tanto al dominio de unos individuos sobre otros como de estos sobre la naturaleza. Según Marta Tafalla, la fealdad para Adorno es la expresión del dolor. *De esta manera, lo feo es en su estética lo que el dolor es en su ética, el momento negativo, que debe alzarse como crítica, como denuncia, y ser así el motor de la dialéctica, que desenmascare la falsedad del presente y permita avanzar hacia un futuro más justo.*⁴³

Así pues, lo feo adorniano no es tal por no responder a los cánones estéticos de un momento determinado o a una suerte de expectativas formales contrarias a lo bello, sino que es la herramienta de dominio sobre lo diferente. Si entendemos la naturaleza como

⁴⁰ ADORNO, *Op. cit.*, p. 71.

⁴¹ Ver nota al pie nº 40 en el capítulo IV.

⁴² ADORNO, *Op. cit.*, p. 72s.

⁴³ TAFALLA, T.W. Adorno y la estética... *Op. cit.*, p. 130.

el conjunto de cosas existentes y tratamos de conseguir su dominio, según los principios de Adorno se deberían dar dos circunstancias: por un lado, agruparla como un todo y entenderla como otredad; por otro lado, convertirlo en algo feo para que su forma transmita la idea de un contenido que no es. Para conseguir esto último y dado que la naturaleza es rica, diversa, compleja y regeneradora de vida, habrá que transformarla en todo lo contrario de modo que vaya contra su propio carácter. Así por ejemplo, los campos de cultivo extensivos son monótonos, las minas yermas, los árboles de las ciudades raquíticos y los parques carecen de ecosistemas complejos. Para revertir la concepción de la naturaleza como algo ajeno al ser humano, es necesario conocer cuál es su propia naturaleza y permitir que sea según sus principios. Al hacerlo apreciaremos la belleza y la identidad de las especies y los procesos naturales, y al mismo tiempo entenderemos que los mismos valores están en los seres humanos, en todas las razas, en todos los sexos, en todos los credos. Si como explicaba Adorno, negar la libertad, negar la dignidad y negar la belleza al mundo natural es el camino más directo para mantener la supremacía sobre él, será necesario encontrar el modo de entenderla como lo que sí es, para lograr restablecer el equilibrio entre la naturaleza y la razón.

Trataba Adorno de dar respuesta a estas cuestiones a través de la estética como disciplina que sirviera de vínculo conciliador, sin embargo, el arte estaba ya viciado desde los tiempos del idealismo. *Lo que el arte elabora lo oprime: [es] el rito del dominio de la naturaleza que sobrevive en el juego. Este es el pecado original del arte; también su objeción permanente contra la moral, que castiga cruelmente la crueldad. Salen bien las obras de arte que salvan algo de lo amorfo, a lo que inevitablemente hacen violencia, al pasar a la forma que comete esa violencia porque está escindida. Sólo esto es lo conciliador con la forma. Sin embargo, la violencia que sufren los materiales imita a la violencia que salió de ellos y que sobrevive en su resistencia a la forma. El dominio subjetivo del formar no cae sobre materiales indiferentes, sino que es extraído de ellos; la crueldad del formar es la mimesis del mito con el que trabaja.*⁴⁴

La respuesta tenía que ser formal pero debía venir de una disciplina cuya forma reconciliada con los materiales que la constituían dejara traslucir el contenido. La arquitectura parecía servir de mediador. *La Philharmonie de Schauron es bella porque, para crear condiciones espaciales ideales para la música orquestal, se vuelve similar a ella, sin tomar nada prestado de ella. Al expresar su fin en ella, la Philharmonie trasciende la mera finalidad sin que por lo demás esa transición esté garantizada a las formas finales.*⁴⁵ La arquitectura, a diferencia del arte, hallaba soluciones formales que

⁴⁴ ADORNO, *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

participaran del contenido y ese binomio, respondía a exigencias técnicas y funcionales. Para Adorno, forma y contenido encontraban en la arquitectura el espacio dialéctico necesario para liberar a la naturaleza del dominio de la razón, utilizando la propia razón para ello.

Fig. 76: Vista aérea de la Filarmónica de Berlín de Hans Scharoun, 1963. (fuente: Wikimedia Commons)

Fig. 77: Sala de Conciertos de la Filarmónica de Berlín. (fuente: urbansketcher)

En un sentido similar, en 1907 hablaba George Simmel de las ruinas: *Sólo en un arte, la gran lucha entre la voluntad del espíritu y las exigencias de la naturaleza ha alcanzado una paz efectiva, en virtud de la cual la tensión entre el alma, que tiende a lo alto, y la gravedad, que tira hacia abajo, se resuelve en un equilibrio perfecto: la arquitectura. [...] Se trata de la más sublime de las victorias del espíritu sobre la naturaleza, como cuando consigue guiar a una persona de modo que cumpla nuestra voluntad sin forzar la suya, logrando que sus actos autónomos realicen nuestro plan.*⁴⁶ Sin embargo, un poco más adelante, el propio Simmel afirmaba que ese tiempo de *paz efectiva* dura lo que tarda el edificio en caer, momento en el que el equilibrio entre el espíritu y la naturaleza se rompe y *el desmoronamiento aparece como una venganza de la naturaleza por la violencia a que la sometió el espíritu al pretender conformarla a su proyecto.*⁴⁷

En algunas obras arquitectónicas e intervenciones en el paisaje reconoce Adorno el principio de violencia de lo destructivo que los convierte en feos. Contrapone los aspectos formales de los paisajes culturales y los industriales, y encuentra en los primeros una congruencia entre forma y contenido de la que los segundos carecen.

La impresión de la fealdad de la técnica y del paisaje industrial no está explicada suficientemente desde el punto de vista formal [...] Esta impresión se remonta al

⁴⁶ SIMMEL, George (2013). *Filosofía del paisaje [1912]*. Madrid: Casimiro. p. 39s.

⁴⁷ *Ibid.*, p.40.

*principio de violencia de lo destructivo. Los fines establecidos no están reconciliados con lo que la naturaleza quiere decir por sí misma, aunque de manera mediada. En la técnica, la violencia sobre la naturaleza no se refleja a través de la exposición, sino que salta inmediatamente a la vista. Esto lo podría cambiar un giro de las fuerzas productiva técnicas que midiera a éstas no simplemente con los fines pretendidos, sino también con la naturaleza que ahí es formada técnicamente. El desencadenamiento de las fuerzas productivas podría, tras la eliminación de la carencia, transcurrir en otra dimensión que sólo el incremento cuantitativo de la producción. Atisbos de esto se muestran donde las construcciones se adaptan a las formas y a las líneas del paisaje; pero también ya donde los materiales a partir de los cuales se realizaron los artefactos procedían de su entorno y se acomodaron a éste, como algunos castillos. Lo que se llama paisaje cultural es bello como esquema de esta posibilidad. Una racionalidad que acogiera estos motivos podría ayudar a curar las heridas de la racionalidad. La propia sentencia sobre la fealdad del paisaje destrozado por la industria que la consciencia burguesa dicta ingenuamente da con una relación: la aparición del dominio de la naturaleza donde la naturaleza muestra a los seres humanos la fachada de lo indómito. Esta indignación se acomoda, por tanto, a la ideología de la dominación. Esa fealdad desaparecería si la relación de los seres humanos con la naturaleza se desprendiera del carácter represivo que prosigue la opresión de los seres humanos, no al revés. El potencial para eso en el mundo devastado por la técnica radica en una técnica que se haya vuelto pacífica, no en exclaves planificados. No hay nada presuntamente feo que no pudiera sacudirse su fealdad mediante su lugar en la obra, emancipado respecto de lo culinario.*⁴⁸

En los castillos y a diferencia de los paisajes industriales, continúa Adorno, la forma, el contenido, la función y los materiales utilizados que surgen del propio lugar se acomodan entre ellos y dan respuesta a las necesidades de defensa integrándose en el paisaje. La fealdad que se aprecia en los paisajes industriales es demostrativa del principio de dominio del individuo sobre el territorio. Por el contrario la belleza de los castillos demuestra que el principio de dominio queda superado. En este sentido, la reconciliación adorniana entre forma y función se aprecia en el paisaje a través del equilibrio entre lo natural y lo artificial, y funciona de un modo similar a la armonía de los paisajes creados por el pensamiento paisajero de Berque.

⁴⁸ ADORNO, *Op. cit.*, p. 69s. (el sentido de lo culinario parece referido a lo utilitario)

Fig. 78: Corta de la explotación de Minas de Riotinto. (fuente: Incuna)

Fig. 79: Complejo petroquímico de Bandar Jomeini en el estuario Musa Bay. (fuente: NASA Earth Observatory)

Figura 80: Torre del homenaje del Castillo de Frías, Burgos. Siglos XII-XVI. (fuente: Wikipedia)

Figura 81: Civita di Bagnoregio, provincia de Viterbo, Italia.

A través de las ideas de Adorno hemos visto que la forma del paisaje, su belleza o fealdad no es un problema menor, puesto que va mucho más allá de la propia apariencia. Relegar la belleza natural a un rango inferior al de las creaciones humanas supuso que cualquier transformación del territorio tuviera siempre una consideración más alta que la naturaleza que era necesario arrasar para construirla. Si en el siglo XIX se sentaron las bases de tales ideas, el XX dio pie a todo tipo de intervenciones arbitrarias que nos han dejado paisajes poco armoniosos y completamente ajenos a la configuración previa del territorio; espacios geográficos que no responden a la forma ni al contenido que le son propios, ni tampoco a la historia del lugar. Al alejarse de ellos quedan los paisajes vacíos de identidad y con importantes problemas medioambientales. Adorno utiliza el ejemplo de los paisajes industriales, pero el resultado se puede ver en las costas españolas, en las carreteras, en los entornos periurbanos de las ciudades, etc. Desde que Adorno planteara este problema, no ha hecho más que crecer, y a día de hoy es una actitud que sigue primando en muchas intervenciones. Cada vez parece más evidente que la solución a la transformación de los paisajes debería venir de la unión de criterios estéticos, medioambientales y sociales. La belleza del paisaje responde a algo

más que a simples formas naturales o artificiales, porque el contenido al que van asociadas dichas formas habla de los valores de la sociedad que habita el lugar.

La belleza de la naturaleza se presenta en el pensamiento de Adorno como solución, como base en la que fundamentar un cambio de modelo que ayude a superar la Modernidad. Algunos edificios que no nacen de una imagen o de un objeto sino del entorno en el que se crean las obras, colaboran en el nuevo modelo; sin embargo, no son los más abundantes. Las nuevas corrientes arquitectónicas en las que la obra brota del paisaje y se integra en él, y el Paisajismo como disciplina hermanada con la Arquitectura, buscan nuevas formas de coexistencia que superen el principio de dominio: formas ancladas al lugar que surgen de las cualidades y los materiales del entorno, que recogen la memoria de la naturaleza y la historia pasada de los pueblos, que dan solución a las necesidades de nuestro tiempo. Tales intervenciones nos enseñan a conocer nuestras raíces, a respetar nuestro presente y a construir un futuro. Una dialéctica entre el individuo y la naturaleza capaz de transformar el territorio superando el binomio moderno debería nacer de la colaboración interdisciplinar. De ese modo, las herramientas de trabajo conjugarían los procesos naturales y los humanos, lo individual y lo colectivo, la estética y la ética, y la forma y el contenido en el paisaje hablarían un mismo idioma.

Un ejemplo reciente de este tipo de intervenciones en el paisaje es el diseño de zonas verdes del Parque Olímpico Queen Elizabeth en Londres (110 ha.), proyectado por Hargreaves Associates en 2012. En él se ofreció una solución a diferentes niveles: en lo ecológico, regeneró los suelos de antiguos terrenos industriales, restauró el río Lea y creó un área medioambiental con praderas, humedales y un corredor naturalizado en un antiguo canal industrial; en lo funcional, dio cabida a los juegos olímpicos y sustituyó instalaciones deportivas y pavimentos temporales por un programa de ocio con carril bici, zona de espectáculos y zonas verdes adicionales; y en lo cultural, sintetizó siglos de tradición paisajística británica. Este tipo de intervenciones están pensadas en términos de sostenibilidad ambiental y resiliencia; recuperan la condición de infraestructura verde de los ríos, permiten disminuir la isla de calor en ciudades en las que las temperaturas son elevadas, crean distintos hábitats para numerosas especies y generan espacios de uso para la gente ofreciéndoles la posibilidad de vivir nuevas experiencias en un entorno urbano naturalizado.

Fig. 82, 83, 84, 85, 86, 87 y 88: Hargreaves Associates, Parque Olímpico Queen Elizabeth, Londres. (fuente: Hargreaves Associates)

3. La evolución de la mirada

En 1966 Ronald Hepburn reclamó la necesidad de reincorporar la belleza natural al estudio de la Estética, y con la publicación de su artículo *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*⁴⁹ abrió una nueva línea de trabajo dentro de la estética analítica que centraba la atención en la naturaleza en sustitución del arte. La idea de Ludwig Wittgenstein de que, en muchas ocasiones, son las cuestiones lingüísticas las que hay que resolver para comprender el fondo de los problemas filosóficos⁵⁰, fue utilizada por dicha escuela para desarrollar un lenguaje y un método basado en la experiencia sobre los que se construyó la Estética del Entorno⁵¹. A partir de aquel artículo de Hepburn se desarrolló un cuerpo teórico aún en debate cincuenta años después.

El texto de Hepburn analizaba la experiencia estética producida durante un paseo en un entorno natural, y en la misma línea se articulan otros posteriores de la misma escuela; no obstante y cada vez más, son los entornos antropizados los analizadas aunque no siempre se establecen las diferencias en la valoración estética de unos y otros. Investigaciones más recientes como las llevadas a cabo por Emily Brady⁵² sugieren que los filósofos deberían ocuparse de forma expresa de los entornos modificados, ya que en muchos casos, y fundamentalmente en Europa, es esta la única naturaleza con la que conviven los habitantes de las ciudades. La cuestión terminológica es asimismo relevante. Mientras los alemanes suelen referirse a la “estética de la naturaleza” y en ocasiones hablan de paisaje (sin hacer distinción entre ambas nociones), la escuela británica denomina esta parte de la disciplina como “estética del entorno” - *environmental aesthetic* en su expresión anglosajona-. Si los primeros trataban de profundizar en la relación del individuo con la naturaleza desde el estudio ontológico, los segundos centraban los esfuerzos en la búsqueda de soluciones de futuro a partir de aspectos tangibles relativos al espacio y al tiempo. Tanto unos como otros ofrecieron interesantes aportaciones teóricas para el caso que nos ocupa, si bien es esta segunda vía

⁴⁹ HEPBURN, *Op cit.*

⁵⁰ PÉREZ CARREÑO, Francisca (1996). Estética Analítica. En BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. vol. II. Madrid: La balsa de la Medusa. p. 92-105.

⁵¹ La primera publicación basada en estas ideas fue la de Monroe Beardsley que abordaba la estética artística. BEARDSLEY, Monroe (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, INC.

⁵² BRADY, Emily (2008). La estética de los entornos modificados” en PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.). *Estética del entorno: obra pública y paisaje (2007-2008)*. Madrid: Ministerio de Fomento. CEDEX-CEHOPU. p. 4-22 del CD.

la que nos concede las herramientas necesarias para explicar cómo se produce la percepción en el paisaje y para resolver aplicaciones de índole práctico.

Según declaraba Hepburn en el texto fundacional de la disciplina⁵³, las pocas referencias que existían a la estética de la naturaleza en las publicaciones de aquella época trataban el tema desde el punto de vista funcional. La idea de una naturaleza educadora para el individuo cuya belleza encerraba un mensaje moral y que tanta presencia tuvo a principios del XVIII, se había desvanecido. El sujeto contemporáneo, afirmaba Hepburn, se encuentra alejado de la naturaleza y la ve como algo *indiferente, carente de significado y «absurdo»*⁵⁴. Era necesario, alegaba, desarrollar una teoría y un lenguaje propios diferentes a los del Arte con los que poder expresar todos los ricos y complejos conceptos surgidos desde la apreciación estética de la naturaleza. Medio siglo después es necesario admitir que la situación ha cambiado radicalmente: por un lado, los problemas asociados al cambio climático han puesto la naturaleza en el punto de mira y aunque hay aún una parte de la población que se mantiene ajena o niega la cuestión, es un tema que (por su defensa o por su rechazo) no deja indiferente a casi nadie. Por otro lado, los aspectos moralizantes mencionados por Hepburn se han actualizado e integrado, en cierta medida, en el ecologismo. En cuanto al paisaje, la incorporación de los procesos naturales al concepto, al análisis y a los proyectos de paisajismo, han permitido un equilibrio entre lo natural y lo cultural que hace unas décadas era infrecuente. Aunque los aspectos artísticos siguen jugando un papel importante en la percepción, su papel (como hemos visto en el primer capítulo) está siendo cuestionado.

En este sentido y a nivel teórico, consideramos necesario dar un paso adelante y superar la división de disciplinas. Desde nuestro punto de vista, la cuestión no está en si dejar o no abandonados los aspectos artísticos de la noción, sino en «cómo actualizarlos e integrarlos en una concepción estética más amplia». Cuando hablamos de naturaleza es frecuente pensar en la naturaleza salvaje (por otra parte casi inexistente, al menos, en Europa), y al referirnos al paisaje hay ámbitos en los que se enjuicia por su semejanza con el arte. Como explica Alain Roger cuando escribe sobre la Revolución copernicana de Oscar Wilde⁵⁵, vemos las cosas influidos por lo que conocemos y sabemos. Así, potenciamos los valores artísticos de la naturaleza cuando la fotografiamos y enmarcamos un panorama o cuando protegemos un paisaje por motivos escénicos. Sin embargo, al hacerlo cometemos el error de utilizar herramientas propias del juicio artístico para evaluar el entorno, y con ello dejamos de lado características del territorio

⁵³ HEPBURN, *Contemporary... op. cit.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 286. (traducción de la autora)

⁵⁵ ROGER, *Op. cit.*, p. 17s.

y del lugar que en una concepción ampliada de paisaje como la actual, deberíamos incorporar. Aunque la Estética del entorno no maneja el concepto de paisaje en el mismo sentido en que lo hacemos aquí, las conexiones son numerosas. En opinión de Francisca Pérez Carreño⁵⁶, la Estética del entorno debe superar la estética idealista y dejar de considerar la naturaleza como algo valioso por su semejanza al Arte. También cree necesario romper con la tradición de entender la experiencia estética desde patrones visuales centrados en la evaluación de la forma del objeto o en la relación del todo con las partes. Al dar ese paso, alega, la naturaleza dejaría de ser vista como un artefacto fijo y permanente, y el entorno pasaría a interpretarse como espacio que nos envuelve y por el que nos desplazamos. Así, la experiencia estética de la naturaleza sería apreciable a través de todos los sentidos.

Por su parte, Allen Carlson respondía a la pregunta ¿qué es la Estética del entorno?⁵⁷, definiéndola como el área de la filosofía que se ocupa de cómo afecta a nuestros sentidos el modo en que valoramos las cosas que hay a nuestro alrededor, y especialmente cómo afecta a nuestro disfrute de ellas. Afirmaba que una gran parte de nuestro juicio estético no surge de los objetos artísticos sino del mundo en su conjunto, desde la naturaleza prístina a lo más mundano que nos rodea: un parque de barrio en una tarde lluviosa, el caos de un mercado, la vista de un camino, etc. Necesitamos una estética para el entorno, alegaba, que acompañe nuestro juicio estético del mismo, que aborde lo natural y lo antropizado, lo grande y lo pequeño, lo mundano y lo exótico.

Por nuestra parte y a estos efectos consideramos que distinguir entre naturaleza y entorno o espacio natural y antropizado resulta útil en la fase de análisis, ya que nos permite entender y valorar las propiedades y cualidades derivadas de uno y otro. Sin embargo, para entender el entorno en su concepto global (desde lo físico hasta lo contemplativo y experiencial) el concepto de paisaje se adecúa mucho mejor a la realidad de la que estamos hablando. Antes de seguir avanzando y profundizando en esta idea, creemos conveniente exponer brevemente algunos aspectos que resultan de interés para comprender los diferentes modelos de la estética del entorno a los que nos referiremos más adelante. También aclararán un poco más la percepción en el paisaje.

⁵⁶ PÉREZ CARREÑO, Francisca (2008). De la naturaleza salvaje al patrimonio cultural: un enfoque estético" en PÉREZ CARREÑO, *Estética del entorno... Op. cit.*, p. 10s. del libro.

⁵⁷ CARLSON, Allen (2002). *Aesthetics and the environment. The appreciation of nature, art and architecture*. Londres: Routledge. p. xvii.

3.1. La experiencia estética: entre el objeto y el sujeto

Un asunto clave en la fruición del paisaje y que corre paralelo a esta es el de la objetividad o la subjetividad del juicio estético. Como exponía Joan Nogué, en el paisaje hay *dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: una física, material y objetiva y otra perceptiva, cultural y subjetiva*⁵⁸. Este último plano es el que hace de ligazón y vincula el objeto con el sujeto que percibe, el responsable de la transformación del territorio en paisaje. Siendo así, cuando nos preguntamos cuáles son los mecanismos que se ponen en funcionamiento en la percepción del paisaje⁵⁹, es necesario hacer referencia a su valor estético, que no solo apunta a la belleza como cualidad agradable o a las categorías de lo pintoresco y lo sublime (si es que se les reconoce valor actual), sino también a todo aquello que nos impresiona profundamente, que reorienta nuestras ideas o nuestros sentimientos, que nos conmueve o aturde, es decir, a la *experiencia estética*. La cuestión de porqué algo tiene valor estético en relación al arte o a la naturaleza, atañe a la clasificación tradicional de la estética empirista y de Kant⁶⁰. En la *Crítica del Juicio*⁶¹ establece el filósofo la distancia entre los juicios del gusto (subjetivos) y los del conocimiento, que aluden sólo al objeto. Los que aquí nos ocupan son los primeros y en ellos el sentimiento de placer o de dolor surge del libre juego de la imaginación y el entendimiento con la forma del objeto. Además, este tipo de valoración de índole estética es para Kant independiente del interés que dicho sujeto pueda experimentar sobre el objeto. Es más, debe existir un completo desinterés por la existencia o no del objeto, de tal forma que la consideración formal, la reflexión moral o la valoración emocional del mismo queden completamente al margen del juicio emitido. Dicha actitud desinteresada permite que aun siendo una estimación subjetiva sea universal puesto que cualquier persona en las mismas circunstancias podría emitirlo. La teoría del desinterés de Kant⁶² ha sido valorada positivamente desde su enunciación y constituye aún una sólida base sobre la que se apoyan teorías más recientes.

⁵⁸ NOGUÉ, Joan (ed.). Introducción. En *El paisaje en la cultura... Op. cit.*, p.10.

⁵⁹ Extrapolando lo expuesto por John Hospers sobre la apreciación del arte, en BEARDSLEY, Monroe y HOSPERS, John (1990). *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra (1ª ed. 1980). p. 160s.

⁶⁰ Un breve pero interesante resumen sobre posturas tradicionales y otras más actuales se puede encontrar en: CARRASCO BARRANCO, Matilde (2013). La experiencia estética. En PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.). *Estética*. Madrid: Tecnos. p. 93-120.

⁶¹ KANT, Immanuel (1977). *Crítica del Juicio [Kritik der Urteilkraft, 1790]*. Madrid: Espasa. p. 131-141.

⁶² Otra bibliografía manejada sobre el tema: BOZAL, Valeriano. Immanuel Kant en BOZAL, V. (1999): *Historia... Vol. I. Op. cit.*, pp. 186-200. BUDD, M. (2002). *La apreciación estética de la naturaleza [The Aesthetic Appreciation of Nature, 2002]*. Boadilla del Monte: La balsa de la Medusa. p. 47-122.

En los años ochenta, la *Estética* de Monroe Beardsley⁶³ recuperaba la división entre teorías subjetivistas y teorías objetivistas, y debatía si eran las características del objeto o algún tipo de relación significativa entre el objeto y el mundo, las que le otorgan valor estético al propio objeto; o si por el contrario, lo que hacía que algo fuera estéticamente valioso era su relación con los espectadores capaces de apreciar determinadas características de una cosa. La teoría subjetivista de Beardsley trataba sobre el juicio estético y afirmaba que los responsables de la apreciación estética son el gusto personal y las preferencias más o menos universales (en tanto que son compartidas por un gran número de personas, incluso por críticos formados en la materia). Sin embargo, consideraba que al ser afirmaciones del propio gusto o preferencias que aportan datos al espectador, no deberían ser consideradas juicios estéticos. Una vez superada la forma de entender la experiencia estética tradicional, Allen Carlson habla sobre la teoría subjetivista aplicada a la Estética del entorno afirmando que puesto que no tenemos recursos básicos suficientes para este tipo de valoración (no existe un marco, no hay diseño, ni diseñador, ni guía por la que regirnos), cualquier juicio que pudiéramos hacer sobre el entorno con estos parámetros no sería realmente estético, y lo más cerca que podríamos estar de una auténtica experiencia estética, afirma, es abrírnos a un *estar inmersos* en el mundo, responder a ello y disfrutar tanto como podamos⁶⁴. Por lo tanto y según Carlson, los resultados a los que se puede llegar adoptando una teoría subjetivista son irrelevantes para una auténtica apreciación estética de la naturaleza⁶⁵.

Por el contrario, la teoría objetivista⁶⁶ proclamaba que el valor estético está en la propia configuración del objeto no en la opinión del observador, cuyo único papel es emitir un juicio ponderado. Por lo tanto, debería haber alguna propiedad o propiedades comunes a los objetos estéticos que estén presentes en mayor o menor grado en cada uno de ellos, y que serían las que le conferirían el valor estético. Trató Beardsley de establecer los criterios que permitieran emitir juicios estéticos de los objetos y diferenciaba entre cánones generales y específicos. Los específicos, afirmaba, lo son de cada medio artístico y difieren de unos a otros; no obstante los generales son aplicables a todos los objetos estéticos de cualquier tipo y se pueden reducir a tres: unidad, complejidad e intensidad. Estas ideas un tanto reduccionistas y pensadas para los objetos artísticos se amoldan mal a la valoración de los paisajes, no obstante resultan útiles para comprender aspectos básicos y para comenzar a pensar en una metodología para la percepción del entorno.

⁶³ BEARDSLEY, *Op. cit.*, p. 454-489.

⁶⁴ CARLSON, *Op. cit.*, p. xviii.

⁶⁵ *Ibid.* Apréciase que Carlson habla de naturaleza y no de paisaje.

⁶⁶ BEARDSLEY y HOSPERS, *Op. cit.* p. 165s.

Recordemos que en los orígenes del concepto de paisaje (al menos), la consideración de la experiencia estética era claramente subjetivista. En relación con un poema de Xie Lingyung de principios del siglo V en el que expresaba la experiencia de la belleza natural, afirma Augustin Berque: *esa belleza tiene que ver más con la mirada que se dirige a las cosas que con las cosas mismas: es el sentimiento (qing) lo que crea (wei) lo bello (mei). Dicho de otra manera, si la naturaleza se convierte en algo bello agradable de mirar es porque la miramos como paisaje.*⁶⁷ Por otra parte, si nos referimos al nacimiento del paisaje en Occidente (Petrarca, Lorenzetti, Durero, etc.) aunque con matices, podríamos afirmar algo similar. Sin embargo, en el estudio del paisaje en la actualidad las visiones objetivista o subjetivista varían, en buena medida, de unos autores a otros. En este sentido, Ian D. Whyte hace un recorrido histórico por el paisaje europeo entre los siglos XV al XX que resulta de gran interés, y expone este problema comentando las diferencias entre las distintas épocas⁶⁸. La opinión de Federico López Silvestre⁶⁹ al respecto es que resulta anacrónico seguir hablando de objetivismo y subjetivismo y sustituye los términos por los de materialismo e idealismo en el mismo sentido en el que lo hace Whyte. Compartimos con ellos una lectura del paisaje estrechamente ligada a la historia, y la necesidad de entender su belleza de forma amplia, sin embargo, para entender los distintos aspectos de la experiencia estética sigue resultando útil hablar del objeto y del sujeto, por lo que mantendremos dicha terminología.

3.2. Hacia una nueva estética de la naturaleza

En aquel primer artículo de 1966, Ronald Hepburn señaló los principales problemas de la estética de la naturaleza y estableció los parámetros de la discusión que tuvo lugar durante el siglo XX⁷⁰. La estética del arte sirvió al filósofo como punto de partida para explicar la apreciación de la naturaleza y ejemplificó algunos aspectos principales sobre los que trabajaron otros autores. Los dos principios de selección que establece Hepburn⁷¹ para comprender la experiencia estética en la naturaleza y que analiza en paralelo a la estética del arte son: las características de los objetos naturales por un lado, y el papel de la imaginación del espectador por otro. Esta diferenciación de principios parte, como podemos deducir, de las teorías subjetivista y objetivista del arte de Beardsley.

⁶⁷ BERQUE, En el origen... *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁸ WHYTE, Ian D. (2002). *Landscape and History since 1500*. Londres: Reaktion books. p. 12-26.

⁶⁹ LÓPEZ SILVESTRE, *Op. cit.*, p., 22s.

⁷⁰ HEPBURN, Contemporary... *Op. cit.*, p. 5s.

⁷¹ *Ibid.*

La caracterización de un objeto natural, afirmaba Hepburn, podía ser compartido con los objetos del arte, y para explicarlo ponía dos ejemplos: primero, el grado en el cual el espectador se ve envuelto en una situación de estética natural, y segundo, la ausencia de marco en los objetos de la naturaleza. Este verse envuelto por la naturaleza, explicaba el autor, se produce de forma similar al de la arquitectura y disímil a la de la pintura o la escultura. Dicho modo de percibir el entorno proporciona una experiencia estética como forma de habitar en la naturaleza que permite al individuo eliminar la barrera entre el objeto y el sujeto. Al ocurrir de este modo, alegaba: *...dejo de utilizar la naturaleza, de manipularla o de hacer cálculos sobre cómo usarla. Soy al tiempo actor y espectador, ingredientes en el paisaje que van más allá de la sensación de ser un mero ingrediente, regocijándome en su multiplicidad, jugando activamente con la naturaleza, y permitiéndole, por así decirlo, que juegue conmigo y con mi sentido de mí mismo.*⁷² Estas palabras ponen de manifiesto un cambio de mirada hacia la naturaleza, así como una búsqueda de nuevos modos de relación más ricos y plurales que resquebrajen el pensamiento binario. La naturaleza como otredad adorniana se acerca en Hepburn al individuo. El otro ejemplo aludido en la comparación que hace entre la percepción de los objetos del arte y los de la naturaleza es la existencia del marco en el primero y la falta de él en la segunda. La presencia de un encuadre y un pedestal en la pintura y la escultura respectivamente las hace reconocibles como artefactos, y su ausencia en el espacio abierto supone una desventaja estética. Sin embargo también es positivo para la creatividad, afirma, ya que permite que todo lo que rodea al individuo se vuelva susceptible de formar parte de una “obra” en la naturaleza de forma que la experiencia sea dinámica.

Este debate sobre el marco en las obras de arte quedó definitivamente superado a finales de los sesenta y en los setenta con las intervenciones artísticas de *Fluxus*, el *Land Art* o la *performance*. La pérdida de pedestal en la escultura que anunciara el *Balzac* de Rodin⁷³ o la reelaboración del concepto de monumento en la *Columna sin fin* de Constantin Brancusi⁷⁴, fueron precursores de lo que en 1978 Rosalind Krauss⁷⁵ denominara “el campo expandido de la escultura”. Esa transgresión de límites se fue instalando en todas las artes, de las plásticas al teatro, a la música, la arquitectura o el paisajismo. Con ello, las nociones de literalidad y teatralidad tan cuestionadas en las

⁷² HEPBURN, *Op. cit.*, p. 290. (traducción de la autora)

⁷³ MADERUELO, Javier (1994). *La pérdida del pedestal*, Cuadernos del Círculo 3. Madrid: Círculo de Bellas Artes. p. 19.

⁷⁴ GARCÍA GUATAS, Manuel. (2000). El monumento público desde la Ilustración: derivaciones y pertinencias. En MADERUELO, Javier (ed.). *Arte Público: actas [del V Curso] Arte y Naturaleza*, Madrid: Diputación Provincial. p. 54-71.

⁷⁵ KRAUSS, Rosalind E. (1996). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad en las Vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma (1ª ed. 1985). p. 289-303.

obras minimalistas por críticos de la época como Michael Fried⁷⁶, fueron pronto superadas y los límites entre las artes comenzaron a disolverse⁷⁷. Similares argumentos podríamos encontrar para el paisaje, aunque habría que buscarlos tanto en el arte en la tierra como en el turismo, los viajes y la televisión. Tener al alcance de la mano un número infinito de imágenes de otros lugares distancia el paisaje de lo pictórico y lo acerca al entorno más cercano, si bien también ocurre que su cotidianeidad acaba por banalizar tanto los paisajes propios como los ajenos.

Fig. 89: Joseph Beuys, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, 1965. Galería Schmela, Düsseldorf. (fuente: Estate of Joseph Beuys)

Fig. 90: Una sala de la exposición "When Attitudes Become Form" en la Kunsthalle de Berna (Suiza) con obras de Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan y Bruce Nauman, 1969. (fuente: Contemporary Art Daily)

Fig. 91: Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972. (fuente: Richard Long Website)

Fig. 92: John Lennon y Yoko Ono junto a la obra de George Maciunas. La primera línea dice: ¡EEUU supera todos los registros de Genocidio!, 1979. (fuente: taringa)

Retomando las reflexiones de Hepburn, el segundo principio de selección se centraba en el papel que juegan en la experiencia estética nuestra imaginación y las vivencias

⁷⁶ FRIED, Michael (2004). *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros.

⁷⁷ Ver MARCHÁN, Simón (1972). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal.

pasadas. Los conocimientos previos y nuestra capacidad para relacionar imágenes enriquecen aquello que vemos y lo vinculan con conceptos abstractos. Tales capacidades y nuestras propias creencias podrían llegar a atribuir la belleza natural a la creación divina o a la adaptación de las especies, errores que para Hepburn es necesario evitar. Sin embargo, propone el filósofo que sea el juego imaginativo el principio sobre el que basar la experiencia estética. Las comparaciones que realiza entre la apreciación estética del arte y la de la naturaleza le conducen a la conclusión de que es necesaria una teoría y una educación estética diferenciadas de las del arte, que se asienten en valores estéticos propios de la naturaleza. Un espectador educado en la estética artística tradicional, afirma, no sería capaz de apreciar la belleza ni los valores de la naturaleza o lo haría sólo en sus aspectos más rudimentarios. Propone también encontrar conceptos clave de distinto tipo para valor estéticamente la naturaleza: el conocimiento del medio que enriquece la experiencia, la imaginación que humaniza la naturaleza por comparación con nuestra experiencia, los sentimientos que nos provoca una determinada visión y nos obligan a enfrentarnos a nosotros mismos o el hecho de dejar de percibirla como fuente de alimentos, refugio o amenaza constante. Otra posible vía, apunta, podría ser desarrollar una teoría crítica científica basada en las propiedades del objeto y el contexto, sin embargo, termina por concluir que debería ser una teoría en la que la contemplación sea la base de la percepción, y no las características del objeto contemplado.

Un artículo más reciente de Emily Brady⁷⁸ (una de las colaboradoras más cercanas de Hepburn) rompe la barrera entre la objetividad y la subjetividad basando la relación entre ambos en las propiedades de las cosas y en el modo en el que son percibidas. Para Brady, las cualidades estéticas (la armonía, la gracia, la delicadeza, etc.) descansan en las propiedades no-estéticas de las cosas (el color, la línea, la forma, etc.), y el *carácter estético* del entorno se describe a partir de dichas cualidades. De este modo, el juicio estético nace de todo el entorno y no de los objetos que lo configuran; no es la forma ni la relación entre las partes de un objeto, ni el vínculo de éste con los adyacentes, sino todo el conjunto el que permite hacer una valoración global. Así, el fondo oscuro de un lago, la forma sinuosa de las orillas o la sombra de los árboles que lo rodean permiten decir que el carácter estético del lago es misterioso y mágico sin necesidad de elegir entre ambos adjetivos o de definir cada pieza que compone la escena. Al ser descripciones indeterminadas y no ofrecer reglas marcadas se evitan las generalizaciones, siendo innecesario identificar cualidades concretas en los objetos. Por

⁷⁸ BRADY, Emily (2008). *Aesthetic Character and Aesthetic Integrity in Environmental Conservation*. En CARLSON, Allen y LINTOTT, Sheila (ed.). *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From beauty to duty*. New York: Columbia University Press. p. 397-412.

otro lado y dado que el paisaje es dinámico y cambiante, su carácter estético no podrá derivar de los cambios atmosféricos o de juicios puntuales, sino que habrá que encontrar la manera de hacer una evaluación distante. Otras características como la atmósfera o el humor requerirán algo de imaginación por parte del espectador; por ejemplo, para percibir un mar embravecido o melancólico será necesario realizar un ejercicio de identificación con el lugar. Propone la idea de *integridad estética* partiendo de tres campos distintos: la noción de integridad ecológica con la que se describen los ecosistemas equilibrados y estables; el concepto moral que alude a la solidez, honestidad y firmeza de carácter de una persona; y el estético que implica unidad, integridad y armonía. En nuestra opinión, esta forma de definir el entorno resulta mucho más conforme a la noción de paisaje que cualquier otro de los modelos estéticos, si bien utilizaremos algunos de ellos para abundar en determinados aspectos perceptivos.

* * *

En España, entre las disciplinas que se ocupan del paisaje no se ha abierto claramente este debate a nivel teórico; sin embargo, existe como mar de fondo en los estudios de caracterización y catalogación de los paisajes, aunque quizá no tanto en la configuración de los nuevos. El enfrentamiento entre posturas objetivistas y subjetivistas es mínimo porque las primeras son las adoptadas en los documentos técnicos, y las segundas (aunque presentes sobre todo en el mundo del arte) son mínimamente consideradas por los responsables de elaborar documentos o proyectos. Desde el primer artículo de Hepburn en el que negaba la necesidad universal de unidad formal y de tipos de excelencia estética⁷⁹ y, como veremos más adelante, en algunos modelos de la estética del entorno, se apunta hacia posturas intermedias que tratan de romper con ese dualismo. El propio Allen Carlson (quién defiende que las valoraciones estéticas han de ser objetivas y no meras apreciaciones subjetivas) afirma que el juicio estético no recae solo en las propiedades del objeto, sino que busca una justificación cognitiva en la que el sujeto es la pieza clave. Según nuestro punto de vista, la percepción en el paisaje se encuentra a mitad de camino entre ambas posturas y la explicación resulta sencilla partiendo de su doble dimensión, ya que, a estos efectos y como expresa Martínez de Pisón⁸⁰, conviene diferenciar entre el paisaje-territorio (su estructura y su textura), y el paisaje-imagen (su representación cultural). Así pues, parece lógico pensar que si el estudio del primero debe guiarse por la objetividad, la vivencia del segundo solo es posible a partir de parámetros subjetivos; y es la combinación de ambos (en los

⁷⁹ HEPBURN, *Contemporary... cit.*, p. 294s.

⁸⁰ MARTÍNEZ DE PISÓN, *La experiencia... cit.*, p. 30.

términos que trataremos de demostrar a lo largo de esta tesis) la que explica la valoración global. Ahora bien, si pretendemos definir los principios que guían la *experiencia estética*, es decir, esos momentos en los que una intensa vivencia en el paisaje nos conmueve hasta lo más profundo de forma que nos hace plantearnos cuestiones metafísicas, esos instantes ocasionales en los que nos inunda un sentimiento de identificación con el entorno de índole suprasensible, esos, no pueden ser más que subjetivos.

En relación a la Estética del entorno es necesario reconocer que sus aportaciones son absolutamente centrales en el tema que nos ocupa y sin ellas no habría sido posible abordar esta investigación. No obstante, nos permitimos hacer un comentario desde la más absoluta modestia y el reconocimiento de sus logros: consideramos que si esta área de la filosofía no ha logrado un acuerdo entre los modelos desarrollados (si era ese uno de sus fines además del propio debate, sin duda enriquecedor), es porque ha centrado sus esfuerzos en resolver la apreciación estética de la naturaleza (primero) y del entorno (después). Según nuestro punto de vista, la clave para entender la percepción del mundo que nos rodea, que es de lo que al final se trata, solo se explica a partir del concepto de paisaje (muy diferente a los de naturaleza y entorno), y capaz por sí mismo, de permitir al observador aprehender el espacio físico al tiempo que evalúa su significado metafísico.

Por su parte, las reflexiones de Adorno acerca del abandono de la Estética de la naturaleza por parte de la filosofía, y sobre la relación entre la ética y la estética en lo concerniente a nuestra percepción del mundo, resultan de lo más acertadas. Considerar la naturaleza como otredad ajena a nosotros, incluso opuesta, y verla como algo estéticamente inferior a las producciones humanas (como entendían los nazis a los judíos y a los gitanos) es la manera más fácil de destruirla sin contemplación o cargo de conciencia alguno. Este ejercicio de dominio no está, en absoluto, erradicado a día de hoy y los *paisajes del dominio* son una realidad que nos rodea y nos recuerda la escasez de principios éticos de nuestro tiempo. Mientras sigamos configurando el territorio pensando en el beneficio de unos pocos y en la comodidad de todos, cerrando los ojos a la destrucción de los ecosistemas y haciendo oídos sordos al cambio climático y la desaparición de las especies, no solo estaremos poniendo en peligro el futuro del planeta Tierra y con él el de la especie humana, sino que los valores que los paisajes hoy configurados transmitirán a las generaciones venideras contendrán una carga ética muy escasa: la misma que definirá las sociedades de las próximas décadas. Los paisajes son el reflejo de lo que somos, de nuestros valores y principios. Los paisajes son el legado ético de nuestras ideas.

LA APRECIACIÓN EN EL PAISAJE
CAPÍTULO III

La evolución experimentada por la idea de paisaje en Occidente desde su invención en el Renacimiento hasta hoy y sobre todo en las últimas décadas, ha provocado una falta de concordancia de la noción actual con la antigua visión paisajística (entendida en sentido literal como pintura de paisajes). Como veremos, este hecho ha llevado consigo que algunas teorías que explicaban la mirada al paisaje en el siglo pasado sean insuficientes para explicar el concepto actual. La percepción del sujeto sigue siendo la cuestión principal (de otro modo hablaríamos de territorio o, a lo sumo, de lugar) pero la mirada del sujeto ha sufrido una *triple ampliación* en las últimas décadas: desde las cuestiones patrimoniales a las culturales, de las morfológicas a las ecológicas, y de las visiones artísticas a las estéticas. Siendo así, parece necesario abrir la puerta a un cuerpo teórico de apreciación del paisaje sobre el que se pueda fundamentar una metodología de análisis del mismo que supere la estética romántica y dé respuesta a la nueva noción.

El proceso de artelización (in situ-in visu) explicado por Alain Roger¹ para entender el modo en que percibimos el paisaje sigue siendo de suma utilidad para comprender el propio concepto y su evolución; no obstante, consideramos que debe ser ampliada en la actualidad. Recordemos la exposición de Roger en la que utilizaba el célebre aforismo de Oscar Wilde *La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida*, y su narración sobre el modo de ver el mundo:

¿Qué es, en efecto, la naturaleza? No es una madre fecunda que nos ha dado la vida, sino más bien una creación de nuestro cerebro: es nuestra inteligencia lo que le da la vida a la naturaleza. Las cosas son porque nosotros las vemos, y la receptividad así como la forma de nuestra visión depende de las artes que han influido en nosotros. Actualmente, la gente ve neblina no porque haya neblina, sino porque los pintores y los poetas les han enseñado el encanto misterioso de tales efectos. Sin duda, en Londres hay neblina desde hace siglos. Es infinitamente probable pero nadie la veía, por lo que no sabemos de su existencia. No existió mientras el arte no la inventó².

¹ ROGER, *Op. cit.*, p. 21s.

² Nótese que Wilde habla de naturaleza y de paisaje sin distinción de terminología, donde hoy diferenciaríamos claramente entre ambas, lo que parece demostrar que en aquella época el paisaje estaba referido solo a la pintura de espacios naturales. WILDE, Oscar (2004): *La decadencia de la mentira [La Déclin du mensonge, 1889]*. Madrid: Siruela. Citado en ROGER, *Op. cit.* p. 18s.

Del mismo modo que hoy no transformamos el territorio como lo hicieran en el siglo XVIII los paisajistas ingleses, también resulta obsoleto seguir valorando los paisajes desde antiguas categorías estéticas. El mundo que nos rodea ha cambiado y nuestra mirada también. Por otro lado, juzgar el paisaje desde las visiones artísticas y solo desde ellas tiene consecuencias de profundo calado que van en contra de la realidad actual. En este capítulo abordaremos la apreciación estética del paisaje por lo aprendido de la Estética del entorno y sentaremos las bases de un nuevo modo de percibir el paisaje más adecuado a nuestro momento. Las preguntas que planteamos en este capítulo e iremos respondiendo a medida que avancemos en el discurso son: ¿qué parte hay de objetivismo y cuál de subjetivismo en la percepción del paisaje?, ¿cuáles son las propiedades que le confieren un valor estético?, ¿existen otro tipo de valores que no sean estéticos y que también influyen en la percepción?, ¿qué papel juega el arte en la percepción actual?, ¿y la naturaleza?

1. La apreciación estética del paisaje

Afirmaba Raffaele Milani en relación al paisaje: *percibir es una manera de proyectarse sobre una realidad concreta, sintetizarla o interiorizarla, y representarla a través del espacio y el tiempo.*³ Si seguimos esta lógica y lo anteriormente expuesto, para entender el mecanismo de la percepción en el paisaje será necesario entender no solo qué percibimos, sino también cómo percibimos. Pero no solo qué y cómo para una persona en concreto, sino para el conjunto de la población. Por otro lado y teniendo en cuenta el desdoblamiento entre paisaje-territorio y paisaje-imagen y la antigua (al menos) participación del arte en la noción, dichas preguntas (qué y cómo) deberían ser respondidas en función de la doble dimensión del concepto.

Para apreciar estéticamente la naturaleza, explica Malcolm Budd⁴, hay que hacer referencia primero al objeto de apreciación (el paisaje en nuestro caso) y después al tipo de apreciación (estética). Cuando nos preguntamos *qué* percibimos cuando miramos un paisaje⁵ hacemos referencia a la naturaleza del ‘objeto estético’ (al paisaje), pero también aludimos al ‘sujeto que percibe’ (a nosotros mismos) y a nuestro modo de valoración (al *cómo*) que en este caso es estético y no económico, ni ético, etc. Ambas preguntas, *qué* y *cómo*, están inevitablemente unidas. En el paisaje no solo nos vemos involucrados en el objeto y envueltos por él, sino que formamos parte de él. Por otro lado y como ponía de relieve Ronald Hepburn, el paisaje que nos rodea no tiene marco ni límites, cosa que sí tienen las obras de arte tradicionales; además es cambiante de forma independiente a nosotros, al tiempo que varía según nos movemos por él. Utilizaremos la exposición de Budd haciendo las derivaciones necesarias al tema que nos ocupa, empezando por el tipo de apreciación y pasando después al objeto.

1.1. Cómo apreciamos: paisajes propios y paisajes ajenos

Declara Budd que la pregunta de qué es estético, se ha enfocado en filosofía desde distintos puntos de vista: desde la idea del juicio estético, desde las propiedades estéticas, la actitud, la experiencia estética, el placer, la emoción, etc., sin haber llegado a un acuerdo. Dadas las numerosas interpretaciones el autor propone lo siguiente:

³ MILANI, *Op. cit.* p. 21.

⁴ BUDD, *Op. cit.* p. 19s.

⁵ CARLSON, *Op. cit.*, p. xviis.; PÉREZ CARREÑO, Francisca (1992). El qué y el cómo. La representación visual. En GOMBRICH, Ernst H. *La balsa de la Medusa*. No. 23. Madrid: Visor.

...una respuesta es estética, en la medida en que sea dirigida a las propiedades experimentadas de un ítem, la naturaleza y disposición de sus elementos, o la interrelación entre sus partes o aspectos, e implique una reacción positiva o negativa hacia el ítem, no al satisfacer el deseo de la existencia o no-existencia de algún estado de cosas en el cual el ítem figure, sino considerado “en sí mismo” (con abstracción de cualquier relación personal que pueda haber entre sujeto y objeto), de manera que lo que gobierna la respuesta es si es intrínsecamente gratificante o desagradable la experiencia del objeto en sí misma. «Un ítem» incluye no solo objetos físicos o combinaciones de objetos, sino también la actividad o el comportamiento de cosas vivientes o no-vivientes, eventos o procesos de otras clases, meras apariencias, y cualquier otro tipo de cosas susceptibles de apreciación estética”⁶

El ítem que analiza Budd es la naturaleza, y entiende la percepción en sentido ‘abarcante’ ya que en su opinión, las propiedades advertidas en la experiencia estética de ella son las que percibimos a través de los sentidos, del pensamiento y de la imaginación; es decir, cubre no solo las propiedades sensibles sino también las representacionales, simbólicas y emocionales. Por reacción positiva entiende Budd, la respuesta de atracción hacia la experiencia estética que implique disposición a prestarle atención, siendo lo contrario una reacción negativa. Como ejemplo de la mezcla de ambas, propone la experiencia doble de lo sublime. Por otro lado advierte de que para que exista reacción positiva en el espectador (y por tanto placer estético), es necesario que dicho placer sea desinteresado (entendido como desinterés kantiano), concepción de experiencia estética que puede ser aplicada, según el autor, tanto a la naturaleza como al arte. En este sentido es fácil entender que la posición más adecuada para que se produzca el deleite en el sujeto (la experiencia estética capaz de impresionarnos profundamente, de reorientar nuestras ideas y sentimientos, la que nos conmueve o aturde), puede darse con facilidad en el observador distante, el turista o el visitante sin intereses particulares. Esto es, en un individuo que tenga una actitud desinteresada porque su mirada (no utilitaria) aprecia otros condicionantes diferentes a los que posee el objeto para su propietario del terreno, por ejemplo. No ocurre así con el habitante local, cuyas referencias son las del día a día de un espacio que es al tiempo lugar de trabajo y de ocio, de recuerdos de la infancia y adolescencia, de experiencias positivas o negativas, etc. Por tanto, la existencia de una distancia necesaria para que se produzca el desinterés kantiano en el caso de la población local es, como mínimo, cuestionable.

⁶ BUDD, *Op. cit.* p. 34.

Un ejemplo de este hecho quedó patente en algunas respuestas de una encuesta sobre el paisaje de Siena realizada en 1991 a sus habitantes⁷. A la pregunta de qué se debería hacer con ‘los valles verdes’ de la ciudad (*le valli verdi* es el nombre con el que se conocen los espacios no contruidos intramuros de Siena que tienen una topografía pronunciada y una exuberante vegetación) dos de los encuestados respondieron: *no me parece que sean una belleza, de hecho... lo bonito son las casas, los palacios, el Campo [la plaza], no los lugares abandonados* (entrevista n° 36); *el gran problema de Siena quedaría resuelto [si los valles verdes fueran asfaltados y convertidos en aparcamientos n.d.r.]*. *Yo llevo años preguntándome para que sirven estos valles vacíos* (entrevista n° 362)⁸. Esta actitud resulta bastante chocante para los turistas, o al menos para buena parte de ellos. Cuando una persona ajena al lugar e interesada en la cultura, el arte o los paisajes de Siena ve una vista de la ciudad con un poco de distancia y pasea por sus calles, es muy posible que los espacios verdes (sin diseño y sin grandes cuidados) sean percibidos como lugares de desahogo de la ciudad, cuya forma y color contrastan con los edificios y realzan sus formas, permiten que se aprecie mejor la topografía de Siena, el urbanismo medieval de sus callejuelas, la arquitectura local. Sin embargo, aunque la población no vea en estos rincones belleza alguna y sí una oportunidad para la edificación, son ellos los que viven el lugar, lo recorren, lo usan, lo sienten (con todos los sentidos y también con el recuerdo y la imaginación), siendo además éste el espacio que recoge su identidad cultural. Por tanto, podríamos deducir que son los residentes los que mejor comprenden y valoran los aspectos del paisaje relacionados con el sentimiento de pertenencia. De ser así tendríamos, que si unos (los visitantes) aprecian mejor los valores estéticos del paisaje, otros (los locales) experimentan los valores identitarios y un tipo de belleza ajena a lo escénico. A este respecto, Steven C. Bourassa⁹ explica la experiencia estética de los *insiders* desde la interacción del día a día del individuo con el entorno defendida por J. Dewey, y la de los *outsiders* desde el desinterés kantiano. Bourassa defiende como postura correcta, la de los primeros. Por nuestra parte consideramos que ambos modos de apreciación estética responden a la noción de paisaje, o siendo más concretos, a distintos aspectos que lo definen; por este motivo y *a priori*, creemos que sería necesario salir de esa dicotomía para poder dar respuesta al paisaje en su conjunto. Es cierto que la literatura está llena de poemas escritos por aquellos que nunca han trabajado la tierra, pero no es menos verdad que los

⁷ VECCHIO, Bruno y CAPINERI, Cristina (ed.) (1991). *Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga*. Siena: Comune di Castelnuovo Berardenga, Amministrazione Provinciale di Siena.

⁸ *Ibid.*, p. 28. (traducción de la autora)

⁹ Principalmente en el capítulo “Aesthetic experience” en BOURASSA, Steven C. (1991). *The aesthetics of Landscape*. Londres: Belhaven Press. p. 22-46.

campesinos pueden ser, como expresaba Yi Fu-Tuan, *profundamente conscientes de su belleza*.¹⁰

Fig. 93: Tira cómica de las entrevistas sobre los paisajes de Siena realizadas en 1991. (fuente: Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga)

Fig. 94: Vista de Siena con algunas zonas verdes intramuros. (fuente: turismo Italia)

Según lo visto hasta el momento podríamos afirmar que la experiencia estética ocurre más fácilmente cuando estamos en un entorno desconocido en el que no tenemos intereses personales ni vínculos de otro tipo. Los lugares ajenos a nosotros poseen aspectos novedosos de los que carecen los cotidianos, por lo que en nuestra actitud, además del desinterés, suele haber un componente añadido de curiosidad, deseo de conocimiento y de nuevas vivencias que deja abierto el camino a la sorpresa. Sin embargo, no podemos decir que sea imposible tener una vivencia como la descrita en los paisajes de cada día o que vayamos a sentirla en todos los espacios desconocidos. Si vivimos en la costa, por ejemplo, admirar el sol rojizo del ocaso reflejado sobre el mar en calma en un día en el que estemos especialmente pensativos o sensibles, podría provocar una auténtica experiencia estética en el paisaje. Por el contrario, si emprendemos un viaje a un lugar que no hemos visitado previamente, por muy predispuestos que estemos a sentir nuevas experiencias no viviremos en continua emoción. Por otro lado y dado que en esta investigación nos interesa tanto la percepción como la experiencia estética en el paisaje, tomaremos ésta como el grado máximo de fruición del mismo y consideraremos que todo proceso perceptivo en entornos naturales o antrópicos sigue cauces similares; aunque en la mayoría de las ocasiones no lleguemos a experimentar un sentimiento tan intenso.

Consideramos que para que una persona llegue al momento experiencial máximo en la valoración del paisaje deberían coincidir varios condicionantes al mismo tiempo: por un lado un sujeto en actitud perceptiva y motivación desinteresada; por otro, un objeto (el paisaje) cuyo carácter estético responda a la adecuación (según la opinión de ese

¹⁰ *Op. cit.*, p. 135.

espectador concreto) entre la dimensión física (elementos y dinámicas naturales y antrópicas) y la conceptual (representación de ideas y símbolos que nacen de la anterior) del mismo. La mezcla armónica de ambas dimensiones en el paisaje podrá llevar a dicho individuo (cuya actitud es la descrita) a vivir una verdadera experiencia estética en él. Todo juicio estético que quede por debajo de ésta responderá a estímulos análogos, y la gradación en la respuesta del individuo variará en función de la forma y el contenido del paisaje por un lado, y de su propia disposición por otro. En este sentido consideramos que si bien la actitud del observador ha de ser utilitaria y emocionalmente distante, está influida por otros factores como su formación, sus experiencias pasadas, etc. En los siguientes apartados y capítulos se analizarán aspectos tanto objetivos como subjetivos de la percepción. Los primeros podrían servir para el análisis de los paisajes y para el estudio previo sobre el que basar futuros proyectos e intervenciones; los segundos están relacionados con los valores y la formación de quién percibe y los de las sociedades que han creado los paisajes.

1.2. Qué apreciamos: el paisaje como “objeto” estético

Recurrimos nuevamente a Malcolm Budd y a su explicación sobre la experiencia estética de la naturaleza¹¹, que aplicada al paisaje nos ayudará a despejar el asunto del qué. En primer lugar sería necesario definir el ítem al que queremos hacer referencia: en nuestro caso, el paisaje. Aunque nos hemos referido extensamente a él en el primer capítulo, determinaremos a continuación todo aquello que lo configura ya que es a partir de la percepción sensible, como lo experimentamos. El paisaje¹² estaría compuesto por las sustancias naturales y artificiales (agua, hierro, asfalto), especies naturales (árboles, herbáceas, animales, personas), objetos artificiales (iglesias, vallas, presas, polígonos industriales), fuerzas naturales y artificiales (gravedad, tracción, compresión), apariencias naturales y artificiales (puestas de sol, arco-iris, iluminación artificial), fenómenos naturales (ríos, viento, nieve, nubes), combinaciones de objetos naturales y artificiales (pueblos, bosques, huertas), actividades humanas (agricultura, industria, arquitectura), etc. Es decir, en nuestro ítem ‘paisaje’ existen todo tipo de objetos, fuerzas, apariencias o combinaciones de ellos, que son susceptibles de apreciación estética. Sus propiedades no-estéticas (color, figura, textura, tamaño, sonidos, olores, iluminación, etc.) son percibidas por nuestros sentidos y a partir de ellas nuestro cerebro se pone en funcionamiento.

¹¹ BUDD, *Op. cit.* p. 34.

¹² Para este desarrollo nos basamos en la respuesta que ofrece Budd a la pregunta ¿en qué consiste la naturaleza? en BUDD, *Op. cit.*, p. 21, con las modificaciones oportunas para explicar el paisaje.

Fig. 95: Puesta de sol en la población de Teguise, Lanzarote.

Fig. 96: Formaciones rocosas calcáreas, Serranía de Cuenca.

Fig. 97: Sierra de Guadarrama y embalse de Navacerrada, vista desde la Bola del Mundo, Madrid.

Fig. 98: La Alhambra vista desde el Generalife, Granada.

Fig. 99: Monte Vesubio y embarcaciones en la Bahía de Nápoles al atardecer.

Fig. 100: Campo, bosque y parque eólico en Cantalojas, norte de Guadalajara.

Fig. 101: Autovía A6 a la altura de Torrelodones, al fondo Madrid bajo una intensa capa de polución.

Sin embargo, habrá características propias de algunos paisajes y otras que podemos encontrar en muchos lugares que nos hablan tanto de su dimensión física como de la conceptual. Por ejemplo, un paisaje de montaña con coníferas nos permitirá apreciar la forma y el color de un *Cedrus libani*, que será similar a otros de cualquier parte del planeta, siempre y cuando no se altere su forma natural (haya sido o no plantado intencionadamente). Por su parte, Santa María del Naranco será entendido en su contexto histórico, geográfico y cultural, y por su originalidad como edificio palaciego del prerrománico asturiano, lo que influirá en el paisaje configurado a su alrededor. Las propiedades del paisaje en su conjunto deberán ser experimentadas a través de los sentidos, pero también del pensamiento y de la imaginación, por sus características sensibles y como representaciones de lo que son. La reacción positiva de atracción (en caso de darse), será el primer paso para que se provoque la experiencia estética.

Fig. 102: Cedro del Líbano (*Cedrus libani*) en Barouk, Líbano (fuente: Dser)

Fig. 103: Santa María del Naranco, Asturias. (fuente: turismo Asturias)

El momento en el que se produce la experiencia estética es sin duda el más complejo; es el paso en el que abandonamos la objetividad basada en las propiedades del objeto para ingresar en un terreno en el que no parece haber acuerdo: subjetivo como apunta Joan

Nogué¹³, objetivo o al menos objetivable como pretenden la mayoría de los modelos de la Estética del entorno¹⁴. Pero si, como hemos visto, en la experiencia estética es necesario que exista una distancia entre sujeto y objeto para que exista desinterés, sería ese el requisito necesario para que se realice la conversión del país en paisaje. Este desinterés, fácil de entender ante una obra artística, resulta más complicado cuando hablamos de un paisaje cuya dimensión física es en parte natural y en parte artificial, y la conceptual está anclada a los valores suprasensibles. Antes de meternos de lleno en la apreciación del paisaje *como* paisaje (es decir, según su propia categoría) veamos las consecuencias que tiene hoy entenderlo como obra de arte.

1.3. Lo que el paisaje del siglo XXI no es

El paisaje arrastra como herencia su unión con lo artístico la cual permite comprender mejor el proceso perceptivo pero dificulta su adaptación al presente. Son muchos los textos en los que se habla del paisaje como arte partiendo de su dimensión cultural, de su significado patrimonial, histórico, artístico, etc. Sin embargo, dicha relación nos hace caer en ciertos errores que, en ocasiones, pueden tener consecuencias para nuestra apreciación, de tal modo que el concepto actual parece tambalearse. Las antiguas visiones pictóricas siguen estando vigentes en los paisajes con altos valores escénicos; sin embargo, han quedado obsoletas para analizar los paisajes cotidianos (aquellos que nos rodean a diario y que carecen de condiciones que los acerquen a lo sublime o lo pintoresco).

Al tiempo que Carlson desarrollaba su modelo cognitivo para explicar la apreciación estética del entorno en los años setenta, daba ya por superados los vínculos entre el arte y la naturaleza heredados del Romanticismo. El *modelo del objeto* y el *modelo del paisaje*¹⁵, son los nombres que da Carlson a la forma de apreciar la naturaleza como una escultura y una pintura de paisajes respectivamente¹⁶. Cualquiera de los dos modelos, afirma, supone una fragmentación de la naturaleza y la convierte en una imagen o una escena, como hicieran los románticos. Las críticas que vierte a ambos modelos se

¹³ NOGUÉ, Joan (2017). *El paisaje. Entre el sujeto y el objeto*. Discurso de recepción de Joan Nogué i Font como miembro numerario de la Sección de Filosofía y Ciencias Sociales, leído el día 2 de febrero de 2017. Barcelona: Instituto de Estudios Catalanes.

¹⁴ CARLSON, *Op. cit.*

¹⁵ Es necesario tener en cuenta, que cuando Carlson defendía la falsedad de estos dos modelos (del paisaje y del objeto) hacía referencia a la apreciación estética de los entornos naturales y no de los configurados por el sujeto. En artículos más recientes hablará el autor del paisaje transformado, pero no parece aludir nunca al concepto global de paisaje, sino a la naturaleza transformada *in situ*.

¹⁶ CARLSON, *Op. cit.* P. 6.

asientan principalmente en dos errores referidos al qué y al cómo apreciamos la naturaleza. Por un lado, considera que no deberíamos apreciar la naturaleza del mismo modo que lo hacemos con las obras de arte. Son estas creadas por el individuo justamente con finalidad estética y, por tanto, sabemos *qué* apreciar. Por otro lado, en las obras de arte tenemos las claves de *cómo* apreciar, por lo que aplicar a la naturaleza las mismas claves que al arte resulta un punto de partida equivocado. Menciona Carlson como ejemplo que nunca confundiríamos la tos de un espectador con el sonido del piano en un concierto; del mismo modo, no deberíamos utilizar idénticos parámetros cuando apreciamos un árbol que cuando lo hacemos con la pintura de un árbol¹⁷. A partir de su exposición y haciendo las derivaciones precisas al paisaje abriremos la puerta a un nuevo modo de percepción del mismo.

Para Carlson el *modelo del objeto* supone valorar los objetos naturales por cualidades sensoriales y expresivas tales como la figura, la textura, el color o la magnificencia, la calma y la solidez, igual que podríamos apreciar una escultura no representacional. Para poder evaluarlos de esta manera, afirma, sería necesario extraerlos de su entorno (ya fuera literalmente llevándonos, por ejemplo, una piedra de una playa a otro lugar, o de forma contemplativa abstrayéndonos de lo que le rodea), lo cual podría ser válido para emitir juicios estéticos sobre el objeto en cuestión (la piedra, en este caso), pero no sobre la fruición de la naturaleza en su conjunto. Cuando privamos al objeto natural de sus circunstancias y lo sacamos de su contexto (real o imaginariamente), sus cualidades estéticas nos ofrecerán una información desvirtuada: seremos capaces de verlas como esculturas, como *ready mades* duchampianos, pero difícilmente lo haremos como naturaleza en sí.

Fig. 104: Vista panorámica de Göreme, valle de Capadocia, Turquía. (fuente: Wikipedia Commons).

Un ejemplo de apreciación estética de la naturaleza siguiendo el modelo del objeto podríamos encontrarlo en un lugar como “las chimeneas de las hadas” de la Capadocia,

¹⁷ Sobre estos dos modelos trata Carlson en el artículo “Appreciation and the natural environment”, en CARLSON, *Op. cit.* P. 41-53.

al que se acercara un visitante casual sin conocimientos científicos ni noción alguna de su existencia, origen o formación. En un primer momento las formas y tonalidades aparentemente artísticas y caprichosas de las formaciones rocosas podrían causar a nuestro visitante una fuerte impresión estética y las asimilaría a formas artísticas. Por unos instantes, su fantasía le llevaría a imaginar a un grupo de artistas que con sus cinceles hubieran esculpido tales figuras, o a unas supuestas hadas (siguiendo la denominación del lugar) habitantes del subsuelo, que hubieran construido y decorado las chimeneas de sus habitáculos. Este conjunto de imaginarias esculturas abstractas diseminadas por el valle sería apreciado como objeto, como escultura o como parte de una arquitectura. No obstante, pasada esa primera impresión y al pensar en ello como espacio natural, nuestro visitante captaría los sonidos, olores y sensaciones, y las texturas y formas en el entorno, siendo así consciente de su configuración natural y dejando de verlas como artificio. Ahora bien, otro visitante con conocimiento científico o mejor informado, sería capaz de percibir desde el principio las formas naturales como lo que son, sin relación alguna con conjuntos escultóricos o piezas abstractas. Se fijaría en la orografía del valle y en la morfología del suelo; pensaría en aquel tiempo en el que los antiguos volcanes expulsaron grandes cantidades de lava y materiales piroclásticos que se depositaron en capas sobre la antigua superficie; o pensaría en los miles de años transcurridos en los que la erosión del viento y el agua dio forma a dichos materiales; o reflexionaría sobre los posibles cambios que se producirán en el valle en el futuro y sobre su forma dentro de unos siglos.

Fig. 105: Vista aérea del Valle de Göreme desde donde se distinguen distintos niveles de erosión. (fuente: National Geographic).

Fig. 106: Los peribacalar (chimeneas de las hadas) dejaron al descubierto la roca más dura tras siglos de erosión. (fuente: National Geographic).

De este modo, donde unos ven capricho artístico, otros encuentran explicación científica; donde unos utilizan la imaginación y los conocimientos artísticos, otros recurren a la historia de la tierra; donde unos valoran el objeto final, otros aprecian naturaleza temporal y en constante cambio. Por tanto, para emitir un juicio estético sobre el valle de Capadocia tendríamos que hacerlo considerándolo en su conjunto, con

todos los elementos que lo configuran, con sus condicionantes como unidad orgánica y sabiendo cuál es su verdadera naturaleza. Hacerlo como objeto ensimismado o fuera de su contexto, al modo del modelo descrito por Carlson, sería una forma de apreciación claramente errónea para este tipo de paisaje.

Igualmente inadecuado para enjuiciar la naturaleza, afirma el filósofo, es el *modelo del paisaje*. Cuando valoramos estéticamente una pintura de paisajes, argumenta, no ponemos el énfasis en el objeto real (el cuadro), ni en el objeto representado (la vista real), sino en la representación del objeto y en sus características¹⁸. Dichas características son las cualidades visuales de una pintura relativas a la figura y los colores del paisaje que representa, y así, según Carlson, es como valoramos el entorno cuando seguimos este modelo. Al apreciar estéticamente la naturaleza como si fuera una pintura de paisaje hacemos lo mismo que haríamos al admirar el cuadro de un paisaje, o lo mismo que hizo en su momento el artista que lo pintó: cuando se situó en un lugar en alto, eligió una vista y una distancia adecuadas, y seleccionó unas determinadas cualidades (más o menos reales o imaginarias). Este modelo hereda, como bien sabemos, el culto escénico de lo sublime y lo pintoresco del Romanticismo. Nos recuerda Carlson que ya desde el siglo XVIII se utilizaban artilugios como el espejo de Claude (en alusión al pintor Claude Lorraine): espejos levemente convexos que distorsionaban la distancia, entonaban los colores y ayudaban a los viajeros a percibir el paisaje como si fuera una pintura.¹⁹ Afirma Carlson que es éste el mismo modelo elegido por los turistas hoy en día, que no están interesados en las formas naturales ni en los procesos sino en la perspectiva, la escena o la fotografía a color reproducida en los calendarios y los folletos de viajes. El modelo del paisaje ofrece una guía inicial de qué y cómo apreciamos la naturaleza; sin embargo al hacerlo la compartimentamos, la dividimos en escenas y mantenemos la visión antropocéntrica del pintoresquismo: cuando la naturaleza dejó de tener solo una función utilitaria para empezar a cumplir también la de agradar al sujeto. En este sentido, observa Ronald Rees, el Romanticismo *es un lapso desafortunado que nos permite abusar de nuestro entorno local al tiempo que veneramos los Alpes y las Montañas Rocosas*.²⁰ Por tanto, argumenta Carlson, el modelo no es solo éticamente sospechoso sino que también lo es estéticamente, ya que es necesario entender el entorno como una representación estática bidimensional.

¹⁸ CARLSON, *Op. cit.* P. 45s.

¹⁹ Sobre estos espejos, reproduce Carlson un fragmento del texto de Thomas West *Guide to the Lakes* de 1778 recogido en Ogden, "From Spatial to Aesthetic Distance in the Eighteenth Century" en CARLSON, *Op. cit.* p. 45.

²⁰ REES, Ronald (1975). The Taste of Mountain Scenery. En *History today*. Vol. 25. p. 312. Citado por CARLSON en *Op. cit.*, p. 46. (traducción de la autora)

La clave está en que el modelo requiere una apreciación del entorno no como lo que es y con las cualidades que tiene, sino más bien como algo que no es y con las cualidades que no tiene. Este modelo es en realidad inadecuado a la naturaleza real del objeto de apreciación. En consecuencia, no solo sucede, como en el modelo del objeto, que limita exageradamente nuestra apreciación –en este caso a las cualidades visuales relativas al color y al dibujo en general- sino que también las falsea.²¹

Si admiramos el valle de la Capadocia desde el modelo del paisaje, resulta evidente que nuestro juicio estético estará más cerca del pintoresquismo y del relax vacacional que ofrecen las fotografías de una agencia turística, que de la realidad natural de la región turca. Dado que el lugar posee una configuración natural y que todas sus sorprendentes formas responden a procesos naturales, en este caso, sería más correcto juzgarlo como naturaleza y no como obra de arte. Sin embargo, en nuestro acervo cultural y más aún en el de los habitantes de Turquía, el valle posee valores que van más allá de la propia naturaleza; es decir, si lo enjuiciamos como territorio estaríamos dejando fuera consideraciones estéticas y culturales que como paisaje posee.

Si bien los modelos de Carlson no son adecuados para valorar un paisaje, es necesario admitir que algo de ellos está aún vigente en nuestra mirada. La imagen es extremadamente relevante en el mundo actual, es definitiva en el mercado de todo tipo de objetos y experiencias, y el arte, por su parte, es referencia constante en la publicidad. Además, los valores escénicos del paisaje forman parte del sentido estético que lleva al arquitecto, al paisajista y al propietario a decidir la mejor orientación de un edificio, el diseño de un jardín, el emplazamiento de un mirador, etc. No porque tratemos de copiar o imitar la naturaleza o las pinturas de paisajes como hiciera el paisajismo inglés, sino por la lógica que rige nuestra sociedad (por otro lado, no exenta completamente de la herencia pintoresca).

Fig. 107: Casa del Acantilado en Calpe, Alicante. Fran Silvestre Arquitectos. (fuente: Fran Silvestre)

Fig. 108: Trollstigen, mirador sobre el paisaje montañoso de Møre og Romsdal, Noruega. Reiulf Ramstad Arkitekter, 2012. (fuente: los viajeros)

²¹ *Ibid.*, p. 47. (traducción de la autora)

Las vistas han sido, al menos desde el Renacimiento (por lo que sabemos, antes también, pero por motivos defensivos no estéticos), un componente principal en la toma de decisiones como las referidas. Son el mejor modo de disfrutar de las cualidades visuales de un territorio y de permitir a un gran número de personas sin formación artística apreciar el entorno en el que habitan. Tampoco podemos obviar el hecho de que si algo nos produce placer tenderemos a protegerlo y conservarlo, y será más difícil caer en la tentación de convertirlo en 'lo feo' adorniano. Por otro lado, teniendo en cuenta que el arte se hallaba en el mismo centro del concepto de paisaje en su nacimiento y que es parte fundamental para entender su dimensión conceptual, tampoco sería conveniente (ni siquiera posible) eliminar las aportaciones del arte en la percepción de los paisajes. La confusión existente en el juicio del paisaje *como* obra de arte (y solo como obra de arte) parece estar históricamente justificada; sin embargo, la incorrección de evaluar los paisajes de ese modo deja abandonados (como mínimo) sus valores ecológicos e identitarios, lo que obliga a buscar otro modo de explicar nuestra valoración estética del paisaje en la actualidad.

2. Percibir el paisaje *como* paisaje

Como hemos visto en el apartado anterior cuando hablábamos del *qué* y el *cómo*, apreciar algo de manera correcta supone inevitablemente evaluarlo dentro de la categoría a la que pertenece y según el tipo de valoración que queramos juzgar. En nuestro caso, será necesario apreciar el paisaje *como* paisaje y como ninguna otra cosa, y si únicamente queremos una estimación estética tendremos que dejar de lado otro tipo de consideraciones (funcionales, sociales, éticas, etc.). La primera parte de la premisa resulta sencilla una vez definida la categoría que lo explica (el paisaje, en este caso). No obstante, para definir el carácter estético del mismo será necesario diferenciar entre los distintos modos de juicio y elegir solo aquel que nos interesa. El objetivo principal de esta investigación era comprender la fruición en el paisaje y en ella centraremos los esfuerzos; no obstante, dada la voluntad de abarcar también consideraciones éticas y morales (recordemos la Carta de la Tierra, las palabras de Theodor Adorno o de Hans Jonas), no restringiremos a priori el tipo de evaluación sino que nos dejaremos guiar por la propia noción de paisaje para poder analizar también otro tipo de juicios. Esto permitirá enriquecer y completar los principios de percepción y distinguir hacia dónde se dirige cada tipo de estudio.

Para comprender mejor el asunto recordemos a Allen Carlson cuando afirmaba que al igual que existen normas de valoración estética del arte que nos permiten encuadrar una pintura en una época y una categoría (para poder a partir de ellas emitir un juicio estético correcto), la definición de un modelo de apreciación estética de la naturaleza parece ser el modo más adecuado para responder al *qué* y el *cómo* en ella. Saber que el *Campo de trigo con cipreses* de Van Gogh es un cuadro post impresionista, sostiene el autor²², nos ayuda a entenderlo como pintura post impresionista y a apreciarlo estéticamente dentro de dicha categoría. Del mismo modo, podremos valorar estéticamente un prado alpino si sabemos *qué* es y cuáles son sus características. Conocer por ejemplo que las pequeñas flores que nacen en estas praderas naturales responden a la adaptación de la vegetación a las duras condiciones climáticas de la alta montaña, nos permitirá percibir su belleza por lo que son, ya que no esperaremos encontrar flores grandes y exuberantes. Nuestro conocimiento de lo que es un prado alpino nos guiará hacia su carácter estético.

²² CARLSON, Allen (2005). Critical Studies. Budd and Brady on the aesthetics of nature. En *The Philosophical Quarterly*. Vol. 55. No. 218 (January). Oxford University Press. p. 106-113.

Fig. 109: *Campo de trigo con cipreses* de Vincent van Gogh (1889). National Gallery, Londres.

Fig. 110: Vegetación alpina en Logan Pass, Parque Nacional del Glaciar, Montana, USA (2.026 m.s.m.) (fuente: Wikipedia).

En relación al paisaje y dado que es un concepto cultural al mismo tiempo que posee una dimensión física, puede resultar contradictoria la idea de valorar el paisaje *como* naturaleza y también *como* artificio. Apreciamos las cosas por lo que son dentro de una categoría determinada, por las características propias de dicha categoría. Así pues, evaluarlo bajo dos condiciones distintas al tiempo (naturaleza y artificio) parece, de partida, incongruente. Pongamos algún ejemplo para tratar de salir de la dicotomía. La apreciación de un sistema dunar debería tomar como punto de partida las cualidades naturales que posee derivadas de lo que es en sí mismo (como duna). Así, será necesario saber que un cordón dunar es un muro natural que impide la erosión costera: que ha sido generado por elementos y dinámicas naturales (vientos, corrientes marinas, arena, vegetación, etc.), que evita el avance de las aguas tierra adentro y que posee un tipo de vegetación determinada que aumenta en altura conforme nos alejamos de la costa, y una fauna característica. Las olas y el viento forman las dunas; las plantas resistentes a la luz extrema, a los suelos pobres y salinos y al suministro variable de agua son las responsables de tejer la red vegetal que estabiliza y mantiene el conjunto. Las dunas (más flexibles que cualquier dique, muro o paseo de playa) asimilan las olas, reducen la velocidad del viento y amortiguan su fuerza permitiendo que la vegetación y la vida animal se desarrollen tierra adentro. El mismo papel ejerce en la vida diaria del ser humano en aquellos lugares donde se mantienen de forma natural como en el Parque dunar de São Jacinto en Aveiro. Aunque es un espacio protegido, en esta playa de la costa portuguesa existen instalaciones que permiten su uso recreativo, para lo que se ha construido un aparcamiento de capacidad limitada (detrás de las dunas), pasarelas elevadas para permitir el acceso a pie sin interferir con los cambios que se producen en las formas de la duna a lo largo de las estaciones, e incluso un chiringuito de playa. El conjunto ofrece un paisaje de gran belleza y las formas artificiales respetuosas con el medio aportan un punto de orden que no impide la experiencia estética. Poder recorrer

las dunas sobre las pasarelas sin dañar la vegetación (extremadamente sensible al pisoteo), ver los colores de una puesta de sol reflejados en el agua sintiendo el frescor de la tarde y escuchando los últimos sonidos del día, permite que nos sintamos inmersos en el paisaje y que disfrutemos de él. Sin embargo, esto no significa que el conjunto dunar se convierta en obra de arte, sino que es posible la coexistencia de ambas visiones del paisaje (la contemplativa y la cognitiva) y que una colabora en resaltar los valores de la otra. En este caso, el conocimiento de los elementos y dinámicas naturales permitirá valorar el espacio como naturaleza y las pasarelas lo harán como espacio antropizado; ambas interpretaciones no impedirán la contemplación estética. Valoraremos por tanto el lugar *como* paisaje.

Fig. 111: Fases de formación de un sistema dunar. (fuente: Ian McHarg)

Fig. 112: Dunas de São Jacinto y bahía de la Ría de Aveiro. (fuente: Google maps)

Fig. 113: Dunas en formación colonizadas por plantas pioneras.

Fig. 114: Dunas estabilizadas y cubiertas por la vegetación, vistas desde tierra adentro.

Fig. 115: Pasarelas de recorrido y acceso a la playa en la zona correspondiente a la primera duna.

Fig. 116: Vista de la zona interduna desde una de las pasarelas. La vegetación se va haciendo de bosque bajo hacia el interior donde la velocidad del viento aminora y comienzan los asentamientos humanos.

Fig. 117: Bahía de la Ría de Aveiro al otro lado de la zona boscosa.

Fig. 118: Vegetación dunar de herbáceas y matorral.

Fig. 119: Pasarela elevada sobre las dunas para el acceso a la playa.

Fig. 120: Camino de acceso a la playa y aparcamiento.

Otro ejemplo podrían ser los jardines históricos, cuyas características son valoradas dentro un estilo concreto (habitualmente compartidas, al menos en su origen, con las edificaciones con las que están relacionados). En ellos, la categoría predominante será la de arteificio, incluso la de obra de arte justificada debido a los elementos y características que posee como configuración artística. Sin embargo, al ser los elementos vivos componentes intrínsecos de los jardines, al estar regidos, al menos en parte, por dinámicas naturales y poder entenderlos, en la mayoría de las ocasiones, como espacio geográfico, participan también de lo natural: la topografía, aunque modificada, indica su posición en el territorio (en una vaguada o la falda de una montaña) y permite tener vistas hacia el exterior; el agua en movimiento constante, las plantas que crecen y cambian de color según las estaciones, el hecho de ser el hábitat de pequeños animales e insectos, etc., son características de los espacios naturales y si no los tenemos en cuenta en la evaluación, ésta será parcial. Así pues, y al igual que el ejemplo anterior, los jardines y parques han de ser apreciados *como* paisajes, tanto por su configuración artificial como por la natural. Si en el ejemplo de las dunas declaráremos que son paisajes de dominancia natural, los jardines son de dominancia artificial; pero ambos paisajes en tanto que configuraciones culturales.

Fig. 121: Vista de los jardines de Villa Reale en Marlia, Toscana.

Fig. 122: Vista del palacio desde el Teatro del agua en los jardines de Villa Reale

Fig. 123: Estanque y esculturas en el Jardín de los limoneros de Villa Reale.

Fig. 124: Teatro de verdor en Villa Reale.

Fig.125: Jardín español en Villa Reale.

Estos ejemplos apuntalan la idea de que los paisajes de configuración antrópica no deben ser valorados exclusivamente ni como obra de arte (objeto configurado de forma artística), ni como naturaleza (en tanto que territorio y representación de la vida que hay en él), sino como algo distinto que participa de ambas categorías sin llegar a pertenecer a ninguna de ellas. Percibir el paisaje de forma correcta supone apreciarlo bajo la categoría paisaje en la que están incluidas, al menos, las dos anteriores. Para conocer en

qué consiste percibir el paisaje *como* paisaje partiremos de su doble dimensión, física y conceptual. Avanzaremos unas primeras ideas a continuación para luego profundizar en ellas en los tres capítulos siguientes donde las abordaremos por separado con objeto de entenderlas mejor. No obstante, al estar tan íntimamente relacionadas (sin la conceptual el paisaje es territorio y sin la física el paisaje es experiencia suprasensible o filosofía) será imprescindible hacer referencias continuas a una y a otras.

2.1. El paisaje-territorio: entre la naturaleza y el artificio

Como sabemos, la transformación de territorio en paisaje se produce en la dimensión conceptual, en el momento de la contemplación del paisaje-forma. Por tanto podríamos decir que, a priori, existen tantas maneras de percibir el entorno como individuos se deleitan al mirarlo. Por ejemplo, el ecólogo Fernando González Bernáldez entendía el paisaje como *fenosistema*, que definía como *conjunto de componentes perceptibles en forma de panorama, escena o «paisaje»*, al mismo tiempo que como *criptosistema o complemento de más difícil observación, que proporciona la explicación que falta para la comprensión del geosistema*²³. Cuando el autor hablaba del paisaje como *fenosistema*, parecía considerar que la percepción se producía principalmente desde lo visual. Sin embargo para explicarlo recurría al *criptosistema*, lo cual implicaba una forma de percepción más amplia y de otro tipo. En la interpretación que hace Antonio Gómez Sal sobre los conceptos de González Bernáldez queda un poco más claro:

*El paisaje se equipara así a un 'fenosistema', es decir, como la parte fácilmente apreciable, los componentes externos, más aparentes, del sistema general de relaciones (ecosistema) que sustentan el funcionamiento de la naturaleza. El resto, la parte oculta de dicho entramado, sería el 'criptosistema', complemento de más difícil indagación, los aspectos biogeoquímicos del suelo, la hidrología subterránea, los conocimientos propios de una determinada cultura que respaldan usos y formas de manejo, etc.*²⁴

Estas palabras reconocen la apariencia sensible del paisaje a través de la vista como primer transmisor, pero comprenderlo en su totalidad implica aprehender el funcionamiento de la naturaleza a través de todos los sentidos (el sonido de los pájaros y del viento en las copas de los árboles, el curso de un río, etc.). González Bernáldez recurre a sus conocimientos de ciencias naturales para encontrar las claves con las que

²³ GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, Fernando (1981). *Ecología y paisaje*. Madrid: Blume. p. 3.

²⁴ GÓMEZ SAL, Antonio (2008). La naturaleza en el paisaje. En MADERUELO, *Paisaje y Pensamiento... cit.* p. 89.

entender y apreciar las formas del territorio y las dinámicas que lo regulan. De lo que podríamos deducir que, cuando alguien con formación científica observa el territorio, centra una gran parte de su atención en el espacio geográfico (en él pone el marco), dejando los elementos artificiales en un segundo plano; y cuando la dimensión conceptual se pone en funcionamiento, son los cinco sentidos y la ciencia las guías que le conducen a valorar el territorio y a convertirlo en paisaje. En este sentido, Jean-Marc Besse, hace una aproximación más profunda al concepto de geografía.

La geografía comprendida fenomenológicamente no está, pues, y hay que insistir en ello, en la busca de los significados ocultos detrás de los fenómenos terrestres, no es tampoco la simple revelación de los significados que el individuo proyecta sobre la tierra, sino que es una experiencia de la vida, vivida por el hombre común en el encuentro consigo mismo, en el contacto con el mundo terrestre, la aurora, por así decir, de las formas y de los símbolos que nacen y este esbozo del sentido resuena en nosotros como un evento, el de nuestra presencia en el mundo. La geografía no nos enseña nada del mundo terrestre si nosotros no percibimos primero que él es el medio del sentido.

*El espacio geográfico es un espacio de la vida, pero un espacio por el cual se explica la vida, un espacio en cuyo seno la vida descubre significados que son indisolublemente los suyos y que le conciernen en una interexpresión de lo subjetivo y lo objetivo, que es lo propio de la vida real.*²⁵

Siguiendo esta lógica y con lo expuesto hasta el momento podemos afirmar que aquella parte de la población con conocimientos científicos y/o una sensibilidad que le permita enjuiciar los valores naturales del paisaje lo apreciará, en primera instancia, como naturaleza. Lo cual supondrá entenderlo en base a los elementos y especies naturales, las fuerzas y fenómenos naturales, los productos o apariencias naturales, y los procesos y relaciones que se establecen entre ellos. Sin embargo, de quedarse ahí, estaría haciendo un análisis del territorio, no aprehendiendo el paisaje, ya que este es algo más que un espacio geográfico. Para percibirlo en toda su complejidad necesitará tener en cuenta evaluaciones relacionadas con los aspectos culturales y la experiencia sensorial, lo que le permitirá tener una percepción más global. Será la dimensión conceptual, que nace del juego entre la dimensión física y la percepción del observador, la que conceda a un individuo sensible la posibilidad de adentrarse y reflexionar sobre su propio lugar en el mundo.

²⁵ BESSE, Jean-Marc (2010). *La sombra de las cosas: entre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 162.

Fig. 126: Picos Sassolungo y Sassopiatto en los Montes Dolomitas, Alto Adigio, Italia. Vista desde el mirador de Passo Pordoi (2.239 m.s.m.).

Fig. 127: Paisaje de dominancia natural: río Adigio en la comarca del Trentino, Italia.

Por su parte, Alain Roger dio una de las explicaciones más extensamente aceptadas para entender lo que ocurre en la percepción, y lo hizo acuñando el doble concepto de artelización²⁶.

La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto de acuerdo con las dos modalidades, móvil (in visu) y adherente (in situ), de la [artelización] [...] El país es en

²⁶ Traducido así del francés por Miguel Ángel Anfbarro, aunque en la traducción castellana aparece como artealización. Nos quedamos con la primera por resultar una voz más adecuada a nuestro idioma.

cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su [artelización], tanto si ésta es directa (in situ) o indirecta (in visu). Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan 'naturales', que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte."²⁷

En el caso de Roger y a diferencia de González Bernáldez, el autor no pone el marco en los aspectos geográficos sino que hace responsable al arte de la transformación del territorio en paisaje. Alan Roger (de formación humanística) considera que la dimensión conceptual del paisaje se pone en funcionamiento cuando recurrimos a nuestros conocimientos sobre arte y a nuestra sensibilidad artística, y son ellas las responsables de que percibamos la belleza del paisaje. O dicho de otro modo, al poner el encuadre en lo artístico y considerar que el conocimiento parte del arte, el paisaje se convierte en bello en relación con él. En estas palabras de Roger no existe alusión alguna al espacio geográfico, a la naturaleza ni a sus procesos, de hecho el autor se confiesa antinaturalista, como veremos más adelante. Por el contrario, en el texto de Bernáldez no hay referencia alguna al arte y explica la percepción de modo plurisensorial. En ambos casos es la dimensión conceptual la que explica lo percibido, sin embargo, cada uno de ellos fundamenta la experiencia en aquellos conocimientos que le son más cercanos. De aquí resultaría que la apreciación del paisaje está condicionada no solo por las propiedades no-estéticas de los objetos, sino también por lo que sabemos de él, por la categoría a la que pertenece (según nosotros) y por las propiedades que tiene dentro de dicha categoría. Así, para González Bernáldez el paisaje es valorado como espacio geográfico y en su dimensión conceptual porque para él responde a la categoría de naturaleza, mientras que para Roger, el paisaje entraría en la categoría de artificio y sería apreciado como objeto artístico. De este modo tenemos que la percepción y evaluación de los paisajes se puede producir, al menos, de dos formas distintas, quedando divididas según sean los conocimientos del que percibe entre lo natural y lo artificial, y produciéndose, en ambos casos, como mínimo, una apreciación *cognitiva*. Como el paisaje es ambas cosas, podríamos concluir que el modo correcto de percibirlo sería, cuando menos, la suma de ambas, y que percibirlo con una sola de esas miradas, sería ofrecer una visión parcial e incompleta del paisaje.

²⁷ ROGER, *Op. cit.*, p.23.

Figs. 128 y 129: Ejemplo de artelización *in visu* en Wentworth (South Yorkshire). Humphrey Repton dibujaba en sus Red Book el paisaje existente y la propuesta de intervención para mostrar el proyecto al cliente. (fuente: Barlow Rogers)

Figs. 130 y 131: Una de las obras de la colección de arte de Henry Hoare era el cuadro de Claude Lorraine *Costa con Eneas en Delos* (1671-1672), hoy en la National Gallery de Londres. Dicha pintura fue tomado como modelo para el Panteón de Stourhead en Wiltshire (1721-1725) siguiendo un proceso de artelización *in situ*. (fuente: Wikipedia)

Para apreciar el paisaje *como* paisaje *en su dimensión física* será necesario hacer compatible la percepción del mismo como naturaleza con la de creaciones humanas o artificio, esta última más amplia y flexible que la de obra de arte. Al mudar dicha categoría conseguimos adaptarla mejor al concepto que nos ocupa logrando dos objetivos adicionales: cuando la noción de artificio se distancia de la de obra de arte evitamos entender el paisaje como escena u objeto (como alegaba Carlson); por otro lado, incluimos en ella no solo los paisajes con altos valores escénicos sino también los transformados sin intención artística (los agrícolas, los industriales, los cotidianos). Así pues, abordaremos la dimensión física del paisaje a partir de la apreciación sensible de los elementos y procesos naturales (a través del paisaje *como* naturaleza) y de los elementos y procesos antrópicos (a partir del paisaje *como* artificio). Dado que prácticamente todos los lugares de nuestro planeta han sido transformados (cuando no contemplados estéticamente), todo paisaje en su dimensión territorial tendrá que ser evaluado como naturaleza y como artificio, existiendo unos de *dominancia natural* en los que los elementos y dinámicas artificiales sean mínimos (la naturaleza prístina) y

otros de *dominancia artificial* cuyos elementos y dinámicas naturales se perciban peor (las minas, los paisajes industriales, el entorno periurbano de la ciudad). Existirán además otros muchos *paisajes mixtos* cuya dimensión física esté a medio camino entre ambas categorías (los espacios agrícolas y ganaderos, los parques y jardines).

Las palabras de González Bernáldez y de Alain Roger reproducidas más arriba demuestran que la *apariencia sensible* de las propiedades no-estéticas de los lugares está ligada al interés particular del observador, a su formación y experiencias pasadas, por lo que el *análisis cognitivo* elaborado es el que les permite incluirlos dentro de un determinado grupo (naturaleza o artificio). Si emitiéramos un juicio estético sobre un paisaje en particular sujeto a dichas categorías, haríamos referencia a un doble modo de captación del espacio: por un lado, siguiendo a González Bernáldez, *como naturaleza*, y por otro, siguiendo a Roger, *como artificio*. Dado que ambas formas de conocimiento son cognitivas estaríamos ante juicios estéticos *objetivos* u *objetivables* que podrían ser compartidos por toda la población, siempre y cuando tuviera conocimientos similares o sensibilidad para aprehender dichos aspectos. Por otro lado y aunque puedan existir posiciones muy distintas a ellas (por ejemplo si el observador es un arquitecto, un antropólogo, un sociólogo), podemos afirmar que sus observaciones partirían igualmente de la apreciación sensible del paisaje-territorio y estarían incluidas dentro de una de las dos categorías (naturaleza o artificio).

2.2. La dimensión conceptual y el paisaje simbólico

La dimensión conceptual parte, al igual que la física, de nuestra apreciación sensible de las propiedades naturales y artificiales del territorio, sin embargo, las aborda desde un punto de vista diferente. A este respecto es necesario señalar que eliminar la valoración del paisaje como obra de arte (como hemos acordado a la vista de los modelos del paisaje y del objeto de Carlson) plantea una cuestión nada despreciable. De una parte y como vimos en el primer capítulo, todo paisaje es parte del territorio pero no todos ellos pueden ser considerados bajo parámetros artísticos. De otra y cómo también sabemos, el arte está en la propia génesis del concepto de paisaje y es consustancial a la mirada. ¿Cómo resolver entonces el conflicto?, ¿cómo hacer compatibles arte y naturaleza en el paisaje?, o dicho de otro modo ¿en qué ayuda o qué aporta el arte a la apreciación del paisaje, que no pase por considerarlo una obra artística?

Si hiciéramos una consulta sobre valoración estética del paisaje no ya a individuos especializados en la materia sino a un grupo grande de personas no iniciadas, sin duda

los resultados variarían bastante entre ellos y serían muy diferentes a los ejemplos de Fernando González Bernáldez y Alain Roger que hemos visto. En tal caso y para que la población llegara a un consenso del que pudiéramos extraer resultados objetivos o al menos objetivables, deberíamos hacer estudios participativos centrados en lugares concretos. Si extrapoláramos los resultados seguramente tendríamos (como ya sabemos), que mucha gente considera bello un mar en calma o una puesta de sol; que algunos son capaces de abstraerse y de experimentar deleite al escuchar el canto de los pájaros de la mañana o al mirar verdes y sinuosas colinas salpicadas de vegetación y construcciones tradicionales; otros disfrutarán de un paseo por un pequeño pueblo de pescadores o de un descanso bajo la sombra de un castaño en un jardín. Tampoco es imprescindible tener grandes conocimientos científicos o artísticos para estar de acuerdo en que todo lo anterior es más bello y deleitoso que una mina a cielo abierto, que una ciudad costera del Mediterráneo plagada de torres de apartamentos o que un campo atravesado con escuadra y cartabón por una autopista de seis carriles. Para este grupo de personas sin formación en paisaje, no sería el recurso cognitivo el que decidiría sobre el grado de apreciación (o no solo sería éste), sino que los juicios emitidos se apoyarían en las emociones o la imaginación que se ponen en funcionamiento cuando un observador se encuentra en un determinado ambiente. Ese sentirse inmerso y la ausencia de marco que anunciaba Ronald Hepburn parecen algunas de las claves para percibir un paisaje de forma desinteresada.

Un ejemplo indiscutible es el del mar: cuando lo miramos (a no ser que seamos pescadores o familiares de estos, o que hayamos sufrido una experiencia traumática en mar abierto) habitualmente no pensamos en la previsión del tiempo, ni en la fauna que habitan en él, ni en la jurisdicción de las aguas; lo habitual es que observemos su color, la temperatura del agua si podemos tocarla, el movimiento de la olas si el mar está picado, etc., pero si no tenemos mayor interés en ello (porque vayamos a salir a navegar, por ejemplo) es posible que esos pensamientos se desvanezcan para dejar paso a la valoración de su inmensidad y a la consciencia de nuestra propia pequeñez en comparación con él. En esas circunstancias sus propiedades físicas no-estéticas nos conducirán a la percepción de los *aspectos simbólicos que representan*. Otro caso de experiencia estética en la naturaleza es el alba: un tiempo en el que la oscuridad va poco a poco dando paso a la luz del día y con ello desaparecen la noche y las estrellas; los sonidos del campo surgen paulatinamente y percibimos cómo la vida comienza a activarse de nuevo; los olores intensos de la noche están aún presentes y se intensifican con los primeros rayos de sol, cuando la humedad empieza a abandonar los campos. En ese momento, nos vemos envueltos por un nuevo día, por los trinos de los pájaros y el calor del sol, y si nuestra actitud es receptiva y nos dejamos llevar por el momento

vivido podemos acabar pensando en los ciclos de la vida, en el paso del tiempo y en nuestro propio lugar en el mundo. Ese momento efímero, de apenas unos segundos en el que el sol asoma sus primeros rayos tras una montaña nos permite vivir (de darse) una experiencia estética que va más allá de su belleza formal. Es éste el momento en el que el paisaje nos ofrece el goce estético máximo por lo que estos aspectos simbólicos deben ser tenidos en cuenta al hablar de la dimensión conceptual del paisaje; donde se transforma, no lo olvidemos, el territorio en paisaje. Aunque no siempre ocurre dicha vivencia, la percepción sigue mecanismos similares en todas las ocasiones, solo que en lugar de penetrar en nuestra propia realidad personal, lo hacemos en la de nuestra sociedad: los rascacielos como símbolos del poder económico; las grandes autopistas, el movimiento de personas y de mercancías como representantes de la globalización; las zonas rurales aisladas y deshabitadas como recuerdo de otro modo de vida, etc. Al ser conscientes de ello comprendemos cuáles son los valores del mundo que nos rodea.

Fig. 132: Océano Atlántico en la Playa de Roche, Cádiz.

Fig. 133: Primeros rayos de sol al amanecer en los campos de la Toscana, Italia.

La *imaginación*, las *emociones* o la *empatía* que nos permiten identificarnos con otros seres no apelan a nuestro intelecto, pero parten igualmente de nuestra percepción sensible. Investigar esta vía que relaciona la dimensión física del paisaje con la imagen

que tenemos de él, podría ser el camino que explica los intervalos más intrincados que existen entre lo cognitivo y lo intuitivo. La dimensión conceptual está relacionada con la imagen que tenemos del mundo y la que proyectamos de nosotros mismos dentro y como parte de él: la que relaciona al sujeto con su *realidad*. Dicha dimensión surge de la aprehensión de los valores del paisaje, que no están en lo tangible sino en lo representacional y lo simbólico. Es ahí donde exploramos el campo intermedio del paisaje, donde se asientan los principios rectores de la dimensión conceptual que hacen de nexo de unión entre lo natural y lo artístico.

El paisaje *como* símbolo es el espacio ficticio donde podemos intuir lo más hondo del alma humana; donde quedan recogidas las complejidades de la cultura de cada época, los sentimientos, los deseos, los recuerdos y anhelos de una felicidad (la del individuo) en armonía *con* la naturaleza. El paisaje como símbolo, ancla al individuo a la tierra en lo más profundo, le recuerda su naturaleza efímera, su principio y su final; y velado entre las dimensiones y definiciones del paisaje, lo simbólico se haya en el epicentro del concepto. Si no existe paisaje sin los aspectos naturales ni culturales, tampoco es posible prescindir de los simbólicos que perteneciendo a la dimensión conceptual conectan tanto con lo natural como con lo artificial. Son estas tres categorías o *planos de configuración del paisaje* (naturaleza, artificio y símbolo) las que deben ser tenidas en consideración para entender la percepción; son las que vinculan al sujeto con los aspectos materiales e inmateriales de la naturaleza, de su cultura y de su propio ser. Este modo de interpretar el paisaje es capaz (en alguna medida y por pequeña que sea) de recuperar el pensamiento paisajero de Berque, por otra parte nada alejado de la reclamación adorniana de una reconciliación del ser humano consigo mismo y con el mundo natural. Las tres, puestas en armonía, nos darían la llave para una más adecuada configuración de los paisajes futuros.

2.3. Los valores del paisaje

Según lo visto hasta ahora podemos decir que la fruición del paisaje se produce del siguiente modo: las propiedades no-estéticas del territorio (objetivas) son captadas por un observador y analizadas cognitivamente bajo las categorías de naturaleza y artificio, al mismo tiempo que los signos y símbolos (no-estéticos y objetivables por consenso) son interpretados para otorgar una serie de cualidades estéticas al paisaje (que incluirán también los valores patrimoniales, sociales, éticos, etc.) Toda la información recibida permite elaborar un diagnóstico de carácter estético cuya base es objetiva; aunque toda interpretación es subjetiva y se verá afectada por la formación, experiencia, gustos,

capacidad empática, etc. del evaluador, los resultados deberán contemplar todos los datos y ser lo suficientemente abiertos y amplios como para eludir encasillamientos. Por otra parte, recordemos lo expuesto en el primer capítulo cuando hablábamos de que la percepción depende de lo que entendemos como real en cada lugar y época histórica. Tampoco debemos olvidar el ejemplo de Siena del que parecía desprenderse que la estimación no es igual para los habitantes de un territorio que para los visitantes; en este sentido y admitiendo que en la experiencia estética es necesario el desinterés kantiano, ¿habría que reconocer que sólo puede darse en el caso de los visitantes y no de los locales? Generalizar de esta manera resulta, como mínimo, poco razonable.

Para poder decidir qué opiniones o aspectos deberíamos tener en cuenta y cuales despreciar, resultaría interesante definir los *valores estructurales del paisaje*, entendiendo como tales aquellos que, aun estando sujetos a un espacio y un tiempo definidos y presentando importantes variaciones entre unos lugares y otros, existen en toda época y lugar. En este sentido podríamos hablar de *valores ambientales* en relación con aquellos que colaboran en la comprensión de la naturaleza tal y como es por sí misma, según su propio funcionamiento. Dado que dichos valores no están vinculados al uso de la tierra como recurso sino a sus cualidades ecológicas y medioambientales, la existencia, por ejemplo, de una especie protegida o en peligro de extinción en un entorno elevaría el valor del paisaje en términos medioambientales. De la misma manera, los espacios de alta biodiversidad, los ecosistemas complejos o aquellos que están protegidos por figuras administrativas como los Parques Nacionales, los Parques Naturales o los espacios de la Red Natura 2000, tendrán altas cualidades ambientales; por el contrario, en los entornos de las ciudades serán habitualmente bajas. La pregunta que habría que hacerse y que por el momento dejamos en el aire, es si esta cuestión afecta o no a su carácter estético.

Fig. 134: El Parque Natural de los Alcornocales, en las provincias de Cádiz y Málaga, es un bosque autóctono mediterráneo cuyo principal aprovechamiento es la producción de corcho.

Fig. 135: Pirineo de Huesca en las cercanías del Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido.

Fig. 136: Las marismas de Santoña, en el estuario que conforma la desembocadura del río Asón en Cantabria, tienen la declaración de ZEPA y LIC de la Red Natura 2000.

Por otra parte, los *valores socio-culturales* son también de extrema relevancia en el caso que nos ocupa. Están referidos a los usos, costumbres y normas de una comunidad y, salvo intervención impuesta desde fuera, suelen ser heredados de las generaciones precedentes. Se pueden leer a partir de las propiedades y cualidades antrópicas de los paisajes según el tipo de asentamiento (compacto, disperso), las infraestructuras, equipamientos y servicios (carreteras, vías de tren, tendidos eléctricos, edificios religiosos, áreas verdes), el tipo de edificaciones (arquitectura tradicional, edificios emblemáticos), el uso de los recursos (explotaciones agrícolas, ganaderas, industriales), etc. En este sentido y como sabemos, los valores del territorio lo son también de las sociedades que los crean (presentes y pasadas) y están ligados a momentos históricos definidos. Así lo vemos reflejados directamente en el jardín, la arquitectura o las infraestructuras, e indirectamente en la literatura, la pintura y en otras artes. Por

ejemplo, la religión configuró el paisaje (o protopaisaje siguiendo a Alain Roger²⁸) de la España medieval y para comprenderlo en la actualidad ha de hacerse desde la premisa determinante de las distintas creencias que convivieron en él durante siete siglos. Del mismo modo, para entender los paisajes del siglo XXI no solo debemos comprender el paisaje-forma que nos rodea, sino la historia y los valores culturales del presente así como los de cada período histórico que dejó su rastro en él. Conocer la mentalidad y los valores de la Edad Media nos permite apreciar la Alhambra y su entorno, la judería de Toledo, el casco antiguo de las ciudades castellanas, y también los paisajes focalizados por los castillos-vigía que defendían las sucesivas líneas de frontera entre los reinos cristianos y los musulmanes (y que seguramente dieron nombre a Castilla). Con la perspectiva que nos da el tiempo y el conocimiento de las humanidades que nos permiten acceder a la identidad de los habitantes de cada período, seremos capaces de comprender el paisaje como palimpsesto generado por la superposición de los acontecimientos ocurridos y las actuaciones producidas en el lugar. Para entender el paisaje del centro de la meseta española son imprescindibles los castillos, por lo que su eliminación, de darse, no nos permitiría comprender ni siquiera el origen de la denominación regional. Del mismo modo, para analizar los paisajes de la mayoría de los pantanos que salpican la geografía española y de los campos agrícolas de los pueblos de colonización es requisito imprescindible conocer la política agraria y la transformación del medio rural que se produjo en la dictadura franquista. La percepción de dichos paisajes por alguien sin vínculo alguno con el lugar será desinteresada (en sentido kantiano), no así la de aquellos que tuvieron que abandonar esas tierras siendo niños para mudarse a otro entorno. De lo que se puede deducir que el análisis cognitivo ofrece un tipo de datos y el emocional otros. Ahora bien, a la hora de valorar estéticamente un paisaje, ¿son válidas ambas opiniones o habrá datos relevantes y otros secundarios que sería mejor desechar?

Fig. 137: Castillo de Almonacid de origen musulmán, en Toledo, s. IX. (fuente: Castillos de España)

²⁸ *Op. cit.*, p. 55s.

Fig. 138: Barrio del Albaicín en Granada, vista desde la Alhambra.

Fig. 139: Pueblo de colonización de Valdivia en la zona regable de Orellana, Badajoz. (fuente: Mediateca del Instituto Nacional de Colonización)

Fig. 140: Nivelación de tierras en la zona regable de Gabriel y Galán, Cáceres. (fuente: Mediateca. Instituto Nacional de Colonización)

Atendiendo a un tercer tipo de *valores de carácter ético y estético*, su captación se hará en función de los signos y símbolos del paisaje, de más difícil concreción por encontrarse a mitad de camino entre lo sensible y lo suprasensible. Son percibidos, al igual que los anteriores, a través de las propiedades no-estéticas (formas, colores, sonidos, luz, movimiento, etc.), no obstante, requieren de una interpretación que no utiliza procesos cognitivos como aquellas, sino la imaginación. Algunos de estos símbolos y signos lo son de una población en concreto y transmiten valores morales, religiosos, económicos, de equidad, etc.; otros son universales y relacionan la imagen visible con nuestro modo de entendernos en el mundo. Unos y otros completan nuestra forma de percibir y de entender un paisaje concreto en función de la afinidad o rechazo que provoquen en nosotros, es decir, de nuestra reacción emocional: así tasaremos su calidad. Los valores ambientales y socio-culturales son objetivos y pueden ser analizados desde las ciencias, las técnicas y las humanidades; éstos, al tener un componente subjetivo, son más difíciles de incluir en dicha graduación. Sin embargo,

dado que están referidos a valores universales y son compartidos (al menos en teoría) por los individuos de una misma sociedad (incluso algunos también dentro de un mismo tiempo), aun siendo subjetivos pueden resultar objetivables y convertirse en acuerdos colectivos.

Fig. 141: La imagen del toro de Osborne se convirtió en símbolo de la identidad nacional en nuestro país hace varias décadas.

Fig. 142: La catedral de Santiago, así como los peregrinos y las pequeñas iglesias que salpican el Camino de Santiago, son representativos del patrimonio inmaterial europeo. (fuente: Santiago turismo).

Fig. 143: Los colores de un bosque en otoño muestran el paso de las estaciones y se pueden interpretar como símbolo de lo efímero de la vida. Hayedo de la Tejera Negra, Guadalajara.

Cada época deja su rastro, y si en el Medioevo español los valores culturales vinieron marcados por la religión, podríamos preguntarnos ¿cuál es la herencia que dejamos hoy? Si dentro de trescientos años, pongamos como ejemplo, alguien hablara del paisaje europeo de principios del siglo XXI, tendría que hacer referencia necesariamente a los valores utilitarios y económicos que configuran nuestros paisajes desde mediados del siglo pasado. Aunque para ser justos, dado que la cultura occidental es extensa y compleja, debería, esa supuesta persona del futuro, entrar en algunos detalles por países o regiones. Dado que el paisaje recoge los valores de cada época, para obtener la imagen global deben ser analizados a fondo sus valores culturales, puesto que son estos los que aportan una cualificación especial al conjunto, los que apelan a los rasgos identitarios de los pueblos en los cuales nos reconocemos. De ser así habría que admitir, *a priori*, que no existen valores universales aplicables a todos los paisajes, sino que será necesario definirlos caso por caso o, al menos, para un tiempo y un espacio definidos. Aunque es posible que al hacerlo encontremos que hay algunos necesariamente particulares y otros que afectan a un espectro tan amplio que se convierten en universales. Así mismo, paisajes que actualmente no son prescindibles para el día a día de un país (industriales, culturales, turísticos, etc.) y que aún sin ser los más bellos son una realidad, lo cual no significa que debamos conformarnos con cualquier entorno, sino que habrá que encontrar las estrategias para defender el derecho al paisaje. Puesto que la apariencia de nuestro entorno inmediato influye en nuestras vidas, en nuestra forma de entender el mundo y de actuar en él, la primera pregunta que deberíamos hacernos es: ¿en qué paisajes nos reconocemos?, ¿en cuáles queremos que se miren las

siguientes generaciones?, ¿haríamos bien en conservar unos y sería posible repensar otros?

Fig. 144: Edificaciones y turistas en la Playa de Levante, Benidorm. (fuente: Sobre España)

Fig. 145: Turistas paseando en camello (animal utilizado en la isla durante siglos para labores del campo). Parque Nacional de Timanfaya, Lanzarote.

Fig. 146: Descarga de contenedores de Maersk en el Puerto de Algeciras, 2014. (fuente: Wikipedia)

Fig. 147: Nudo de La Paloma al norte de Madrid. (fuente: es por madrid)

Fig. 148: Grúa y antiguos astilleros conservados en el Museo Marítimo Ría de Bilbao como representantes de la memoria histórica de la ciudad.

Fig. 149: Aerogeneradores de un parque eólico en Cádiz, representativos de un tipo de producción energética.

Fig. 150: Campos de Castilla en las cercanías de La Solana, Ciudad Real. (fuente: casa rural la cervantina)

Fig. 151: Vista de una población pesquera característica del norte de España. Cudillero. (fuente: turismo Asturias).

Fig. 152: Valle de Cabuérniga, Cantabria.

Fig. 153: Dehesa de encinar en los alrededores de Tamames, Salamanca.

Así pues podemos decir que dentro de la categoría de paisaje la percepción se produce a tres niveles y aunque los valores pueden ser aprehendidos en todo tipo de paisajes, cada uno de los tres planos de configuración se centra en uno de ellos. Como ya dijimos, para descubrir el paisaje en su conjunto hay que hacerlo a través de esas tres facetas aunque algunas de ellas estarán siempre más presentes que otras. De su estudio podremos extraer los valores de un paisaje y en base a ellos definir su carácter estético. En los tres siguientes capítulos analizaremos cada nivel de forma independiente. Al hacerlo podremos responder a una pregunta que habíamos dejado pendiente: si todos los datos u opiniones son válidas y de la misma importancia para la fruición del paisaje, o si tal vez es necesario distinguir entre aquellos que nos permiten comprender mejor el paisaje y los que nos pueden llegar a confundir, o cómo exponía Ronald Hepburn, si es necesario diferenciar entre lo profundo y lo superficial²⁹.

* * *

²⁹ HEPBURN, *Contemporary aesthetics... cit.*

Haciendo una recopilación de lo visto hasta el momento y tratando de contestar a las preguntas planteadas al principio (qué y cómo apreciamos el paisaje), las respuestas deberían partir de los siguientes principios: el paisaje es percibido en su conjunto y como conjunto debe ser apreciado, con todas sus dimensiones, su riqueza y complejidad, es decir, dentro de la categoría de paisaje. Esto es, como un espacio configurado (por la naturaleza y por el ser humano) que un observador contempla y una población incorpora culturalmente, de modo que trasciendan los aspectos estéticos del mismo para fundirlos con otros vitales (experienciales y morales). Esto implica que la percepción en el paisaje ha de entenderse en sentido amplio, no solo en relación con sus propiedades sensibles sino también con las significantes, emocionales y representativas. Para apreciar el paisaje *como* paisaje será necesario hacerlo (siguiendo su definición) en los tres planos o niveles de configuración, es decir, respondiendo a tres categorías distintas: al paisaje *como* naturaleza, al paisaje *como* artificio y al paisaje *como* símbolo. Solo a partir de esos tres planos será posible entender el paisaje y valorarlo como totalidad.

A la duda de si es posible apreciar el paisaje bajo tres categorías distintas a un tiempo, creemos que la respuesta es afirmativa ya que la categoría global aúna las otras tres y permite comprenderlo como conjunto. No hay paisaje sin espacio geográfico (transformado o no por el ser humano) y tampoco existe sin observador, por lo que para apreciarlo en su totalidad son necesarias todas las visiones. A la pregunta de *cómo* apreciamos el paisaje, nos proponemos abordarla de manera estética, sin embargo, es posible que a lo largo del desarrollo de cada uno de los tres niveles por separado lleguemos a la conclusión de que no en todos los casos es así. De cualquier modo y como ya hemos mencionado, la valoración del paisaje comparte criterios con su juicio estético y en esa dirección vamos a trabajar.

Otra conclusión que parece anunciarse es que al evaluar el paisaje como paisaje será viable extraer resultados objetivos de base cognitiva sobre las propiedades que nuestra mente analiza en la percepción. Si tenemos en cuenta el paisaje como naturaleza y como artificio, en ambos casos el objeto estético es el paisaje-forma: el primero referido a los elementos y dinámicas naturales, y el segundo, a las producciones humanas. Sabemos también que en ambos, la aproximación se produce desde el “ojo” que percibe, pero si uno parte del conocimiento científico, el otro lo hace de las humanidades. Por otro lado, en ambos la percepción es plurisensorial aunque el sentido de la vista es el más utilizado. A este respecto, recuerda Bourassa³⁰ que la vista y el oído son los sentidos mayores, porque están ligados a las partes cognitivas del cerebro; mientras que los

³⁰ *Op. cit.*, p. 23.

sentidos del olfato, el gusto y el tacto, están vinculados a las partes más primitivas donde radican los sentimientos más que las ideas. Coincidimos en este sentido con Malcolm Budd, cuando afirma que las propiedades experimentadas de los objetos llegan a través de todos los sentidos –además del pensamiento y la imaginación– por lo que debemos rechazar la idea de que la percepción del paisaje sea unisensorial. Siendo, sobre todo, la vista y el oído los que analizan, y el resto de los sentidos los que nos traen a la memoria más fácilmente recuerdos de nuestra infancia o de otros momentos vividos.

Ahora bien, los tres planos de configuración son sumamente complejos. Para profundizar en cada uno de ellos es necesario aprehenderlos de forma individualizada: cuál es su significado, su vía de conocimiento, el tipo de apreciación, el nivel de universalidad o particularidad, el de objetividad o subjetividad, etc. En los tres capítulos siguientes abordaremos dichos niveles de configuración, para lo que utilizaremos un modelo de la estética analítica³¹, para cada uno, que desarrollaremos e ilustraremos con ejemplos. Los dos primeros son de índole cognitiva y consideramos que son los más apropiados para entender la dimensión física del paisaje: por un lado, el *modelo del entorno natural* de Allen Carlson facilitará el análisis de los elementos y dinámicas naturales del paisaje; por otro lado, el *modelo de la pluralidad de historias* desarrollado por Thomas Heyd colaborará en la comprensión de los condicionantes antrópicos. En cuanto a la dimensión conceptual del paisaje consideramos que el que más indicado es el *modelo de la imaginación* de Ronald Hepburn y Emily Brady, que nos permitirá desarrollar los aspectos simbólicos y representacionales de lo natural y lo artificial.

En cada capítulo estudiaremos un caso que nos permitirá profundizar en la teoría. El criterio de elección se ha basado en su representatividad en el nivel al que encarnan y la complejidad suficiente como para abarcar un gran número de aspectos del mismo. En el paisaje como naturaleza, el caso de estudio será las Tablas de Daimiel, aunque nos apoyaremos también en la obra escrita del naturalista Aldo Leopold. Para el paisaje-artificio serán los paisajes del vino de La Geria en Lanzarote los que nos permitirán comprender la relación entre la forma y los valores del paisaje. El paisaje como símbolo será analizado con ejemplos de obras de Land Art, principalmente en algunas del artista alemán Hannsjörg Voth. A lo largo de los capítulos IV, V y VI trataremos de ir respondiendo a las preguntas que hemos dejado pendientes en estos tres primeros

³¹ Existen varias publicaciones sobre los diferentes modelos; las más representativas son: CARLSON, *Aesthetics and the environment...* cit.; CARLSON y LINTOTT, *Op. cit.*; BUDD, *Op. cit.*; TAFALLA, Marta. La apreciación estética de los entornos naturales. En PÉREZ CARREÑO, *Estética...* cit., p. 30.

capítulos y a otras que irán surgiendo. Finalmente, extraeremos conclusiones que nos permitan ensayar una metodología de percepción del paisaje *cómo* paisaje.

Para un correcto análisis del paisaje en el siglo XXI, el proceso de artelización deberá ser sustituido por un proceso de *paisajización* del paisaje (valga el cacofónico neologismo solo de forma puntual para explicar el mecanismo), y deberá producirse al igual que aquel en un doble sentido: *in visu* empezando por aquellas personas con conocimientos y sensibilidad hacia la naturaleza y la cultura, y con el tiempo a través de la educación y la formación en toda la población, e *in situ* en los proyectos de intervención a todas las escalas del paisaje. En el mejor de los casos, además, vinculará valores éticos y estéticos que permitan dejar de entender la naturaleza como lo otro opuesto al individuo.

EL PAISAJE *COMO* NATURALEZA
CAPÍTULO IV

Para abordar la apreciación del paisaje *como* naturaleza y entender el papel que juega dentro de la percepción general del paisaje es necesario comprender, en primer lugar, la categoría de naturaleza. Sobre ella hemos tratado en los capítulos anteriores por lo que comenzaremos haciendo una recopilación de ideas y ampliando un poco más la noción. A continuación y para poner al lector en antecedentes, resumiremos el modelo cognitivo científico de Allen Carlson y lo ilustraremos con algunos ejemplos. En nuestra opinión y entre todos los modelos de la Estética del entorno, es éste el que nos permite comprender el medio natural y la adecuación entre el funcionamiento de los geosistemas, los ecosistemas y el carácter estético, tanto en la naturaleza virgen como en los entornos poco modificados, aquellos en los que las dinámicas naturales son perceptibles. No obstante, consideramos que se encuentra muy lejos de explicar la experiencia estética en el paisaje. Dichos argumentos serán defendidos a través de los textos del naturalista americano Aldo Leopold, considerado por el propio Carlson como el ejemplo paradigmático de su modelo¹. Analizaremos el proceso perceptivo en entornos naturales en el caso de Leopold y veremos que resulta de la combinación de conocimientos científicos, emociones e imaginación. En este primer apartado trataremos de dar respuesta a la percepción de los aspectos relacionados con el espacio geográfico, con *la parte del territorio y los factores naturales* a los que hace alusión la definición del CEP. Dado que el paisaje (a diferencia de la naturaleza) es un concepto cultural intentaremos averiguar de qué manera es útil dicho modelo para la percepción de los paisajes.

En un segundo apartado, haremos una trasposición de estos conceptos teóricos a un ejemplo de paisaje de dominancia natural catalogado dentro de la Red de Parques Nacionales. En España, al igual que en otros lugares del mundo, la protección de espacios naturales nació a partir de los valores pictóricos de algunos lugares emblemáticos, y fue posteriormente cuando el interés evolucionó hacia las consideraciones ecológicas. Analizaremos cómo se produjo dicho avance en Occidente de forma comparativa a uno y otro lado del Atlántico; a continuación abordaremos el caso de las Tablas de Daimiel. Este Parque Nacional posee un alto valor medioambiental, sin embargo, a diferencia de muchos espacios protegidos, carece de valor escénico. Su estudio nos permitirá distanciar ambos juicios (estético y

¹ Nota al pie nº 15 de "The Aesthetics of Nature" en CARLSON, *Op. cit.* p. 15.

medioambiental) y entender cómo funcionan en nuestra percepción. A mediados del siglo XX los humedales eran considerados como espacios insalubres y eran desecados sistemáticamente en nuestro país. Hoy conocemos su relevancia ecológica y aunque en menor medida que los espacios escénicos, son valorados estéticamente. Siendo así, habría varias cuestiones en las que profundizar: ¿afecta a nuestra apreciación estética el reconocimiento de los valores medioambientales de las Tablas, o son dos procesos independientes?, ¿en qué colaboran el modelo de Carlson y el conocimiento científico en la apreciación de este paisaje? Hemos apuntado ya que en la percepción se dan procesos objetivos y otros subjetivos; siendo así, ¿cuáles actúan aquí?, ¿es la percepción de los paisajes de dominancia natural de carácter universal o es necesario analizar su valor estético caso por caso?, ¿afecta la apreciación estética a una ética de la tierra, o son parámetros independientes?

1. La percepción en los paisajes de dominancia natural

1.1. La naturaleza en el paisaje

La naturaleza (del latín ‘natura’ traducción del griego φύσις) entendida como conjunto de todas las cosas existentes que lo son por sí mismas² hace referencia, por un lado, a la materia, a la vida y a los fenómenos del mundo físico. En este sentido y en relación con el paisaje, el medio físico es la capa de la Tierra en la que habitamos (donde hay oxígeno y temperaturas que permiten el desarrollo vital): la biosfera, que junto con la hidrosfera, la litosfera y la atmósfera, configura la parte natural de la dimensión física de los paisajes terrestres. En la naturaleza podemos distinguir entre factores bióticos (flora y fauna, incluidas las personas) y abióticos (suelo, agua, aire, sol, clima, relieve, etc.). Ambos componentes unidos y las relaciones establecidas entre ellos (la biocenosis constituida por las comunidades biológicas y el biotopo o espacio físico natural en el que vive una biocenosis) conforman los ecosistemas. A su vez, el geosistema y el ecosistema pueden experimentar desequilibrios, pero al cabo del tiempo (si no existen condicionantes que lo impidan) se configuran nuevos ecosistemas.

La concepción clásica de naturaleza expresa la esencia de las cosas, de todo lo que existe tal y como es por sí mismo sin intervención externa de ningún tipo. Así, una abeja es en sí misma un insecto gregario que vive en comunidad, liba el polen de las flores y las poliniza, elabora miel, jalea real y otras sustancias también naturales. Aunque la abeja no viva en una colmena construida por abejas sino en una granja de producción apícola, dicho insecto sigue siendo un elemento natural y funciona según sus propias dinámicas (los que la distinguen de entre todos los insectos, los animales o los seres humanos, ninguno de los cuales es capaz de polinizar flores a gran escala). Por su parte, un río es tal por estar constituido de agua, por nacer de las lluvias y las nieves de las montañas; por recorrer un territorio adaptándose y modificando la geografía, por recoger el agua de los afluentes; por ser el ecosistema de numerosas especies; por ser un corredor ecológico en cuyas aguas y orillas habitan y se alimentan muchos animales, y por dar vida a las tierras que irriga a su paso y terminar desembocando en el océano. Si un río es entubado o encauzado en algún tramo, cumplirá alguna de sus funciones (la de surgir en las montañas, recoger y transportar el agua y verter sus aguas al mar) pero una parte importante de lo que es el río en su esencia (la relacionada con la forma que adopta y con la vida que hay en él) no se cumplirá o lo hará de manera parcial. En tal caso, podremos hablar de un río entubado, encauzado, semiartificial; pero será algo

² SAVATER, *Op. cit.*, 260s.

diferente a un río natural porque carecerá de una parte importante de lo que es en esencia.

Fig. 154: El río Tormes discurre de forma natural a su paso por Salamanca.

Fig. 155: La ría de Bilbao encauzada a su paso por la ciudad.

Esta acepción de la naturaleza en cuanto al ser propio de las cosas, no solo por su materia sino también por su movimiento, quedó definida en el siglo IV a. C. por Aristóteles en oposición a las cosas producidas por el ser humano.

*Algunas cosas son por naturaleza, otras por otras causas. Por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples como la tierra, el fuego, el aire y el agua – pues decimos que éstas y otras cosas semejantes son por naturaleza. Todas estas cosas parecen diferenciarse de las que no están constituidas por naturaleza, porque cada una de ellas tiene en sí misma un principio de movimiento y de reposo, sea con respecto al lugar o al aumento o a la disminución o a la alteración. Por el contrario, una cama, una prenda de vestir o cualquier otra cosa de género semejante, en cuanto que las significamos en cada caso por su nombre y en tanto que son productos del arte, no tiene en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio; pero en cuanto que, accidentalmente, están hechas de piedra o de tierra o de una mezcla de ellas, y sólo bajo este respecto, la tienen. Porque la naturaleza es un principio y causa del movimiento o del reposo en la cosa a la que pertenece primariamente y por sí misma, no por accidente.*³

Cuando hablamos de paisaje *como* naturaleza nos referimos a todos los componentes orgánicos e inorgánicos, a los fenómenos naturales, a los productos de los organismos vivos, a las fuerzas naturales y a las relaciones ecológicas establecidas entre ellos: las montañas, el mar, el viento, la luz, los árboles, las flores, los pájaros y sus cantos, las personas, la nieve, el amanecer, el sonido de las ballenas, los ríos, los bosques, el arco

³ ARISTÓTELES, *Física*. Libro II. 192b8.

iris, las tormentas tropicales, las dunas, los terremotos y un largo etcétera, tal y como son por sí mismos. Hablaremos de ‘elementos y dinámicas naturales’ para referirnos a todo este conjunto del que formamos parte y que funciona según su esencia, haya sido o no transformado por el ser humano. Dichos elementos y dinámicas son los que nos permiten entender la apariencia y el funcionamiento de la parte natural de la dimensión física de los paisajes y apelan a sus valores ambientales, aunque no por ello quedan exentos de valores éticos y estéticos. Siendo rigurosos, en Europa no habría prácticamente ningún paisaje de este tipo ya que hemos intervenido en todo el territorio; aunque sea evitando que desaparezcan espacios naturales de elevada biodiversidad o protegiendo especies en peligro de extinción. No obstante, existen casos, como el de las Tablas de Daimiel que analizaremos aquí, en los que su inclusión en una u otra categoría podría ser discutible, aunque consideramos que se entienden mejor dentro de la de naturaleza por pertenecer a esta índole la mayoría de sus dinámicas y también, las sensaciones que transmite.

Tampoco debemos olvidar que la naturaleza es el recurso básico para la vida del individuo y todo aquello que construimos, fabricamos o transformamos está compuesto por materias primas de origen natural. Los pueblos y las ciudades, las infraestructuras de comunicación, las fábricas y las minas, se insertan en el espacio natural conformando nuestro entorno. Sin embargo, aunque todo ello participa de un modo u otro de la naturaleza, son elementos contruidos o transformados por el ser humano que se rigen, en mayor o menor medida, por dinámicas distintas a las naturales. En este capítulo trataremos sobre el modo de percibir el mundo natural pero excluirémos los elementos y las dinámicas fuertemente antrópicos, cuya percepción será analizada en el siguiente capítulo.

1.2. El modelo cognitivo científico de Allen Carlson

El primer modelo de la Estética del entorno que surgió tras la publicación del artículo de Ronald Hepburn de 1966 fue el modelo del entorno natural o cognitivo científico descrito por Allen Carlson, que surgía de un intento de distanciamiento de los modos de apreciación artística de los que partiera Hepburn. En el arte tradicional, los roles del sujeto y el objeto, son interpretados por el artista y la obra respectivamente; sin embargo en la estética del entorno el objeto percibido es el mundo en su conjunto, por el que el sujeto se ve envuelto. Para Carlson⁴, la evaluación de la naturaleza tiene dos puntos de

⁴ CARLSON, Allen (2002). Appreciation and the natural environment. En *Aesthetics and the Environment... Op. cit.*, p. 41-53.

partida que la distancian de la valoración del arte: en primer lugar, en este sabemos «qué apreciar», ya que diferenciamos claramente una obra de arte del resto de cosas que no lo son; en segundo lugar, sabemos «cómo apreciarlo», ya que somos capaces de distinguir los aspectos estéticamente relevantes que nos permiten valorar la pieza. Así por ejemplo, no confundiremos la silla en la que se sienta el vigilante de la sala de un museo con una escultura (al menos así ocurriría de forma clara hasta la aparición de los ready-made de Duchamp y del arte conceptual), ni valoraremos un edificio exclusivamente por su forma y su piel, sino también por el espacio interior y el que genera a su alrededor, por su adecuación a la función que debe cumplir, etc., y no lo confundiremos con una inmensa escultura.

Fig. 156: Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965, MNCARS (fuente: MNCARS)

Figs. 157 y 158: Interior y exterior (con la obra *Mamá* de Louise Bourgeois) del Museo Guggenheim en Bilbao.

Se distancia también el modelo de la antigua diferencia entre teorías objetivistas y subjetivistas⁵. En este sentido, afirma Carlson, es posible emitir juicios objetivos que no dependan *sólo* de las características del objeto, sino también del sujeto que percibe ya que son sus conocimientos (científicos) de la naturaleza los que le permiten emitir dicha valoración⁶. Para apreciar estéticamente el entorno natural por lo que es y por las cualidades que posee, es necesario hacerlo por un lado, como «entorno» y por otro, como «naturaleza». Como entorno es aquello que nos rodea, el escenario en el que habitamos y experimentamos a través de los sentidos; sin embargo, muchas veces lo percibimos como un discreto trasfondo de lo que ocurre a nuestro alrededor y para juzgarlo correctamente sería necesario pasarlo a un visible primer plano. En segundo lugar, el entorno natural es parte de la naturaleza no una obra de arte, por lo que no tiene límites, marcos, ni focos de significación estética como tiene una pintura. Afirma el filósofo que si para emitir un juicio estético sobre una pintura o escultura es necesario

⁵ Apartado 3.1 del capítulo II.

⁶ CARLSON, *Appreciation and the natural...* Op. cit p. 47

saber historia y teoría del arte, para apreciar la naturaleza resulta imprescindible conocer su génesis, su tipo y sus propiedades. Es decir, es requisito imprescindible poseer un tipo de conocimiento que surja de las ciencias naturales (la biología, la geografía o la ecología)⁷ o del sentido común, aunque el autor no especifica cuál es el grado de conocimiento necesario. De esta manera, nuestros juicios se guiarán por el carácter del objeto natural percibido (por su esencia) y seremos capaces de valorarlo en tanto que naturaleza. Dado que en ella existen diferentes tipos de entornos, de sistemas y de elementos, la clave para valorar todos ellos es el conocimiento científico.

Siguiendo este modelo y si quisiéramos emitir una opinión estética sobre el río natural al que previamente aludíamos, deberíamos saber (científicamente) cuáles son sus características, a qué imagen debe responder, cuál es su esencia. De no ser así, tendremos problemas para diferenciar un río natural de uno artificial, y nuestra valoración estética del mismo podrá ser equivocada, no respondiendo a los parámetros que *como* naturaleza le definen. Solo ajustando nuestro marco, nuestras sensaciones y nuestra disposición a cada situación, y basando nuestra apreciación estética en el conocimiento cognitivo podremos emitir juicios estéticos objetivos. En opinión de Carlson son estos los únicos capaces de romper con las posturas antropocéntricas que dificultan la valoración estética objetiva de la naturaleza, aquellos que pueden colaborar con la ética y ofrecer razones estéticas para proteger los entornos naturales. Esta idea recupera en cierto modo la estética positiva que surgió en Norteamérica de pensadores como Henry David Thoreau, George Perkins Marsh y John Muir.

Para que la percepción se convierta realmente en una experiencia estética es necesario que se dé una vivencia intensa, armoniosa y significativa⁸ que no puede surgir solo del sentido de la vista sino también del olfato, el oído, el tacto; es decir, de modo multisensorial, tal como percibimos habitualmente el mundo que nos rodea. Este tipo de vivencia se convertirá en una experiencia cognitiva significativa que irá más allá de la simple visión de un objeto bello. En este sentido, Malcolm Budd⁹ afirma que el modelo cognitivo científico de Carlson consigue transformar en experiencia significativa, determinada y ordenada lo que de otro modo sería una experiencia carente de significado, indeterminada y confusa. Para Carlson, el entorno es el que marca las pautas y las características de su propio “diseño”, el que establece las normas de la apreciación que se asientan en sus cualidades físicas y expresivas; sin embargo, es el sujeto quién selecciona los sentidos con los que aprecia en cada momento y establece el

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ BUDD, *Op. cit.*, p. 175.

marco que limita el entorno en el espacio y en el tiempo, enfrentándose así al propio carácter del entorno¹⁰. Dicho entorno convertido en objeto de apreciación ofrece al sujeto la guía a la luz de la cual poder responder adecuadamente a las preguntas del «qué» y el «cómo» apreciar la naturaleza.

Siguiendo la sugerencia de Carlson de que debemos valorar el entorno natural de manera análoga a cómo apreciamos el arte, uno bajo el conocimiento de las ciencias y otro de las humanidades, pongamos dos ejemplos para ilustrar la idea. El primero está referido a la fruición de obras de arte no objetual; el segundo, a un proceso natural poco frecuente. En ambos casos, nuestra apreciación es multisensorial y podría ocurrir (o no) que su evaluación nos condujera a vivir una experiencia estética significativa.

Figs. 159 y 160: Exposición *Carl Andre: Escultura como lugar, 1958-210*. Palacio de Velázquez, MNCARS, Madrid, 2015. (fuente 136: mncars)

Fig. 161: Exposición *Carl Andre: Escultura como lugar, 1958-210*. Palacio de Velázquez, MNCARS, Madrid, 2015. (fuente: revista de arte)

Fig. 162: Carl Andre, *8 Cuts*, Dwan Galley, Los Angeles, 1967. (fuente: Anna María Gausch)

Durante la visita a la exposición de esculturas de Carl Andre celebrada en 2015 en el Palacio de Velázquez del Parque del Buen Retiro de Madrid¹¹, no tendremos problemas en distinguir qué apreciar, ya que fácilmente seremos capaces de diferenciar las obras de

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Exposición organizada por la Dia Art Foundation de Nueva York en colaboración con el Museo Reina Sofía titulada *Carl Andre: Escultura como lugar. 1958-2010*, de mayo a octubre de 2015.

arte de las columnas interiores del Palacio o de cualquier otro elemento de las salas. Así, reconoceremos las esculturas formadas por agrupaciones de piezas de madera, deambularemos entre ellas involucrándonos en el espacio que configuran, caminaremos sobre las planchas metálicas situadas en el suelo experimentando el sonido de nuestros pasos, la textura de la chapa, etc. En ese momento, no solo veremos, oiremos o experimentaremos la escultura, sino que nos sentiremos envueltos por ella y entraríamos nosotros mismos a formar parte de la obra como propone el artista. Sin embargo, para que esto ocurra debemos saber que son creaciones artísticas pertenecientes al arte minimalista y más específicamente, esculturas de un artista estadounidense que inició su carrera a mediados del siglo XX y que está aún en activo. También sería conveniente conocer sus influencias, la importancia que tiene el material y las formas con aspecto de fabricación industrial para Andre, su intención de apoderarse del espacio, el papel que juega el espectador dentro de la obra, etc. A partir del conocimiento de estos principios, seremos capaces de apreciar el valor de dichas piezas y, tal vez, podamos vivir la experiencia intensamente. Si por el contrario no tuviéramos estos datos, es posible que al no comprender las obras nos quedáramos indiferentes. O nos ocurriría como al público que se acercó a ver una exposición suya en la Dwan Galley de Los Angeles en 1967, que al ver la obra *8 Cuts* (10cmx934.72cmx13m) en la que toda la superficie del suelo de la sala estaba cubierta por ladrillos refractarios dejando 8 huecos de forma rectangular entre los bloques, no se atrevían a entrar por miedo a pisar donde no debían¹². De un modo similar, según explica Carlson, opera el conocimiento científico en la apreciación del entorno: el desconocimiento sobre geografía, geología o ecología nos impedirá valorar un paisaje montañoso; por el contrario, cuanto más sepamos sobre su formación, su composición, las condiciones climáticas del lugar, etc., más fácil será para nosotros ponerlas en valor.

Otro ejemplo de experiencia estética en la naturaleza podría darse en el momento vivido durante un eclipse de sol. Aunque no fuera un eclipse total, el cambio ambiental es suficientemente significativo como para que la percepción multisensorial del fenómeno sea evidente. Advertiremos que la luz disminuye drásticamente, que desciende la temperatura, que el trino de los pájaros deja paso al silencio y que las sombras arrojadas por las hojas de los árboles sobre el suelo nos ofrecen extrañas y sorprendentes imágenes de círculos o media-lunas. La percepción de estos cambios en el entorno se producirá de forma envolvente a través de todos los sentidos y para comprender lo

¹² En una exposición anterior en la que André reconceptualizaba el sentido de lugar y su solidez en la Tibor de Nagy Gallery de Nueva York, en la que la obra *Equivalents I-VIII* era el positivo de esta (8 formas rectangulares en el suelo de la sala con un amplio espacio entre ellas para que el público deambulara alrededor) John Myers explicaba: *nuestra escultura son huecos en el espacio de la habitación*. RIDER, Alistair (2011). *Carl Andre. Things In Their Elements*. Phaidon. Londres. p. 53.

ocurrido buscaremos una explicación en la ciencia. La conjunción de percepción multisensorial (la penumbra, el silencio, el frescor, la belleza de las imágenes) y de conocimiento científico que explica el fenómeno natural, nos pueden conducir a tomar conciencia del funcionamiento del universo y de nuestro lugar en él, pensar en los años que transcurrirán hasta el próximo eclipse de sol que veamos, en la fugacidad de la vida, etc. Todo ello nos podrá llevar a vivir una intensa experiencia estética en la naturaleza aunque de ocurrir así, no parece que sean solo los argumentos científicos los que están actuando, sino también nuestra imaginación o algún tipo de emoción o de recuerdo. También podría ocurrir que precisamente el hecho de entender lo sucedido (de forma científica), nos impida divagar y reflexionar de ese modo, concentrando nuestra atención en la lógica del fenómeno físico. O que aún sin tener tales conocimientos pudiéramos sentir dicha experiencia, como tal vez les ocurrió a algunos individuos en la prehistoria.

Figs. 163 y 164: Un eclipse total de sol y las sombras arrojadas por las hojas de los árboles en el transcurso de uno de ellos. (fuente162: Keiichi Yasu; fuente 163:theeyeabove)

El modelo de Allen Carlson tiene tantos defensores como detractores, a cuyas manifestaciones responde el propio autor¹³. Según nuestro modo de ver, parece dudoso que el conocimiento sea un requisito imprescindible para la experiencia estética de la naturaleza, menos aún en el paisaje. Sin embargo, aunque no se llegue a ese momento experiencial culmen en la percepción del paisaje, la ciencia indudablemente colabora.

¹³ Algunos de los argumentos pueden encontrarse en BUDD, *Op. cit.*, pp. 176s.; un resumen en TAFALLA, *La apreciación...* *Op. cit.*, p. 35s.; algunas respuestas de CARLSON, *Nature and positive aesthetic. En Aesthetics and the Environment...* *Op. cit.*, p. 72-101.

Fig. 165: Buitres levantando el vuelo en un comedero del Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido.

Consideramos que el modelo cognitivo científico explica la apreciación de la parte natural de la dimensión física del paisaje, es decir, los elementos y dinámicas naturales tal y como son según su esencia. Cuando alguien sin conocimiento alguno sobre ecología y medio ambiente se sitúa ante un panorama o se ve envuelto por él, no podrá comprender muchas de las imágenes o de los fenómenos que allí acontecen. El hecho de no saber que algo está sucediendo impide que le prestemos atención y también que gocemos o padezcamos por ello. La naturaleza, tal como la hemos definido, es un rico y complejo conjunto de cosas y manifestaciones que son por sí mismas. Al desconocer las dinámicas naturales no seremos ni siquiera conscientes de que están ocurriendo y en el cómputo general que nuestra mente hace al enjuiciar un paisaje, la parte relacionada con el mundo natural quedará vacía. Si un excursionista emprende un recorrido por el Pirineo sabiendo de la existencia de buitres en la zona, si conoce cuál es su hábitat, el tipo de lugares donde suelen anidar, etc., podrá elegir el trayecto de la excursión en función de ello y permanecer alerta ante algunas señales en el territorio para, con suerte, ver algún ave volando en busca de alimento o un grupo en los nidos de un cortado. El disfrute de la visión de las rapaces irá acompañado por la comprensión de lo que es un buitre «en su esencia» y de un mayor conocimiento del territorio en el que habita, de su fisiografía y sus ecosistemas; es decir, entenderá un poco más la naturaleza del Pirineo, lo que es «por sí misma» y la experiencia vivida será un elemento añadido que enriquecerá la valoración del paisaje pirenaico por el observador. Hay paisajes cuya dimensión física natural cuenta con una gran multitud de elementos (montañas, ríos, lagos, praderas, bosques, etc.), y en ellos existen un gran número de ecosistemas que son el hábitat de múltiples especies de flora y de fauna. Cuando somos capaces de

entender (aunque sea a un nivel básico) esa complejidad se abre ante nosotros la posibilidad de deleitarnos con una parte del paisaje que nos está vetada si carecemos de los tales conocimientos. La apreciación consciente y documentada a este nivel de configuración del paisaje (*como naturaleza*) incrementa la valoración global.

Resulta interesante recordar las palabras de Alain Roger cuando habla de la relación entre el paisaje y el medio ambiente. Como señalamos en el capítulo anterior, el autor considera que los valores paisajísticos son independientes de los ecológicos y geográficos, lo que expresa con las siguientes palabras:

Si la noción de paisaje es de origen artístico, el concepto de medio ambiente es de inspiración científica [...] un estudio geográfico o ecológico del lugar, del territorio – eso que yo he llamado país por oposición al paisaje- [no considero que] sea superfluo; todo lo contrario. El conocimiento de los geosistemas y de los ecosistemas es evidentemente indispensable, pero por sí mismos no nos hace avanzar un solo paso en la determinación de los valores paisajísticos. El análisis de un biotopo o la medida del grado de contaminación de un río no tienen, literalmente, nada que ver con el paisaje.¹⁴

Sin embargo, un poco más adelante el propio Roger añade:

...en el Languedoc (y también en el Poitou y el Bery, la Francia ‘profunda’) las ciénagas están protegidas no sólo por su valor faunístico y florístico, sino también por sus cualidades estéticas, por su valor paisajístico [...] Nuestra mirada ha cambiado y es indiscutible que esta mutación se la debemos a los ecologistas. Ellos nos han enseñado a ver con nuevos ojos lo que antes nos parecía insípido u hostil. Por tanto, aunque siga pensando que los valores ecológicos y científicos no son en sí mismos estéticos, debo admitir que pueden inducir, directa o indirectamente, a una visión paisajística.¹⁵

Así pues y dado que en el concepto actual de paisaje pueden cohabitar el deleite contemplativo (visual y auditivo principalmente) con su experimentación como espacio natural a través del resto de los sentidos, del pensamiento y de la imaginación, poner la atención en los aspectos naturales del medio físico (relieve, agua, vegetación, clima...), como propone Carlson, es una buena base para explicar la apreciación del paisaje *como naturaleza*, aunque es insuficiente como único recurso para su fruición. Como

¹⁴ ROGER, Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos. En NOGUÉ. *El paisaje en la cultura...* Op. cit. p. 78s.

¹⁵ Op. cit., p 83.

trataremos de demostrar en el caso que vamos a estudiar a continuación, consideramos que el juicio estético de los paisajes no se basa solo y exclusivamente en el conocimiento científico, sin embargo es un tipo de aproximación que puede colaborar positivamente en él.

A este respecto habría que añadir que, para las personas que se ocupan de intervenir en el paisaje, las ciencias naturales son un tipo de conocimiento imprescindible para todo proyecto, siempre y cuando se tenga la intención de que dicho espacio siga respondiendo a su esencia como naturaleza o, al menos, a una parte de ella. Igual que los críticos de arte o los comisarios de exposiciones necesitan tener conocimientos humanísticos para poder juzgar qué obras exponer y explicarlas al espectador, es necesario que los profesionales dedicados a la transformación del paisaje abarquen las dimensiones y los elementos que en él operan. Solo de esa manera, podrán encontrar soluciones que tengan en cuenta los aspectos fisiográficos, ecológicos y medioambientales del paisaje, y podrán hacerlos compatibles con los culturales, funcionales y económicos del mismo. De no ser así, los paisajes responderán cada vez menos a su esencia natural, lo que llevará aparejadas consecuencias de carácter ético y estético.

1.3. Aldo Leopold: ciencias ambientales pero no solo

Los textos y el trabajo de los naturalistas que iniciaron el movimiento conservacionista americano (al que más adelante nos referiremos), están en la base del pensamiento de Aldo Leopold y de su ética de la tierra. Formado en el Servicio Forestal de Griford Pinchot, fue variando sus convicciones desde el conservacionismo de aquel hacia el preservacionismo de John Muir¹⁶, y pronto se convirtió en un firme defensor de la naturaleza silvestre norteamericana y del valor intrínseco que poseía. Sus amplios conocimientos sobre el funcionamiento ecológico y los procesos medioambientales de las regiones que describe quedan patentes en sus textos, y son acompañados por comentarios de sus propias vivencias demostrando, con todo ello, un profundo respeto por la naturaleza. Pone especial énfasis en las relaciones que se establecen entre las distintas partes que componen un ecosistema, en su equilibrio dinámico y adaptativo. A

¹⁶ John Muir trabajó en distintos organismos relacionados con la defensa y gestión de la fauna y los bosques, publicó artículos y libros, y fue catedrático de gestión de la fauna en la Universidad de Wisconsin.

lo largo de su obra literaria, y especialmente en su trabajo *A Sand Country Almanac*,¹⁷ vemos un Aldo Leopold cuyo pensamiento ya maduro transmite el conocimiento científico de quién lleva años dedicado a trabajar combinando la silvicultura con la ecología, la zoología y la agricultura. Sin embargo, su aproximación a una ética de la tierra no es solo científica, sino que su experiencia y el contacto directo y continuado del día a día en su granja familiar, enriquecieron sin duda su amplia visión de la relación entre el ser humano y la naturaleza: los miles de árboles que plantó para restaurar la biodiversidad de una zona degradada, su afición a la caza, los innumerables paseos para comprender en profundidad la actividad de las distintas especies, el papel de cada una dentro del conjunto, la interdependencia entre ellas, la complejidad de cada hábitat, la influencia de los cambios estacionales, etc. Ciertamente, en el caso de Leopold, todos esos datos son una parte fundamental de su valoración de los espacios naturales, sin embargo consideramos que por sí solos, no habrían sido suficientes para vivir las experiencias estéticas que sus palabras dejan entrever. Veamos primero los principios de su ética de la Tierra.

Fig. 166: Grupo de 26 nativos americanos cerca del río Merced en el Valle de Yosemite, 1872. (fuente: National Park Service)

Fig. 167: Los nueve primeros guardabosques del Parque Nacional de Yosemite delante de la cascada del Valle, 1915. (fuente: National Park Service)

Una idea interesante que encontramos en la obra de Leopold¹⁸ es su consideración del movimiento conservacionista como el inicio de un avance del pensamiento ético en el ser humano. Según refiere el naturalista, la ética primitiva se ocupaba de la relación de los individuos entre sí; posteriormente, de la integración de éstos en la sociedad; y el paso que está por llegar es la ética de la Tierra, que evitaría la consideración de ésta como pertenencia. Esta propuesta, que para el americano apunta a un progreso de tipo

¹⁷ Publicado en 1949 y traducido por primera vez al castellano con el título *Almanaque del Condado Arenoso. Bocetos de aquí y allá* en LEOPOLD, Aldo (2000). *Una ética de la tierra* [*Land's Ethic*, 1949]. Madrid: Los libros de la Catarata, Madrid. p. 41-116

¹⁸ LEOPOLD, *Op. cit.*, p. 134s.

ecológico además de filosófico, anuncia lo que veinticinco años más tarde reclamara Hans Jonas en su Principio de responsabilidad.

*Esta ampliación de la ética, hasta ahora estudiada sólo por los filósofos, es en realidad un proceso en la evolución ecológica. Sus pasos pueden describirse en términos tanto ecológicos como filosóficos. [...] Hasta ahora, no hay una ética que se ocupe de la relación del hombre con la tierra y con los animales y plantas que crecen sobre ella. La tierra, como las esclavas de Odiseo, es sólo propiedad. La relación con la tierra sigue siendo estrictamente económica, y acarrea privilegios, pero no obligaciones. La ampliación de la ética a ese tercer elemento del medio humano es, si no me equivoco, una posibilidad evolutiva y una necesidad ecológica. Es el tercer paso de una secuencia. Los dos primeros ya se han dado. Pensadores individuales desde los tiempos de Ezequiel e Isaías, han afirmado que la expoliación de la tierra no sólo es algo inconveniente sino moralmente incorrecto. Con todo, la sociedad todavía no ha aceptado ese pensamiento. Yo veo el actual movimiento conservacionista como la semilla de ese juicio.*¹⁹

Con estas palabras explica Leopold la evolución del pensamiento en relación a los lazos del ser humano con la naturaleza a lo largo de la historia²⁰. Creía el autor que en aquel momento, el vínculo del individuo con la tierra era exclusivamente utilitario y lo comparaba con el modo en que Ulises trataba a sus esclavas, según quedaba reflejado en la obra de Homero. No había cuestionamiento ético en la antigüedad porque la falta de reflexión impedía ver a las esclavas como sujetos de derecho, y la costumbre planteaba un tipo de norma moral muy alejada de la actual. Del mismo modo, a mediados del siglo XX, la mayoría de la población no veía más nexo de unión con la tierra que el estrictamente funcional.

La ética de la tierra que propone Leopold está basada en restablecer la relación armónica entre el ser humano, la tierra y todas las especies animales y vegetales existentes, que no rechace la explotación de los recursos necesarios para el progreso y el desarrollo de la civilización, sino que sea capaz de hacerlos compatibles con la conservación de la naturaleza. Todas las partes de la comunidad son interdependientes, y el individuo es una pieza entre ellas.

¹⁹ LEOPOLD, *Op. cit.* p. 134s.

²⁰ Sobre la evolución ecológica de la especie humana en este sentido ver: RAQUEJO, Tonia (2015). La ficción en la construcción de la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta Tierra. en RAQUEJO y PARREÑO, *Op. cit.* p. 56-92; TAFALLA, Marta (2005). Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista. En *Isegoría* n.º 32. Instituto de Filosofía del CSIC. p. 215-226.

*Una ética de la tierra, por supuesto, no puede impedir la alteración, la gestión y el uso de esos «recursos»; pero afirma su derecho a continuar existiendo y, al menos en algunos puntos, a continuar existiendo en estado natural. En pocas palabras, una ética de la tierra cambia el papel de Homo sapiens: de conquistador de la comunidad terrestre al de simple miembro y ciudadano de ella. Esto implica respeto por sus miembros, y respeto también por la comunidad como tal. En la historia humana, hemos aprendido (espero) que el papel de conquistador acaba por ser contraproducente. ¿Por qué? Porque está implícito en tal papel que el conquistador sabe, ex cathedra, cómo funciona el reloj de la comunidad, y qué o quién tiene valor, y qué o quién no lo tiene en la vida comunitaria. Siempre acaba por resultar que no sabe ni una cosa ni la otra, así que sus conquistas acaban tornándose derrotas.*²¹

Un poco más adelante exponía: *Ningún cambio ético importante se llevó a cabo sin un cambio interno en nuestros intereses intelectuales, lealtades, afectos y convicciones. La prueba de que la conservación no ha tocado aún esas bases de la conducta está en el hecho de que la filosofía y la religión todavía no han oído hablar de ella. En nuestro intento por hacer de la conservación un asunto fácil, la hemos trivializado.*²²

Como vemos, para Leopold, llegar a desarrollar una ética de la tierra es una cuestión de tiempo y lo pronostica para un futuro no lejano. Ya sea dicho avance un proceso evolutivo de carácter ecológico o social, lo que propone es que el individuo cambie su modo de entender el entorno y recoloque la comprensión de sí mismo en el mundo. Lo cual implica un cambio *en nuestros intereses intelectuales, lealtades, afectos y convicciones*²³, que debería ir asociado a su estudio desde la filosofía y la religión. Del mismo modo que algunas las sociedades han llegado a desarrollar sistemas democráticos y a rechazar la discriminación racial y de género (al menos en teoría), hay datos que apuntan en la dirección marcada por Leopold. Ver el movimiento conservacionista como el germen de la protección del medio ambiente y la gestión sostenible es algo que hoy podemos corroborar. Por otro lado, la constatación científica de que los recursos naturales son limitados, ha colaborado en el cambio de actitud experimentado en los países desarrollados. Su comentario de que la filosofía y la religión son indicadores de estos cambios parece, más de sesenta años después, casi visionario. Si la estética del entorno lleva abordando el asunto desde finales de los sesenta del siglo pasado, en el año 2015, la Encíclica *Laudato si'* del Santo Padre

²¹ LEOPOLD, *Op. cit.*, p. 136.

²² *Ibid.* p. 141.

²³ *Ibid.*

Francisco²⁴ lleva por título “Sobre el cuidado de la casa común”: la Tierra. En ella pone de manifiesto que todo está interconectado, establece la relación entre la fragilidad del planeta y la de los más desfavorecidos a causa del cambio climático, trata sobre la pérdida de biodiversidad, el problema del agua y las nuevas formas de poder derivadas de la tecnología, entre otros temas, e invita a los políticos de todos los lugares de la Tierra a encontrar nuevas formas de entender la economía y el progreso desde la responsabilidad.

Los argumentos más sólidos que encontramos en Leopold para la defensa de una ética de la tierra son los que derivan de su conocimiento científico; sin embargo, cuando narra sus experiencias personales hay un deslizamiento hacia lo emocional que se escapa al modelo de Carlson. Reproducimos a continuación algunos párrafos de sus obras en los que se aprecia su defensa de la conservación de la naturaleza tanto por razones utilitarias (caza, ganadería, agricultura), como éticas y estéticas; y vemos que en su deleite existe una combinación de conocimientos, emociones e imaginación. En el último de los tres referidos aquí, afirma el autor que la ciencia, por sí sola, no puede explicar la belleza natural.

La canción de un río normalmente significa la melodía que las aguas tocan con las rocas, las raíces y los rápidos. El río Gavilán tiene una canción así. Es una música agradable, que habla de rápidos danzarines y gruesas truchas arcoíris guarecidas bajo las raíces musgosas de sicómoros, encinas y pinos. También es útil, porque el tintineo de las aguas llena de tal manera el estrecho cañón que el ciervo o el pavo, cuando bajan de las colinas a beber, no oyen las pisadas del hombre o el caballo. Mira con atención cuando dobles el próximo meandro, porque puede regalarte un disparo, y así ahorrarte una subida a las altas mesetas en la que echarías el bofe. La vida de cada río canta su propia canción, pero en la mayor parte de ellos hace mucho que la canción está desfigurada por las desarmonías del mal uso. Primero, el sobrepastoreo estropea las plantas y el suelo. Después el rifle, la trampa y el veneno acaban con las aves y mamíferos grandes; luego viene un parque o un bosque con carreteras y turistas. Los parques se establecen para llevar la música a la mayoría, pero cuando la mayoría sintoniza por fin para oírla queda poco que no sea ruido. Antaño hubo hombres capaces de habitar un río sin quebrar la armonía de su vida. Debieron de vivir a miles en el Gavilán, ya que sus obras están en todas partes.”²⁵

²⁴ SANTO PADRE FRANCISCO (2015). *Carta Encíclica Laudato si’ sobre el cuidado de la casa común*. Ciudad del Vaticano. http://m.vatican.va/content/francescomobile/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html (acceso 20 de octubre de 2015)

²⁵ LEOPOLD, *Op. cit.*, p. 127s.

El geógrafo Jay Appleton²⁶ afirmaba que ver sin ser visto es un uso estratégico del territorio desde el principio de los tiempos, ya que actúa como protector tanto para la caza como para la defensa. De ese modo, el placer estético en la caza deriva de una experiencia favorable de satisfacción de las necesidades básicas, pero también ocurre lo contrario: produce ansiedad. La información recibida del entorno, comenta Miguel Aguiló²⁷ en relación a esta idea, ha quedado impresa en la memoria del ser humano, en su evolución y adaptación al medio, y estos instintos de supervivencia que para Appleton son simbólicos, persisten durante siglos en forma de sentimientos. Consideramos que dicha idea queda reflejada en las palabras últimas de Leopold reproducidas: su consideración de que la pérdida de la belleza natural es un gesto irracional derivado de una mala explotación. Debido a su trabajo durante años en la gestión del suelo, nunca olvida la función utilitaria del mismo, lo que queda demostrado en el hecho de que no reclama protección del entorno o limitación de su uso, sino su uso racional y responsable. Leopold describe sus salidas de caza como recorridos por el bosque acompañado por su perro y su escopeta. En muchas ocasiones vuelve a casa sin presa alguna pero lleva consigo la experiencia del momento, el deleite de ver, oír y sentir, de disfrutar (partiendo de la comprensión científica) los elementos y dinámicas de la naturaleza. En el texto se lee la nostalgia por la pérdida del tipo de relación armónica que mantenían sus antepasados con la naturaleza, también la crítica abierta a la torpeza del ser humano que ni siquiera es consciente de dicha pérdida. También reclama un uso más respetuoso con el entorno que recupere el de los habitantes de esas tierras en el pasado, que permita escuchar, entender y conocer el río (escuchar su canción), para poder seguir utilizándolo y disfrutándolo. No hace una comparación con la música como experiencia artística, sino con la actitud del espectador que se acerca a la naturaleza como si entrara en una sala de conciertos y en lugar de escuchar una sinfonía de Mozart interpretada por la orquesta, no dejara de moverse y hacer ruido. Es la forma de aproximarse y de relacionarse con el medio lo que propone cambiar, para poder entender y apreciar la naturaleza *como* naturaleza.

²⁶ Recogido en AGUILÓ, Miguel (1999). *El Paisaje Construido. Una Aproximación a la Idea de Lugar*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. p. 240s.

²⁷ *Ibid.*

Fig. 168: Aldo Leopold armado con arco y flechas contemplando el paisaje del Río Gavilán, Provincia de Chihuahua, fotografiado por A. Starker, 1937. (fuente: Aldo Leopold Foundation)

Fig. 169: Río Gavilán en Chihuahua, México. (fuente: William Fleming, Research gate)

En Leopold, el conocimiento científico aflora a cada palabra, sin embargo, en muchas ocasiones estas traspasan el límite de la ciencia para internarse en el terreno de los sentimientos y la imaginación. En sus narraciones se extiende explicando el papel y la importancia de cada elemento dentro de la cadena trófica, pero lo que realmente parece conmoverle, son esos momentos en los que el sentimiento surge de la visión de una escena cotidiana o de las imágenes que nacen en la imaginación ante ellas. Así por ejemplo, en la relación existente entre los robles enfermos y las abejas afirma: *Si no fuera por las enfermedades y las plagas de insectos, no habría comida en esos árboles, ni tampoco paros carboneros que den alegría a mi bosque durante el invierno*²⁸. En otras ocasiones, se muestra a sí mismo como un espectador silencioso, que se sienta a esperar el cortejo nupcial de un ave, la becara:

Desde que compré la granja, tardé dos años en darme cuenta de que puede verse la danza nupcial sobre mis bosques en abril y mayo. Desde que descubrimos eso, mi familia y yo no hemos querido perdernos ni una función. La función empieza la primera noche templada de abril, exactamente a las 18:50. Se levanta el telón un minuto más tarde cada día, hasta el 1 de junio, que es a las 19:50. Esta escala progresiva está dictada por la vanidad, el bailarín exige que la iluminación romántica tenga una

²⁸ LEOPOLD, *Op. cit.*, p. 103.

*intensidad de exactamente 0:05 candelas-pie*²⁹. *No te retrases y siéntate en silencio, no sea que, irritado, levante el vuelo y desaparezca.*³⁰

Del mismo modo, imagina las pinceladas con las que un río dibuja los bancos de arena:

*Conozco un cuadro tan evanescente que pocos lo suelen ver, excepto algún ciervo errabundo. Es un río quien maneja el pincel, y es el mismo río quién, antes de que pueda llevar a mis amigos para que vean su obra, la borra para siempre de la vista del hombre. Después de eso solo existe para mi ojo interior. Como otros artistas, mi río es temperamental; no se puede predecir cuándo le vienen ganas de pintar, o cuánto le durarán. Pero en mitad del verano, cuando los grandes escuadrones blancos cruzan el cielo, un día impecable tras otro, merece la pena ir de paseo hasta los bancos de arena sólo por ver si ha estado pintando.*³¹

En estos textos hay explicaciones de fenómenos naturales pero no son informes científicos sobre repoblación forestal o regeneración ecológica, sino narraciones de hechos naturales y de los sentimientos que provocan en Leopold. La vivencia de esos instantes álgidos que le conmueven surge a partir de la alegría de los trinos, de la emoción de la danza nupcial del ave y de la imaginación que le permite visualizar al río pintando, pero coinciden con aquellos en los que Leopold constata que todo en la naturaleza funciona como debe: cada elemento ocupa un sitio determinado donde realiza su función. Es entonces cuando su pluma personifica a los pájaros y al río como recurso literario para explicar la intensa emoción estética que siente.

En un pasaje de *Bocetos de aquí y allá. Chihuahua y Sonora*, expresa el autor su convencimiento de que la ciencia no puede explicar la belleza natural. Sabe que todas y cada una de las especies del ecosistema son imprescindibles, pero no encuentra explicación científica que avale la necesidad de mantener una de ellas para perpetuar la belleza de una escena.

La física de la belleza es una parte de las ciencias naturales que todavía se encuentra sumida en plena Edad Oscura. Ni siquiera los manipuladores del espacio curvo han intentado resolver sus ecuaciones. Todo el mundo sabe, por ejemplo, que el paisaje de otoño en los bosques septentrionales es la tierra, más un arce rojo, más un gallo lira de collarín. En términos de física convencional, el gallo lira representa una millonésima

²⁹ Foot-candle, antigua medida de la intensidad luminosa [n.d.t.]

³⁰ LEOPOLD, *Op. cit.*, p. 65 s.

³¹ *Ibid.*, p. 81s.

*parte de la masa o de la energía de un arce. Pero sustraed el gallo lira, y todo está muerto. Una cantidad enorme de algún tipo de fuerza motora se ha perdido.*³²

El conocimiento de Leopold sobre una especie de ave (el gallo lira de collarín) le permite saber en qué tierras y vegetación encuentra cobijo, cuál su hábitat, sus costumbres, su canto, su vuelo y el lugar donde hay que buscar su rastro en los bosques septentrionales de Wisconsin tras una gran tormenta. Estuvo años observándolo y por ello sabía que su desaparición de aquellas arboledas supondría una pérdida definitiva para la apreciación estética de los paisajes otoñales de la región. La subsistencia del gallo lira tenía fundamento científico para ese ecosistema, pero lo que lo convertía en imprescindible desde el punto de vista estético, era algo que no podía explicar la ciencia.

Consideramos que en el caso de Leopold ocurre que su conocimiento científico de la naturaleza le conduce a valorar el entorno desde el punto de vista medioambiental, sin embargo, los momentos en los que su literatura expresa una experiencia estética en la naturaleza no están ligados al elemento cognitivo, sino a su experiencia en el lugar, a los sentimientos de apego con las tierras de Wisconsin, a su imaginación al ver al río pintor. También parece posible que una experiencia intensa en la que se mezclan ciencia, emoción e imaginación en un entorno natural determinado, es extrapolada por Leopold a otros humedales, montañas o ríos; lo cual apuntaría a la idea de que la vivencia de lo particular unida al conocimiento científico sirven como base de aplicación a otros espacios y pueden llegar a transformar una experiencia individual en numerosas experiencias de carácter general; como ocurría en el ejemplo que mencionábamos en el capítulo II del perro y la camelia. Es decir, la ética de la tierra de Leopold elaborada a partir de su conocimiento científico y de los lazos emocionales que le conducen a la valoración estética de un lugar determinado, le permitía apreciar estéticamente cualquier humedal, montaña o río que le recordara a Wisconsin; o en el que existiera un tipo de adecuación ambiental entre la forma y la función. En este caso, ética y estética funcionaban al unísono y eran difícilmente dissociables.

En cuanto a dicha concordancia y basándose en el artículo de Leopold *Means and Ends in Wild Life Management* (1936), desarrolla J. Baird Callicott³³ la noción de *indicador estético de especie*, que explica del siguiente modo: para evaluar la importancia estética de las especies salvajes, Leopold definió una serie de criterios: valores artísticos como

³² *Ibid.*, p. 125

³³ CALLICOTT, J. Baird. Leopold's Land Aesthetic. En CARLSON y LINTOTT. *Nature, Aesthetics, and... op. cit.* p. 105-118.

el color de las plumas o el canto de los pájaros, son cualidades sensoriales que el naturalista equipara con los colores de una pintura o los sonidos de una pieza musical que, si bien son criterios estéticos, no son tan relevantes en el entorno salvaje. Entre los más destacados define la personalidad o carácter que los humanos percibimos en las especies (no tanto en un ejemplar individual), como la iniciativa de los zorros, la gracia de los ciervos, la rareza natural de un tejón o la de un periquito de Carolina (ave que en aquella época estaba en peligro de extinción). Para Leopold, cuanto más salvaje es un animal y menos tolerante a la presencia humana mayor es su relevancia estética, porque dicho valor va de la mano del papel que las especies tienen en la naturaleza. Cuanto más libre, más genuina, más adaptada al lugar y mejores características tiene un ejemplar de una especie o la especie en su conjunto, mayor seguridad de supervivencia tendrá; por lo tanto, las especies autóctonas son mucho máspreciadas que las exóticas. Para Callicott, la ética de la tierra de Leopold lleva asociada una estética basada en tales principios que explicaría, por ejemplo, la belleza de las planicies de Kansas. Dichas llanuras son estéticamente excitantes para Leopold, no por lo que se ve en ellas sino por lo que sabe de su historia y lo que conoce de su geomorfología y su ecosistema. En ellas no hay belleza escénica (y para mucha gente no la hay en absoluto), sin embargo existe una unidad, una adecuación razonable no muy distinta a la de una sinfonía o una tragedia, apunta Callicott, que transmiten la armonía de la naturaleza. Dicha armonía entre las especies autóctonas y el espacio natural que ocupan, es lo que denomina el filósofo el *indicador estético de especie*, y vendría a representar el sello de las respectivas comunidades ecológicas y de cada uno de los individuos que las forman. Cuando se pierde ese sello, no solo se produce un desequilibrio en el lugar, sino que se pierde la emoción estética.

El indicador estético de especie definido por Callicott es una idea sugerente que podríamos adaptar al paisaje. Para evitar confusiones y poder dirigir la noción a diferentes escalas del mismo, podríamos denominar «indicador estético de paisaje» a la adecuación entre los elementos y las dinámicas naturales y las antrópicas en un paisaje. Dicho entorno podría ser una naturaleza virgen o una configuración humana, siendo positivo si la interacción de todos sus elementos permite entender la naturaleza según su esencia y el lugar según la identidad de sus gentes. Por otro lado, sería negativo si la disposición de unos elementos y dinámicas sobre otros hace ver (desde el punto de vista estético) la inadecuación de la asociación.

Ciertamente, es la ciencia la que informa a Leopold del adecuado equilibrio ecológico de un hábitat, la misma que le permite apreciar su aspecto físico y su «esencia natural». Lo que parece ocurrir en su caso es que, ante la certeza de que todo discurre de forma

correcta (los elementos y dinámicas responden a sus propios patrones naturales), dicha confirmación le ofrece una suerte de garantía del adecuado funcionamiento de manera que deja de analizar científicamente la naturaleza y se permite a sí mismo dejarse llevar por los sentidos y por el disfrute «desinteresado» de ella. De tal modo que la visión de la danza de la becara o la de los meandros del río le llevan a vivir una verdadera experiencia estética. Es entonces cuando los sonidos de los animales y de la brisa en las copas de los árboles, los colores otoñales de la vegetación, el olor de la tierra mojada o la envolvente bruma de los bosques le conducen a describir en sus versos escenas de goce estético. La percepción de Leopold se ve influida por su relación con el lugar, sus vínculos afectivos y la imaginación, y la interrelación de todos esos datos en su cerebro le conducen al placer estético y a la reflexión metafísica. De ser así, podríamos decir que el combinar el estímulo (sensorial) con el reconocimiento (cognitivo) y la reacción (emocional), permite a Leopold percibir toda la belleza del entorno natural. Lo mismo ocurriría en aquellas personas con conocimientos ambientales, siempre y cuando posean vínculos afectivos con el lugar o la sensibilidad suficiente como para reaccionar emotivamente a una escena; en cuyo caso, la belleza percibida parece ser «más belleza» que la que experimentan las personas carentes de dicho saber.

Ahora bien, de esta idea no podemos extraer (como pretende Carlson) que el conocimiento científico es el responsable de la apreciación estética. A lo máximo que podríamos llegar es a afirmar que dicho perfil de individuos se ve favorecido por sus conocimientos, lo cual les permiten captar algo más que belleza formal: «adecuación (o no) entre la forma y la función de los elementos naturales, y constatación (o no) de que las dinámicas naturales trabajan según su propia esencia». De hecho, no resulta extraño que los científicos se dejen llevar por el análisis pormenorizado de datos y sea precisamente eso lo que impida el deleite estético. Por otra parte, es este un caso particular que no puede extrapolarse a la mayor parte de la población, aquellos que sin poseer dichos saberes ni tener inclinación hacia ellos consideran bella la naturaleza. Llegados a este punto, parece necesario dirigir la investigación teórica hacia otro tipo de conocimiento o de experiencia.

2. La apreciación estética en el siglo XXI

2.1. De la naturaleza escénica al compromiso ecológico

Las primeras medidas de protección de espacios naturales de las que tenemos noticias a nivel mundial datan de la Dinastía Song. El Emperador Quinzong (1100-1161) protegió 300 hectáreas del Monte Huángshān (Montañas Amarillas) al sureste de China como paisaje simbólico de las pinturas y poemas de la Dinastía³⁴. Tuvieron que transcurrir varios siglos, hasta los años sesenta del siglo XIX, para que se protegieran los primeros espacios naturales en Occidente, lo que sucedió de forma casi simultánea a uno y otro lado del Océano Atlántico. La concepción romántica de una naturaleza casi divina, educadora para el individuo, convivió en la Europa de la Revolución industrial con una idea completamente opuesta, que entendía lo natural como aquello que era necesario dominar; pensamiento, este último, en línea con el abandono hegeliano de la estética de la naturaleza. Por su parte, en el nuevo continente comenzaba a surgir una noción de naturaleza ajena a las dos anteriores: la de un bien en sí mismo que era necesario conservar y proteger.

Fig. 170: Shitao, dibujo a tinta china del Monte Huangshan, 1670.

Fig. 171: Montes Huangshan. (fuente: Wikipedia)

La pintura y la literatura occidentales dejaron constancia de estas ideas. Los versos de William Wordsworth muestran una imagen panteísta de la Naturaleza cuyo trasfondo ético y moral se eleva por encima de la concepción utilitarista de aquella³⁵. Sus *Baladas*

³⁴ STEINITZ, Carl (2008). Landscape planning: A brief history of influential ideas. En *Journal of Landscape Architecture* 3:1. p. 68-74.

³⁵ (...) Y aunque ya no esté donde ya no pueda/ ni oír tu voz/ ni recoger de tus salvajes ojos/ estos fulgores de existencia sida,/ tampoco entonces olvidará acaso/ que a orillas de este río delicioso/ permanencia en nosotros vimos juntos,/ y que yo, adorador antiguo de la Naturaleza,/ aquí llegué dichoso en tal servicio; con amor más cálido, o mejor/ con un ardor profundo, casi santo./ Tampoco olvidarás que tras vagar,/ ausente mucho por los muchos años,/ más queridos me fueron estos

líricas (1798) conmovieron la conciencia de la sociedad británica y abrieron el camino hacia una mayor solidaridad con los desheredados de la tierra. Por su parte, a principios del siglo XIX los óleos de William Turner aparecían inundados de mares embravecidos y de tormentas amenazadoras que representaban una naturaleza sublime. En su última etapa y a modo de metáfora histórica, los paisajes se desmaterializaban mientras la luz del sol trataba de imponerse sin éxito a una locomotora que avanzaba imparable hacia el espectador³⁶. Este legado pictórico es uno de los ejemplos más claros de ese cambio perceptivo hacia la naturaleza, y su herencia fue fundamental para la pintura Impresionista. Del mismo modo, a finales de siglo, Oscar Wilde recibía al lector en un salón inundado por la fragancia de los lilos en flor y el zumbido de las abejas que recorrían el césped sin segar del jardín, comparando así la belleza natural con la de Dorian Gray³⁷. Sin embargo, algunas páginas más adelante, vendía el alma de Dorian y dejaba plasmados en el retrato los mayores horrores concebidos por un espíritu alejado de la razón y movido por sus instintos naturales. Aquella lucha entre la razón y la naturaleza, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, es fácil de rastrear en otros hitos de la literatura europea, desde el *Frankenstein* de Mary Shelley hasta el *Drácula* de Bram Stoker.

Fig. 172: Caspar David Friedrich, *Arco iris en un paisaje de montañas* 1809/10. Museum Folkwang, Essen, Alemania.

Fig. 173: P. J. Louthembourg, *Coalbrookdale by Night*, 1801. Nat. Museum Science Industry, Londres.

bosques/ y sus riscos y cumbres, y sus cimas/ y este paisaje verde y pastoril,/ por ellos y, a la vez, por tu presencia. WORDSWORTH, William (1976). *Poemas*. Madrid: Nacional. P. 65s.

³⁶ Nos referimos a la obra *Lluvia, vapor y velocidad*, óleo sobre lienzo, 1844.

³⁷ WILDE, Oscar (2006). *El retrato de Dorian Gray [The Picture of Dorian Gray, 1890]* Madrid: Gredos.

Fig. 174: William Turner, *Calais Pier*, 1803. The National Gallery, Londres.

Fig. 175: William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844. The National Gallery, Londres.

Fig. 176: Fotograma de la película 'The Picture of Dorian Gray' dirigida por Albert Lewin en 1945.

Fig. 177: Constantin Guys, *At the Brothel*, hacia 1850. Guys inspiró a Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*.

Charles Baudelaire, el primer moderno, sostenía que los grandes errores del siglo XVIII nacían de concepciones morales equivocadas y de haber tomado la naturaleza *como base, fuente y modelo de todo bien y de toda belleza posibles*³⁸. Bondad y belleza estuvieron ligadas durante siglos en la historia de occidente, como en aquel diálogo en el que Diotima de Mantinea³⁹ marcaba el camino hacia la verdad comenzando por lo bello y lo bueno. Tanto en un caso como en el otro la razón era la guía, pero para Baudelaire era además necesario rechazar el yo natural por ser el culpable del mal y de la fealdad.

[La] *infalible naturaleza* [es] *la que ha creado el parricidio y la antropofagia, y otras mil abominaciones que el pudor y la delicadeza nos impiden nombrar. Es la filosofía (hablo de la buena), es la religión la que nos ordena alimentar a parientes pobres y enfermos. La naturaleza (que no es otra cosa que la voz de nuestro interés) nos ordena*

³⁸ BAUDELAIRE, cit. p. 121.

³⁹ En conversación con Sócrates tratando sobre el amor. PLATÓN. *El Banquete*.

*aplastarlos. Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del puro hombre natural, y no encontrarán nada más que horror. Todo lo que es bello y noble es el resultado de la Razón y el cálculo. El crimen, cuyo gusto ha tomado el animal humano del vientre de su madre, es originariamente natural. La virtud, por el contrario, es artificial, sobrenatural, puesto que han sido necesarios, en todas las épocas y en todas las naciones, dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y que el hombre, solo, habría sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en materia de moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede ser trasladado al orden de lo bello.*⁴⁰

Mientras Baudelaire abominaba de todo lo natural y evidenciaba el distanciamiento entre el ser humano y la naturaleza, al otro lado del Atlántico, Thoreau escribía: *«¡Cuan cerca de lo vivo es lo salvaje!»*. *La vida consiste en salvajez. El más vivo es el más salvaje. No sometido aún al hombre, su presencia lo refresca. [...] Para mí la esperanza y el futuro no están en las leyes ni en los campos cultivados, no en los pueblos ni ciudades, sino en los pantanos impenetrables y resquebrajantes.*⁴¹ Mientras la estética idealista europea había asumido la belleza de la naturaleza por aproximación al arte, en Norteamérica se plantaba la semilla de los futuros movimientos conservacionistas que señalaban en sentido contrario. Thoreau hablaba en clave espacial y ofrecía un nuevo modo de analizar la historia rompiendo los lazos con Europa y buscando el futuro de la humanidad en el nuevo continente. Lo cual quedaba expresado simbólicamente en la descripción de sus caminatas:

Camino y camino indeciso cerca de un cuarto de hora, hasta que decido, por milésima vez, caminar hacia el sudoeste u oeste. Hacia el este sólo voy por fuerza, pero hacia el oeste voy libre. [...] Tengo que caminar hacia Oregón y no hacia Europa. Y por ese camino avanza la nación, y podría decir que la humanidad progresa de este a oeste. [...] Vamos hacia el este para realizar historia y comprender las obras de arte y literatura, volviendo a andar los pasos de la raza; marchamos hacia el oeste como hacia el futuro, con espíritu de empresa y aventura. El Atlántico es una corriente leteana; en nuestro paso por ella hemos tenido oportunidad de olvidar el Viejo Mundo y sus instituciones. Si no triunfamos esta vez, quizá la raza tenga otra oportunidad más,

⁴⁰ BAUDELAIRE, *Op. cit.*, p. 121-122.

⁴¹ THOREAU, Henry David (1960). *Escritos selectos sobre Naturaleza y Libertad*. Buenos Aires: Ágora. Colección Hombres y Problemas. p. 141-142. La primera impresión de la conferencia *Walking* se hizo en junio de 1862 en *Atlantic Monthly* cuando Thoreau acababa de fallecer de tuberculosis; en 1863 apareció como capítulo en *Excursiones*.

*antes de que llegue a las riberas del Estigie, y eso queda en el Leteo del Pacífico, cuyo ancho es el triple.*⁴²

Al analizar ambas posturas en paralelo (la europea y la norteamericana) resulta notoria la convicción con la que los primeros se distanciaban de la naturaleza llegando a rechazar todo aquello que no proviniera de la razón, mientras al otro lado del Atlántico el porvenir iba de la mano de la naturaleza virgen, del contacto con los amplios territorios no manipulados por el ser humano o la simple conciencia de su existencia cercana.

Para entender estas diferencias de concepto es necesario reflexionar acerca del contexto espacial y temporal en Estados Unidos y en Europa. Con pocas excepciones, además de los Alpes, la naturaleza europea no posee ni la escala ni la grandiosidad de la americana, y en aquella época se encontraba ya infinitamente más transformada que la del Nuevo Mundo. Al contrario, allí, la existencia de grandes espacios salvajes escenario de la conquista del Oeste ofrecían al individuo la verdadera dimensión y valor de la naturaleza y por comparación, la suya propia. A día de hoy, la naturaleza ha sido ampliamente transformada por el individuo a ambos lados del océano; sin embargo, encontrar un solo rincón que no haya sido medido, modificado o fotografiado en Europa es una quimera, mientras que en América aún existen dichos espacios. Por otro lado y aunque herederos de la cultura europea, la menor carga histórica allende los mares permitía a sus habitantes buscar su propia identidad en un pasado en parte por descubrir y anclado al lugar, que ofreciera un futuro distinto al heredado del viejo continente. La confluencia de ambas circunstancias: espacios infinitos de desiertos, estepas y bosques, y ligera mochila histórica en Norteamérica, y lugares ampliamente poblados en el espacio y el tiempo en Europa, conducen a formas de pensamiento distintas. Estos modos de entender y entenderse el hombre en el mundo están en la base del surgimiento de las primeras figuras de protección de la naturaleza. Si en el nuevo continente fueron promovidas por los movimientos ecologistas, a este lado de océano fueron los artistas los que iniciaron las acciones necesarias para conseguir su protección.

⁴² *Ibid.*, p. 163.

Fig. 178: Carleton Watkins, *View from Inspiration Point*, Valle de Yosemite, 1879. (fuente: Princeton University Art Museum)

Fig. 179: Carleton Watkins, *Upper Yosemite Fall*, California, 1865-66. (fuente: Stanford University Libraries)

Henry David Thoreau dejó un amplio legado bibliográfico⁴³ en el que ensalzaba la naturaleza silvestre como fuente de inspiración espiritual y moral, y reclamaba la creación de reservas de bosque virgen que sirvieran de modelo para una vida en contacto con la naturaleza. En su obra *Walden*, Thoreau dejó constancia de su experiencia viviendo en el entorno natural y de su convencimiento de que este tipo de vida ofrecía al ser humano la oportunidad de experimentar la armonía de la naturaleza y de dar un paso adelante hacia la libertad. Aunque consideraba el escritor que en Norteamérica, al igual que en otros lugares, quedaba aún mucho camino por recorrer en términos de libertad, en sus palabras y en su imaginación (más que en una realidad que viera cercana), se aprecia el optimismo del que piensa que el camino elegido es el correcto. *Jamás habrá un Estado realmente libre y culto hasta que no reconozca al individuo como un poder superior e independiente, del que se deriven su propio poder y autoridad y le trate en consecuencia. Me complazco imaginándome un Estado que por fin sea justo con todos los hombres y trate a cada individuo con el respeto de un amigo.*⁴⁴

⁴³ Su obra "Del deber de la desobediencia civil" (1849) inspiró la no violencia de Ghandi; en "Walden" (1854) propugnó la vuelta a la naturaleza y abordó el tema del sentido de la vida; en "Caminar" (conferencia pronunciada en 1851), ensalzó la naturaleza silvestre como fuente de inspiración moral, espiritual y patriótica; en "Los bosques de Maine" (1864) reclamó la creación de reservas nacionales de bosque virgen, no como espacios utilitarios, sino como fuente de inspiración y comunión con la naturaleza de la que el ser humano forma parte. Juan José Coy en THOREAU, *Desobediencia... op. cit.*

⁴⁴ Conferencia pronunciada en 1848 y publicada en 1849. THOREAU, Henry D. (1987). *Desobediencia civil y otros escritos*. Madrid: Tecnos. p. 57.

Como podemos comprobar, el momento cultural a ambos lados del Atlántico era muy diferente, lo que se vio reflejado en las razones que movieron la protección de espacios naturales. El 13 de agosto de 1861⁴⁵ se aprobó en Francia un decreto por el que fue declarada la primera Reserva Natural de Occidente, el bosque de Fontainebleau (624 hectáreas), cuya protección fue promovida por un grupo de pintores franceses que en ellos encontraban la inspiración. En la década de los años treinta del siglo XIX, ese mismo grupo se había alejado de los temas historicistas, mitológicos y religiosos que aparecían en los cuadros de las grandes figuras del momento, como Jean Auguste Dominique Ingres o Eugène Delacroix. Rompieron con la Academia y volvieron la mirada a la realidad como rechazo a la confusión que se vivía en las ciudades, a los mitos del progreso y a las condiciones políticas y sociales imperantes en el París de la época⁴⁶. Aunque Fontainebleau fue lugar de recreo de la aristocracia desde la construcción del palacio real en el siglo XVI, fue también el sitio elegido por los artistas para alejarse de la gran urbe. Salir de los talleres y pintar *en plain air*, retirarse a la calma de los bosques y campiñas, representar la naturaleza, la vida de los desheredados -campesinos, granjeros, pastores-, fue la apuesta de la que se conocería más tarde como la Escuela de Barbizón. La mirada de Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet, Théodore Rousseau o Charles-François Daubigny, entre otros, indujo a convertir las huertas y caminos de los alrededores de Fontainebleau en pinturas de paisajes, reivindicando con ello, la necesidad de proteger aquellos lugares de la vida de las grandes urbes. Sus pinturas representaban la realidad de los entornos alejados de las ciudades donde los árboles, los lagos, los bosques o las aves silvestres eran los temas principales. Las acciones de las figuras que aparecían en los cuadros estaban ligadas a la tierra según el concepto de lugar, distanciándose de lo sublime y lo pintoresco de la estética romántica. El deseo de la aristocracia de proteger los espacios en los que se inspiraban los artistas partió tanto de la recompensa estética como de la esperanza del disfrute de lugares genuinos ajenos a la gran ciudad. En ningún caso hubo interés alguno en la conservación ecológica y medioambiental.

⁴⁵ PARRA, Fernando (1984). *Diccionario de ecología, ecologismo y medio ambiente*. Madrid: Alianza. p. 98s.

⁴⁶ FEIST, Peter H. (1993). *La pintura del Impresionismo*, Tomo I: El Impresionismo en Francia, Colonia: Benedikt Taschen.; CREPALDI, Gabriele (2003). *Gran atlas del impresionismo*. Milán: Electa.

Fig. 180: Camille Corot, *Fontainebleau: Robles en Bas-Bréau*, 1832-33. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 181: Charles François Daubigny, *El estanque de Gylieu*, 1853, Cincinnati Art Museum, Cincinnati.

Fig. 182: Jean-François Millet, *Plantadores de patatas*, en torno a 1861. Museum of Fine Arts, Boston.

Fig. 183: Théodore Rousseau, *Cottage in a Clump of trees*. Museum of Fine Arts, Boston.

Por su parte, la conservación de espacios naturales en Norteamérica, se gestó por motivos entrecruzados. La carga estética que se vislumbraba en las descripciones literarias de Thoreau y Emerson corría en paralelo a la creación de sociedades elitistas interesadas en la protección de espacios cinegéticos, a la búsqueda de la propia identidad americana en el paisaje y a una incipiente conciencia ecológica. El nacimiento del conservacionismo al otro lado del Atlántico se produjo a raíz de un crecimiento exponencial de la población que vio cómo, en pocos años, desaparecían algunos de sus más salvajes y admirados paisajes⁴⁷. A mediados del siglo XIX comenzó la denuncia del destructivo impacto que la industria y la deforestación estaban provocando en los bosques autóctonos. Los científicos, las agrupaciones de excursionistas y cazadores, y los defensores y amantes de la naturaleza alzaron sus voces en defensa de las especies animales y de los paisajes. Se crearon asociaciones como el “Sierra Club” fundado en

⁴⁷ REICHMANN, Jorge “Introducción: Aldo Leopold, los orígenes del ecologismo estadounidense y la ética de la tierra” en LEOPOLD, *Op. cit.*, p. 7-36.

1892 por el naturalista John Muir o la “Audubon Society” en 1905⁴⁸. La publicación de *Man and Nature, or Physical Geography as modified by Human Action*⁴⁹ del geógrafo George Perkins Marsh, el trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson⁵⁰, los poemas de Walt Whitman⁵¹ en los que buscaba una cultura genuinamente americana, o la pintura de paisajes de la Escuela del río Hudson, de clara influencia romántica europea pero con su propio carácter nacional, calaron en el imaginario colectivo y fueron configurando el pensamiento norteamericano del siglo XIX. Como vemos, en los inicios americanos de la protección medioambiental y del paisaje convivían los valores estéticos nacidos del trascendentalismo (y en parte herederos de la pintura romántica), con intereses medioambientales por un lado, y utilitaristas por otro; todo ello surgió del vínculo del individuo con el imponente entorno natural.

Fig. 184: Thomas Moran, *The Grand Canyon of the Yellowstone*, 1872, Smithsonian American Art Museum, Washington.

Fig. 185: Detalle de la parte central de cuadro anterior.

Fig. 186: Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818, Kunsthalle.

⁴⁸A partir de entonces se crearon otros organismos de protección también en Europa, como el “Consejo Internacional para la Preservación de las Aves” de 1922 y sus asociaciones federales en Alemania y Reino Unido. Ver: “Movimiento ecologista internacional” en CIFUENTES, GONZÁLEZ y RAMOS, *Op. cit.*, p. 634s.

⁴⁹ Primer análisis sistemático del impacto destructivo del ser humano sobre el medio ambiente, de 1864.

⁵⁰ La concepción de Emerson (1803-1882) sobre el ser humano como parte de Dios es una de las claves para entender la el sentimiento religioso norteamericano. Su obra es reconocida por diversos autores como una de las más influyentes en la configuración del pensamiento estadounidense. Para Harold Bloom: *La mente de Emerson es la mente de América*, citado en REICHMANN, *Op. cit.*, p. 10.

⁵¹ Ven, dijo la Musa, /Cántame una canción que ningún poeta haya cantado todavía, / Cántame lo Universal. / En esta amplia tierra nuestra, / En medio de la vulgaridad inmensurable y de la escoria, / Encerrada y segura dentro de su fuego central, / Se esconde la semilla de la perfección. / Todas las vidas participan más o menos, / No hay nacimiento sin que ella nazca: oculta o descubierta, espera la semilla. WHITMAN, Walt (1956). *Hojas de hierba. [Leaves of Grass, 1800]* Traducción de Francisco Alexander. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. P. 395.

Fig. 187: Thomas Cole *The Oxbow. The Connecticut River near Northampton*, 1836. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Figura 188: Detalle del cuadro con el pintor junto a su caballete frente al meandro del río.

Fig. 189: Albert Bierstadt, *The Rocky Mountains, Lander's Peak*, 1863. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 190: Detalle del cuadro con un asentamiento de nativos americanos junto al lago.

En 1864, el Congreso cedería al Estado de California el valle de Yosemite y la arboleda Mariposa Grove con objeto de proteger las grandes secuoias. La iniciativa de crear un parque nacional en Yosemite y proteger los paisajes más importantes de América surgió de la mano de John Muir y Frederick Law Olmsted⁵². En 1872 se creó el primer Parque Nacional en Yellowstone, *como parque público y espacio de recreo para el beneficio y disfrute de la población*⁵³, aunque no se hiciera como reclamación popular sino por iniciativa de algunos grupos reducidos. Le siguieron las declaraciones de Parques Nacionales de Yosemite y Sequioa en 1890, Mount Rainer en 1899, y una larga lista de nombres hasta llegar a sumar un total de 59 Parques Nacionales en 2017⁵⁴. Bajo las órdenes de Olmsted, un jovencísimo Gifford Pinchot estuvo al frente del departamento de gestión de bosques del estado de Carolina del Norte, desde donde se promovió el uso múltiple de la tierra⁵⁵ evitando monocultivos y talas indiscriminadas, y se estableció la

⁵² STEINITZ, *Op. cit.*

⁵³ Citado en PARRA, *Op. cit.* (traducción de la autora)

⁵⁴ Página web oficial del U. S. National Park Service <http://www.nps.gov/index.htm> (último acceso 2 de abril de 2017)

⁵⁵ Mantenimiento del hábitat de los animales, protección del agua y el aire, usos recreativos y madereros. STEINITZ, *Op. cit.*

primera escuela de silvicultura. El 10 de abril de 1872 se celebró el primer “Día del árbol”; veintidós años después, el 4 de mayo de 1894 se oficializó el “Día de los pájaros”; pero tendrían que pasar muchas décadas, hasta 1970, para que se celebrara el “Primer día de la Tierra” y los gobiernos empezaran a tomar conciencia de que la mirada hacia la Naturaleza requería algo más que visiones escénicas, culturales y utilitarias.

A finales del siglo XIX comenzaron también los primeros debates en torno al valor de la naturaleza y a la finalidad de su protección. En términos generales hablamos de conservacionismo para referirnos a los movimientos de protección de la naturaleza, pero en sus inicios había una diferencia fundamental entre dos grupos. Por un lado, los conservacionistas encabezados por el ingeniero agrónomo y político Gifford Pinchot defendían la necesidad de protección de la naturaleza por el valor instrumental que posee para la subsistencia del individuo. Por otro, los preservacionistas guiados por John Muir consideraban que la protección estaba justificada éticamente por el valor intrínseco que la naturaleza tiene por sí misma. Pinchot, estrecho colaborador del presidente Theodore Roosevelt, defendía que era necesario mantener la naturaleza como recurso productivo y como espacio de recreo. Impulsó la gestión forestal científica y en 1905 fundó el “Servicio Forestal” del gobierno federal bajo cuya dirección quiso poner el incipiente Servicio de Parques Nacionales con la idea de que los bosques fueran la fábrica de madera del país. Es decir, aunque las razones ecológicas y estéticas también eran tenidas en cuenta, el principal motivo de protección era el utilitario. Su defensa de la conservación como *el mayor bien para el mayor número durante el tiempo más largo*⁵⁶, se encontraba aún alejada del concepto de desarrollo sostenible recogido en el Informe Brundtland⁵⁷ en 1982. Muir, por su parte, veía en la naturaleza salvaje un significado místico, y basaba la necesidad de su defensa y protección en razones éticas más que utilitarias. Comulgaba con los postulados del trascendentalismo de Emerson y defendía una vuelta a la naturaleza y a la vida humana en comunión con ella; los animales y plantas eran compañeros de viaje, una parte más de las maravillas creadas por la mano divina. Si bien los intereses de Muir y Pinchot coincidieron en un principio en la defensa de los bosques frente a las empresas madereras, pronto llegó el distanciamiento entre ambos. La decisión de Pinchot de utilizar las Reservas Forestales Nacionales para la extracción de madera fue muy criticada por Muir. En 1896 durante una excursión conjunta, Muir y Pinchot discutían si una tarántula tenía o no el mismo derecho que ellos de vivir en el Gran Cañón⁵⁸. En este debate vemos una búsqueda de

⁵⁶ REICHMANN en LEOPOLD, *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ Ver nota al pie nº 37 del capítulo II.

⁵⁸ LEOPOLD, *Op. cit.*

argumentos para la defensa de la naturaleza por sí misma -como finalidad sin fin-, similar a la de Habermas en nuestra época.

Fig. 191: Cuarenta miembros de la Sexta Caballería de los Estados Unidos (Tropa F) junto al árbol Fallen Monarch caído hace más de trescientos años en Mariposa Grove, 1899. (fuente: National Park Service)

Fig. 192: El presidente Theodore Roosevelt (centro izquierda), Gifford Pinchot (detrás) y John Muir (centro derecha) a principios de 1900. (fuente: Harvard College Library)

Fig. 193: Vista del Valle de Yosemite en la actualidad. (fuente: National Park System. <https://www.nps.gov/>)

Fig. 194: Sequoias gigante en el Parque de Mariposa Grove. (fuente: National Park System. <https://www.nps.gov/>)

Como hemos visto, la primera Reserva Natural de Occidente, el bosque de Fontainebleau, se protegió en el año 1861 y fueron razones principalmente estéticas las que refrendaron la decisión. Poco después, en 1872, se creó el Parque Nacional de Yellowstone, el primero en los Estados Unidos de América, y los motivos fueron tanto medioambientales como estéticos y funcionales. Siendo así podríamos decir que en Francia se protegió el paisaje según la antigua noción de paisaje (ligada a lo pictórico), y en Estados Unidos la protección se basó en parámetros similares a los que defiende ahora el Convenio Europeo del Paisaje. Los movimientos conservacionistas que iniciaron su andadura en aquellos años fueron tomando fuerza y traspasaron las fronteras del nuevo continente. Son muchos los espacios de dominancia natural que se

han protegido desde entonces: en Occidente se concentran el 45% de las Reservas de la Biosfera existentes a nivel mundial⁵⁹, y aunque los argumentos estéticos siguen teniendo un peso importante, los ecológicos y medioambientales son ya ineludibles. Desde que Leopold definiera la ética de la Tierra en 1948 han crecido exponencialmente las voces que reclaman un cambio de políticas en cuestiones medioambientales: desde Theodor Adorno al Papa Francisco pasando por la Escuela de Frankfurt, los movimientos ecologistas y, lo más importante, una buena parte de la sociedad civil. Los motivos alegados en dichas demandas van desde la conciencia medioambiental y la responsabilidad con las generaciones venideras a la salud y la auto-conservación de la especie humana. Sin embargo, existen aún sectores de la población occidental y también en los países emergentes que se mantienen ajenos al problema: allí donde los intereses económicos priman sobre cualquier otra consideración.

Esta diferencia de velocidades entre la asunción de responsabilidades para con las generaciones futuras y para con otras especies en los diferentes lugares del planeta puede responder, como apuntaba Leopold, a una evolución ecológica de la especie; por nuestra parte, no somos capaces de juzgar dicha afirmación, pero de lo que no hay duda es de que revela una evolución filosófica que no es otra cosa que «evolución cultural». Recordemos que el paisaje es precisamente eso: una noción cultural; y desde nuestro punto de vista, la cultura es la clave de la ampliación del concepto desde lo artístico y lo escénico hacia lo científico y medioambiental. Los físicos ven belleza en una fórmula matemática, los astrónomos en el movimiento de los planetas, del mismo modo las ciencias de la naturaleza muestran la belleza de la Tierra a quién quiera abrir los ojos a ella. Los primeros en hacerlo fueron los naturalistas y los conservacionistas, y con la constancia y el esfuerzo del que trabaja con altura de miras por un bien común fueron capaces de enseñar esa belleza a mucha otra gente. La cultura amplía continuamente la mirada que dirigimos al paisaje, que sin dejar de ser estética, está cada vez más imbuida de responsabilidad hacia la vida.

2.2. Las Tablas de Daimiel

La protección de espacios naturales en España comenzó con la declaración en 1918 de dos espacios de alta montaña: la Montaña de Covadonga y Ordesa⁶⁰. Se regían por la

⁵⁹ Según datos de la UNESCO, España es el país que va a la cabeza con 48 espacios protegidos, seguida por Estados Unidos que cuenta con 47) <http://unesco.org/new/en/natural-sciences/environment/ecological-sciences/biosphere-reserves/> (acceso 10 de abril de 2017)

⁶⁰ Red de Parques Nacionales. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio ambiente. <http://www.magrama.gob.es/es/red-parques-nacionales/> (acceso 8 de mayo de 2015)

primera Ley de Parques Nacionales aprobada en 1916, una de las pioneras en los países de nuestro entorno que apostaba por la conservación de la naturaleza a partir de, principalmente, a sus valores escénicos. Hasta 1954 no se ampliaría la lista de Parques Nacionales y lo hizo con los de Teide y Caldera de Taburiente, ambos en las Islas Canarias, y un año después con el de Aigüestortes i Estany de Sant Maurici; todos ellos lugares con un marcado carácter histórico y paisajístico. En 1957 quedó derogada la ley de 1916 y su contenido se recogió en la Ley de Montes que ampliaba el reconocimiento hacia factores ecológicos y medioambientales. En 1969 se protegió un humedal, las marismas costeras, dunas y vegetación de Doñana, y cuatro años más tarde le llegaría el turno a las Tablas de Daimiel. Posteriormente se declararon Timanfaya, Garajonay, el Archipiélago de la Cabrera, Cabañeros, Sierra Nevada, Islas Atlánticas de Galicia, Monfragüe y, en 2013, Sierra de Guadarrama. Otras leyes posteriores⁶¹ fueron consolidando y aumentando los aspectos de la protección de los espacios naturales y, a día de hoy, el interés científico y ecológico goza de mayor consideración administrativa que su significación escénica.

Fig. 195: Gráfico con datos de visitantes a cada uno de los parques nacionales en el año 2015. Datos aportados por las entidades gestoras de los parques nacionales. (fuente: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente)

Las evidencias del número de visitantes de los parques son significativas de la importancia concedida a cada uno de ellos por el público. La tendencia general del número de visitas (sin ser muy numerosas) es claramente alcista, habiendo ganado seis millones de visitas entre los años 1996 y 2015⁶². Los Parques Nacionales más

⁶¹ Ver leyes de protección vigentes en la actualidad en la nota nº 3 del capítulo I.

⁶² En 1996 hubo un total de 8.469.074 visitantes entre los 11 Parques Nacionales declarados entonces; la última actualización de datos ofrece los de 2015 y entre los 15 parques llegaron a un

concurridos en 2015 fueron los del Teide y la Sierra de Guadarrama, con números que rondan los tres millones de visitantes cada uno. En el extremo opuesto, Cabañeros, el Archipiélago de la Cabrera y las Tablas de Daimiel, este último con algo más de ciento noventa mil personas. Aunque son muchos los factores que sería necesario tener en cuenta al analizar estos datos (localización de los parques, novedad de la declaración y aparición en los medios de comunicación, etc.) para obtener conclusiones fiables en cuanto a la consideración estética y medioambiental que les otorga el público, los datos generales resultan suficientemente reveladores.

Fig. 196: Pasarelas de madera en una de las zonas de uso restringido del parque.

Fig. 197: Grullas sobrevolando las Tablas de Daimiel a finales del invierno. (fuente: Víctor Díaz Núñez)

La modificación en los argumentos alegados para la declaración de espacios protegidos (desplazar los paisajísticos en favor de la inclusión de los ecológicos) responde tanto a la evolución cultural antes mencionada como a intereses particulares de las regiones y las administraciones. Su potencial económico como áreas de interés turístico es un importante factor de desarrollo regional, no obstante, es necesario mantener un complicado equilibrio entre la conservación de los ecosistemas y la utilización del recurso turístico, lo que se suele resolver implementando medidas como la limitación del acceso a las áreas más vulnerables y el control de visitantes por día en fechas de máxima afluencia de visitantes. Los humedales son ecosistemas con una alta diversidad de vida que se genera en torno a las aguas continentales (ríos y lagunas) y a las marismas, cuya estabilidad se pone en peligro por la escasez o la contaminación de las mismas. Son especialmente importantes las de la Europa meridional por constituir lugar de descanso y reposición de fuerzas para las aves en ruta migratoria hacia África y Asia. La vegetación de ribera característica de estos hábitats (sauces, álamos, alisos, tarays, carrizos, cañas, masiegas, enneas, nenúfares, ranúnculos, etc.), da cobijo y alimento a una fauna muy numerosa de aves (ánsares, ánades, cisnes, cercetas, serretas, somormujos,

pelícanos, garzas, garcetas, flamencos, así como los limícolas y algunas rapaces entre otras muchas), reptiles (culebras de agua, galápagos), anfibios y peces.⁶³

En las Tablas, las ondulantes pasarelas estratégicamente colocadas entre el carrizo y la masiega permiten al visitante atravesar la laguna y recorrer las diferentes zonas del parque. Adentrarse en él y percibir la riqueza de la flora y la fauna nos permite (casi nos obliga) a sentirnos envueltos por la naturaleza. Poder apreciar la llegada de cientos de aves migratorias por las Tablas y ser conscientes de los ritmos de la naturaleza, nos puede permitir experimentar intensas emociones. Los distintos colores y tonos de la vegetación que se suceden con los cambios estacionales, la forma de la laguna que varía según su caudal, las texturas, los olores, el silencio de la naturaleza (que no es silencio sino rumor de múltiples sonidos interrumpido por el crotorar de una cigüeña o el graznido de un pato), nos ofrecen un tipo de belleza que permite entrever (a quién tiene ojos atentos) el funcionamiento de la naturaleza. El paisaje narra la historia del lugar: la formación de la turba del suelo, el origen del agua del humedal, la migración de las grullas y las garzas, o el recuerdo de los pescadores que vivieron en (y de) la laguna hablan de la relación ancestral entre el ser humano y la naturaleza: cuando era habitual sentirse parte de ella. La belleza de la naturaleza no escénica no está en sus imponentes formas (como ocurre con las altas montañas), ni en su grandeza (como sucede con el océano y el desierto), sino que su carácter estético está en la armonía, la unidad y la integración entre el clima, la tierra, el agua y la vida que habita en ella, que se presentan ante el observador como indicadores estéticos del paisaje. Cuando además, la intervención humana es respetuosa con el medio (las formas, los materiales y los colores de las pasarelas o las casetas de pescadores se integran en el entorno), la adecuación entre lo natural y lo antrópico no rompen dicha armonía y colaboran en la comprensión del lugar. Un diseño sostenible permite que los visitantes perciban que el parque no es solo para ellos sino también para la vida salvaje, y permite una experiencia sensorial que deja intuir los ritmos y los ciclos vitales del parque. La experiencia sensible durante el recorrido es multisensorial y la apreciación de sus valores ambientales y estéticos surge de la combinación de lo natural y lo antrópico. Este tipo de experiencias lleva al conocimiento y a la comprensión del espacio natural y de lo que allí acontece, pudiendo provocar un sentimiento de empatía hacia el resto de especies del lugar. El poder transitar por el humedal sin perturbarlo y percibir cómo discurre la vida en su propio medio (no en un zoológico), facilita la penetración de la esencia de la naturaleza y también su disfrute. En las Tablas de Daimiel podríamos hablar de un «indicador estético de paisaje positivo» porque la unidad, la armonía y la integridad de

⁶³ SANTOLALLA FRAGERO, Francisco (2001). *Guía práctica de Ecoturismo, Parques Nacionales y Reservas Naturales de Europa Meridional*. Barcelona: Blume.

los elementos y dinámicas naturales y la adecuación de las antrópicas en el paisaje permiten entender la naturaleza por el valor que tiene por sí misma (como finalidad sin fin). Además de ello, estas características pueden provocar (o no hacerlo) una experiencia estética en el paisaje.

Fig. 198: Las Tablas de Daimiel en febrero de 2016.

La belleza escénica como argumento para la protección de la naturaleza ha sido a menudo rechazada por algunos sectores cercanos al ecologismo, sin embargo, gracias a dicha protección (escénica o no) contamos hoy con paisajes que de otro modo habrían desaparecido. En 1983 J. Baird Callicott⁶⁴ vertía una dura crítica a la protección de este tipo de espacios (como los Parques Naturales estadounidenses) porque, en su opinión, el hecho de protegerlos dejaba desatendidos y faltos de protección el resto de lugares. Afirmaba el filósofo que los espacios ordinarios sin valores estéticos reconocidos (pantanos, ciénagas, llanuras, etc.) son considerados por comparación con los anteriores de menor calidad, y por tanto, se permite su uso indiscriminado para cualquier función favoreciendo con ello su degradación. Esto mismo ocurrió en España durante varias décadas del siglo XX, cuando muchos de los humedales⁶⁵ fueron sistemáticamente desecados por el bien de la salud pública y el desarrollo agrícola. No fue hasta el año

⁶⁴ CALLICOTT, J. Baird (1983). The Land Aesthetic. En *Environmental Review: ER*, Vol. 7, No. 4, Special Issue: A Cumulative Index to the First Seven Years of Environmental Review (Winter), p. 345-358.

⁶⁵ La laguna de Antela en Orense, el Mar de Campos en Palencia, La Janda en Cádiz, gran parte de las marismas del Guadalquivir entre otros que están incluidos en el Catálogo de los lagos de España de Luis Pardo (1948). MORILLO, Cosme (2016). Las Tablas de Daimiel, un referente de la conservación de la naturaleza española. En Díaz Núñez de Arenas, Víctor (ed.). *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso público de Espacios Naturales Protegidos*. Daimiel: Cultura de Ribera. p. 15-18.

1973 cuando se protegió lo poco que quedaba de los humedales de La Mancha y tuvo, según las palabras de una de los técnicos que protagonizaron el proceso, *ecos de gesta*.⁶⁶

El Parque Nacional de las Tablas de Daimiel⁶⁷ es un humedal casi único en Europa y el último representante del ecosistema de tablas fluviales que fue característico de la llanura central de la Península Ibérica. En los años sesenta del siglo XX se conservaban en España unas 30.000 ha. de humedales continentales, zonas pantanosas sobre llanuras de inundación fluvial que se formaban en la confluencia de cada dos ríos manchegos⁶⁸. Las Tablas de Daimiel se generan por la confluencia de los desbordamientos de los ríos Guadiana y Gigüela junto con el área de descarga de las aguas subterráneas de un amplio acuífero. Las 3.030 ha. de espacio protegido actual no son más que una pequeña parte de lo que se perdió, pero pese a su escasa dimensión, favorecen el desarrollo de una cubierta vegetal que configura un riquísimo ecosistema para la fauna del medio acuático. Fue esta la primera declaración de un Parque Nacional conseguida gracias a la conjunción de tres factores: el impulso de los científicos ligados al entorno manchego, la presión popular (no tanto de la gente de la región que vivía de espaldas al humedal, como de personas ajenas a ella) y la influencia de los medios de comunicación (que lo utilizaron como crítica al organismo administrativo competente)⁶⁹. En 1980, y pese a que la declaración como Parque Nacional se había hecho siete años antes, se reclasificó y se protegió específicamente: *la gea, fauna, flora, aguas y atmósfera*⁷⁰; quedando definidos su ámbito territorial, las zonas de protección de la reserva, el preparque y las zonas de influencia, y estableciendo, a su vez, planes territoriales de desarrollo. Las Tablas cuentan además con el reconocimiento como Reserva de la Biosfera (1981), Humedal de Importancia Internacional por el Convenio de Ramsar (1982) y Zona de Especial Protección para las Aves (1988) de la Red Natura 2000.

⁶⁶ CASAS GRANDE, Jesús (2016). A medida que pasan los años... En DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS, *Op. cit.* P. 20

⁶⁷ <http://www.magrama.gob.es/es/red-parques-nacionales/nuestros-parques/daimiel/> (acceso 2 de mayo de 2015)

⁶⁸ JERÉZ GARCÍA, Oscar (2016). El paisaje de las Tablas del Gigüela y del Guadiana en el contexto de los Espacios Naturales Protegidos. Singularidades y valores naturales y culturales. En DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS, *Op. cit.* p. 31-45.

⁶⁹ MORILLO, *Op. cit.*

⁷⁰ Ley 25/1980, de 3 de mayo (Jefatura del Estado), sobre reclasificación del Parque Nacional de las Tablas de Daimiel (BOE, nº 110, de 7 de mayo de 1980).

Fig. 199: Contraportada del suplemento *Informaciones Económicas* del diario *Informaciones* de noviembre de 1971. Noticia de Francisco Mora del Río.(fuente: Cosme Morillo)

Fig. 200: Equipo de trabajadores de las Tablas en 1985. (fuente: Jesús Casas Grande)

El estado de conservación del parque estuvo comprometido desde sus inicios tanto por problemas de escasez de agua como por la disminución de su calidad. La canalización de los ríos que aportaban agua al humedal dio comienzo en los años cincuenta y sesenta del siglo XX⁷¹. A finales de los años sesenta se dotó de infraestructuras de saneamiento a los pueblos de La Mancha cuyas aguas residuales eran vertidas al río por carecer de un sistema de depuración eficiente. Por otro lado, en aquellos mismos años y gracias a la extracción de agua del acuífero que los surtía se transformaron cien mil hectáreas del entorno en cultivos de regadío⁷². A principios de los años ochenta se secaron los Ojos del Guadiana por primera vez y aunque volvieron a manar en los primeros años de la década de 2010, desde 1984 el humedal funciona de forma artificial gracias al trasvase de agua de la Cuenca del Tajo y de los sondeos de las inmediaciones, y por la construcción de presas que impiden la disminución de recursos hídricos; no obstante, esta situación supuso una modificación de la flora y la fauna y el abandono de la explotación tradicional (pesca del cangrejo, artesanía del mimbre, etc.).⁷³ La perseverancia y la convicción del enorme valor del humedal y el trabajo de los técnicos que pusieron en marcha numerosas acciones, fue lo que hizo que un día el agua comenzara a manar de nuevo. Aquellas operaciones no siempre dieron resultado y algunas se interpretaron como fallidas, sin embargo, al cabo del tiempo, cuando el agua volvió a las Tablas sin que nadie supiera muy bien la razón, se llegó a comprender que la solución se encontraba en el conjunto de todas las intervenciones y en el empeño de muchos en su recuperación⁷⁴.

⁷¹ JEREZ GARCÍA, *Op. cit.*

⁷² MORILLO, *Op. cit.*

⁷³ JEREZ GARCÍA, *Op. cit.*

⁷⁴ CASAS GRANDE, *Op. cit.*

Fig. 201: Una de las casas tradicionales de las Tablas reconstruida. En el entorno llegaron a vivir 350 familias de la pesca y el cangrejo.

Fig. 202: Caseta de avistamiento de fauna en la laguna. Al fondo, campos de regadía preparados para la siembra en el límite del humedal.

Fig. 203: Ortofoto de la zona central de las Tablas de Daimiel en 2015. En el centro de la imagen aparece la zona visitable donde se encuentra el Centro de Interpretación. (fuente: google maps)

En las imágenes por satélite vemos cómo se ha ido estrechando el cerco alrededor de las Tablas; pero al recorrer las zonas en las que está permitido el acceso, al pasear por sus caminos y pasarelas y penetrar en la Isla del Pan, podemos observar el interior del hábitat y su biodiversidad. Apostarnos silenciosamente y esconder nuestra presencia en el interior de las casetas de observación de aves nos regala el disfrute de los sonidos de la naturaleza en calma y el avistamiento de algún ave. Conocer la procedencia del agua que nos rodea y el funcionamiento de una tabla fluvial, así como el número y la variedad de especies que habitan en el ecosistema o las que están en paso migratorio, incluso saber los problemas que para la fauna y la flora suponen las épocas de sequía, nos permite entender aún más su valor. En esos momentos percibimos el paisaje *como* naturaleza, intuimos su funcionamiento por sí misma, su esencia, y hay algo en todo ello que puede llegar a conmovernos intensamente. Sin embargo, ese “algo” no parte de los valores escénicos (en este caso irrelevantes), sino que surge (como apuntaba Allen Carlson) del conocimiento científico de la naturaleza, de la contemplación multisensorial (como decía Ronald Hepburn) y de la emoción sentida en el momento.

Al igual que sucedía con los textos de Leopold, la reacción sensible ante una determinada escena natural (o naturalizada) está precedida por la información recibida sobre ella. Siendo así, «el conocimiento apela a la ética de la tierra informándonos del valor moral de la escena, mientras la imaginación requerida para el ejercicio de empatía que nos emociona, lo hace a la estética». La apreciación del humedal no discurre de la estética a la ética como puede ocurrir con la visión de una puesta de sol, sino al contrario. Cuando ambas confluyen (ética y estética) es posible abandonarse al desinterés kantiano y con él, al momento contemplativo y a la experiencia estética del paisaje.

Fig. 204: Caída de la tarde en las Tablas de Daimiel.

A día de hoy, el mantenimiento de la figura de Parque Nacional en las Tablas es cuestionado por muchos, ya que poco queda de sus dinámicas naturales. El hecho de que las Tablas se acabaran secando en los años 80 del siglo pasado fue una muerte anunciada (casi esperada). Sin embargo, se dejó hacer. El coste medioambiental de la pérdida es solo comparable al importe económico necesario para su recuperación. Las Tablas y su entorno cuentan hoy con numerosos elementos naturales, culturales e inmateriales; no obstante, en nuestra opinión, hay un motivo más que sería conveniente alegar para rechazar su desclasificación como Parque Nacional. Su pequeña historia es la de la ampliación del gusto estético en España desde los parámetros escénicos heredados del Romanticismo hacia los ecológicos y culturales de la noción de paisaje más reciente; y sucedió en un país que, paradójicamente, abandonó el drenado de zonas pantanosas que se realizaba por cuestiones de salud pública para proteger esos mismos espacios por motivos medioambientales. Su conservación no es solo una cuestión ética y estética, sino que además constituye el recordatorio del impacto de la mano humana en el territorio y de nuestra falta de visión a largo plazo. Conservar las Tablas es un gesto de reconocimiento de errores pasados y un compromiso con el futuro.

* * *

Afirmaba Aldo Leopold: *Hay dos peligros espirituales en no tener una granja. Uno es el peligro de suponer que el desayuno procede del colmado, y el otro que el calor procede de la caldera*⁷⁵. Este ha sido el gran error del siglo XX, no comprender que la tierra, además de ser nuestro único recurso material, es finita. Tendrá que pasar aún mucho tiempo hasta que las Tablas de Daimiel tengan un nivel de reconocimiento similar al que gozan los Parques Nacionales de Timanfaya o Picos de Europa. Tal vez no ocurra nunca, pero dado que es, en parte, una cuestión educativa, si llega a suceder significará que las visitas no ponen en peligro su ecosistema porque reconocen en él un valor que a día de hoy no muchos asumen. Para que se consolide una ética de la tierra que se ocupe de la relación del individuo con ella y con el resto de las especies como tercer paso de la ampliación moral anunciada por Leopold, hacen falta aún, en el mejor de los casos, algunas décadas. Son numerosas las acciones que se pueden llevar a cabo para configurar bellos paisajes minimizando los impactos ambientales y aumentando la biodiversidad, pero poca repercusión tendrán si no van acompañada de un cambio de mentalidad a nivel social e institucional que permita entender el valor y la belleza de la biosfera como servicio ecosistémico⁷⁶ de forma paralela a su utilización como recurso. En esta dirección van encaminados los centros de interpretación de la naturaleza asociados a los parques naturales, pero se requiere una formación en temas medioambientales iniciada en la educación primaria que acabe por llegar a todos los ámbitos de la intervención pública y a la empresa privada. Una ampliación de las políticas institucionales en este campo debería ir dirigida a sustituir la concepción de la naturaleza como recurso de valor económico por la de bien común con valores morales y sociales.

En la percepción del paisaje *como* naturaleza las consideraciones éticas y las estéticas van de la mano y muestran la lógica de la adecuación entre la forma y la función de los diferentes elementos; del mismo modo, permiten comprender la armonía, la unidad y la integridad que se desvela en las dinámicas naturales, es decir, permiten comprender la naturaleza por lo que es en sí misma. Para dar cuenta del carácter estético de las Tablas

⁷⁵ LEOPOLD, *Op. cit.* p. 44.

⁷⁶ La FAO define los ecosistemas como elementos vivos que interaccionan entre sí y con sus entornos no vivos y que proporcionan beneficios o servicios al mundo. Los servicios ecosistémicos hacen posible la vida humana proporcionan agua y alimentos, regulan las enfermedades y el clima, apoyan la polinización de los cultivos y la formación de suelos, y ofrecen beneficios recreativos, culturales y espirituales. Los cuatro tipos de servicios que prestan los ecosistemas mundiales son de abastecimiento, de regulación, de apoyo y culturales. www.fao.org/ecosystem-services-biodiversity/es/ (consulta 4 de febrero de 2017)

de Daimiel, al modo en que proponía Emily Brady⁷⁷, podríamos describirlo como natural, campestre, calmado, rico y complejo; por el día alegre y lleno de vida, a la caída de la tarde misterioso; y en todo momento demostrando un fuerte sentido de lugar. Su apreciación sensible nos recuerda la razón de la existencia del humedal como generador de vida, declara su finalidad sin fin (por sí mismo y alejado de todo utilitarismo), y apela a nuestro sentido de la responsabilidad *universal*. El espectador capaz de percibir tal adecuación (cognitiva o intuitivamente), otorgará un valor moral al medio que le inspire sentimientos positivos hacia él. Del mismo modo, entenderá que la biodiversidad es un valor fundamental de la biosfera y también lo es para los humanos como parte de ella. Cualquier intervención que se realice en este paisaje debería atender a dicho carácter estético, de otro modo desfiguraría el entorno.

En cuanto a la universalidad o particularidad en la estimación del paisaje, es decir, a la posibilidad de hacer juicios generales de aplicación universal, consideramos demostrado que siendo la evaluación del paisaje-naturaleza cognitiva, estando basada en las ciencias naturales y dado que estas se rigen por leyes universales, su valor es también universal. Por ejemplo, las características de una masa forestal de una especie concreta (pongamos, *Sequoiadendron giganteum*) serán análogas en un lugar u otro, siempre que su configuración sea natural (o su antigüedad permita su asimilación a condiciones naturales) y se mantengan sin alterar sus características como biotopo. Dado que dicha especie requiere unas condiciones fisiográficas concretas, de cumplirse éstas, las variaciones entre un bosque de secuoyas y otro serán formales pero su valor ambiental no se verá afectado. Siguiendo este mismo argumento, si tomáramos como ejemplo un paisaje con un alto nivel antrópico (un paisaje minero en activo, por ejemplo), la apreciación del paisaje como naturaleza sería muy pobre, no pudiendo extraer de él conclusiones que aporten lecturas positivas en ese nivel de configuración, más bien, todo lo contrario; no obstante, su configuración artificial nos permitirá extraer lecturas relevantes como paisaje cultural. Así pues, podríamos decir que «la percepción del paisaje-naturaleza es de índole cognitiva, está basada en las ciencias naturales, es objetiva y universal, y dirige nuestra conciencia hacia una ética de la tierra. Para que el indicador estético de paisaje sea positivo el entorno tiene que responder a parámetros de armonía, unidad, equilibrio y adecuación entre la forma y la función y todo ello debe verse reflejado en su carácter estético». El modelo de Allen Carlson permite profundizar en la percepción de este plano de configuración del paisaje; sin embargo creemos que no da respuesta a la experiencia estética del mismo ya que ésta parece depender de otro tipo de factores (tal vez culturales) o estar ligado al plano de configuración suprasensible. Lo cual indica que la captación de valores ambientales y la percepción de

⁷⁷ Ver nota al pie nº 78 del capítulo II.

valores estéticos son dos procesos independientes que pueden estar interrelacionados o ser completamente independientes el uno del otro. Para ahondar en este tema será necesario estudiar otros modelos.

EL PAISAJE *COMO* ARTIFICIO
CAPÍTULO V

A diferencia de lo que ocurre con la naturaleza prístina, el paisaje configurado por el ser humano es identificado por el observador como el espacio en el que transcurre su vida. La percepción del paisaje bajo el nivel de configuración de artefacto responde al modo en que interpretamos lo que somos y lo que hacemos como especie. En este capítulo, comenzamos detallando la noción de artefacto y poniéndola en contexto con respecto al plano natural analizado en el anterior. A continuación y como hemos hecho en aquel, resumiremos el modelo de la Estética del Entorno que, en nuestra opinión, responde de forma precisa a la percepción en este nivel de configuración del paisaje; en este caso, el de la pluralidad de historias sobre la naturaleza de Thomas Heyd. Abordaremos también la propuesta que hace este autor de diferenciar entre los datos que nos ayudan a apreciar los paisajes de manera objetiva y los que nos dificultan dicha tarea. Por otra parte, en los paisajes europeos los elementos y las dinámicas antrópicas son mayoritarios, y es a partir de ellos como leemos los valores socio-culturales del territorio. Así como en el capítulo IV centramos la atención en los valores medioambientales, este lo dedicaremos principalmente a los identitarios.

En el segundo apartado, aplicaremos los conceptos teóricos estudiados a un ejemplo de paisaje transformado por el individuo: la llanura vitivinícola de La Geria en Lanzarote. Este espacio agrícola posee unas características muy peculiares y una belleza reconocida internacionalmente. Desde hace poco más de medio siglo la isla ha experimentado importantes cambios, circunstancia a las que algunos de sus paisajes han sabido adaptarse mejor que otros. Pasado el momento crítico de máxima transformación debido al desarrollo del sector turístico, su futuro recae actualmente en una correcta protección, gestión y ordenación del paisaje que consiga evitar el problema más difícil al que se enfrenta: la conversión de Lanzarote en un ‘parque temático’. Comenzaremos exponiendo las principales características y la evolución de sus paisajes, para luego abordar los valores identitarios. Así mismo, indagaremos en el impacto que los modos de producción agrícola tienen en la percepción del paisaje y reflexionaremos acerca de su adaptación al momento presente. Aunque no estudiamos en esta tesis otros paisajes antropizados, a partir de este ejemplo se extraerán conclusiones aplicables a otro tipo de entornos fuertemente transformados.

1. El paisaje antrópico y su percepción

1.1. Artificio y artefacto en el paisaje

El vocablo artefacto (del latín *arte factum* ‘hecho con arte’), hace referencia a las obras mecánicas realizadas por el individuo con un fin determinado y, en general, se aplica a máquinas, objetos o cosas de gran tamaño¹. Dichos elementos, cuya apariencia es cada vez más tecnológica, se insertan en el territorio con objeto de cumplir una función al mismo tiempo que configuran el paisaje y ofrecen una imagen del tipo de vida y de los valores de las gentes que habitan en el entorno. Los artefactos suelen tener un uso y un aspecto justificado y aunque inicialmente resultan extraños e incongruentes en el entorno, con el tiempo, suelen ser aceptados por los habitantes e integrados dentro de sus paisajes cotidianos. Por el contrario, si su aspecto o su uso no consiguen ser asumidos dentro de la categoría de lo familiar y lo útil, su catalogación como artefactos permanece durante generaciones. Nuestra visión de las cosas evoluciona y es capaz de asimilar una gran cantidad de imágenes diferentes; por ello, lo que fue considerado como artefacto en un momento determinado puede dejar de serlo años después, o no dejar de serlo nunca. Así por ejemplo, los silos y graneros que pueblan los paisajes castellanos seguramente entraron dentro de dicha categoría cuando fueron construidos; sin embargo ahora, aunque siguen llamando la atención en el paisaje, son asimilados como parte de la identidad del lugar tanto por su uso como por su aspecto. Otro ejemplo más llamativo son las torres de refrigeración de las centrales térmicas o las de las refinerías de petróleo: por su estética, resultan difíciles de integrar en los paisajes, y por su significado, generan controversias. Los objetos que podrían ser denominados de este modo son muy numerosos (edificios, infraestructuras, esculturas, etc.) y cuando no se conoce su utilidad o se constata la falta de ella o su ineficacia, el artefacto, más que connotaciones positivas (objeto novedoso hecho con arte), suele tenerlas negativas. Así, un rascacielos en una ciudad de provincia en la que lo habitual son los edificios de seis u ocho alturas sería considerado un artefacto; mientras el mismo rascacielos en mitad de una gran ciudad estaría perfectamente integrado en el entorno y colaboraría en la armonización del paisaje.

¹ MOLINER, MARÍA (1998). *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos; Por otra parte y según el Diccionario de la RAE, artefacto significa: *Obra mecánica hecha según arte.// Máquina, aparato.*

Fig. 205: Silos en Peñaranda de Bracamonte, Salamanca. (fuente: Ayuntamiento de Peñaranda de Bracamonte)

Fig. 206: Central térmica de La Robla, León. (fuente: Wikipedia)

Por su parte, el termino *artificio* (del lat. *artificium*) alude a un objeto hecho con arte, ingenio o habilidad con la pretensión de simular o sustituir otra cosa, y se entiende como contraposición a lo natural². En este sentido, el binomio naturaleza – *artificio* derivaría de *physis* y *téchnē*, que aparecen en la antigüedad como principios opuestos y definen la condición del segundo en oposición al primero. Para Platón, *technē* eran las cosas hechas con arte, como la ciencia, la filosofía o el saber, por lo que la dialéctica era también un arte³. Por su parte, Aristóteles consideraba la naturaleza como materia y forma con capacidad de movimiento, orden y esencia, frente al arte que aun compartiendo materia con aquella carecía del resto de condicionantes, de formas naturales y de potencia activa. *Porque, así como se llama arte [téchnē] lo que es conforme al arte y a lo artificial, así también se llama naturaleza lo que es conforme a la naturaleza y a lo natural.*⁴ En la categoría del primero se hace referencia a las realizaciones artísticas ya sean objetos funcionales o elementos estéticos: a todo lo creado, construido, configurado o transformado por el individuo cuya forma responde a unas determinadas necesidades. Dado que todo lo artificial participa de un modo u otro de lo natural (los materiales con los que está hecho y la capacidad del individuo que los crea), aunque su forma no sea natural sí lo es su materia, y podría serlo el principio de su movimiento. Así, *en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza.*⁵ Si atendemos a la primera parte de la

² La definición de *artificio* del diccionario de María Moliner dice: 1. *dispositivo o procedimiento ingenioso o hábil para conseguir cierto efecto o sustituir o simular una cosa. || Engaño o simulación: cosa con que se encubre o desfigura lo que es natural.* 2. *Falta de naturalidad. || Particularmente de una obra artística que resulta demasiado elaborada.* Según el Diccionario de la RAE: *Arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho algo. / Predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad.*

³ Según la definición del vocablo *Arte* en: FERRATER MORA, José (1999). *Diccionario de filosofía de bolsillo 1*. Madrid: Alianza Editorial. p. 72-75.

⁴ ARISTÓTELES, *Op. cit.*, 193a31.

⁵ ARISTÓTELES, *Op. cit.*, libro II, 199a 16.

afirmación habría que admitir que todo lo artificial nace de lo natural, aunque sería dudoso hablar de un par de contrarios (naturaleza vs. arte); más bien deberíamos afirmar que el segundo completa (gracias a la intervención humana) lo que la primera no es capaz de ofrecer. Visto de este modo no existiría oposición entre ambos sino continuidad, idea que en el paisaje se refleja, por ejemplo, en los huertos tradicionales, en algunos poblados de África o en intervenciones artísticas como las caminatas de Richard Long. En todos ellos las formas son artificiales o derivan de mano humana, pero los materiales y buena parte de las dinámicas se rigen por principios naturales. En cuanto a la segunda aseveración aristotélica es conveniente recordar que el arte ha imitado durante siglos la naturaleza; consideración a día de hoy ya superada. Algunos de los ejemplos en el paisaje que mejor recogen esta idea son los jardines orientales y los ingleses del siglo XVIII, donde arte y técnica se unían para imitar la naturaleza.

Fig. 207: Kasbah Ait Ben Haddu, Marruecos (fuente: turismo Marruecos)

Fig. 208: Richard Long, A line in Scotland, Cul Mor, 1981 (fuente: web de Richard Long)

En 1971, Gillo Dorfles⁶ advertía al lector de la relevancia que habían adquirido los objetos que nos rodeaban frente a la naturaleza creadora de todo, y también de la importancia de entender su significado y tomar consciencia de ello para entender el mundo en el que vivimos. Según las palabras del autor, el arte es también naturaleza, por lo que puede ser entendido como una alteración humana de las cosas del mundo natural; no obstante debe ser diferenciada de la antinaturaleza entendida como *todo lo creado por el hombre y que se pueda considerar enemigo de la naturaleza, destinado a falsearla y probablemente destruirla*⁷. Dado que nuestro entorno, afirma, está completamente transformado por la máquina (ya sea en forma de edificios, de objetos industriales o de medios de transporte) de forma que se ha modificado el equilibrio entre el individuo y la naturaleza, propone Dorfles recuperar dicho equilibrio

⁶ DORFLES, Gillo (1971). *Naturaleza y arte* [*Arte y naturaleza*, 1968]. Barcelona: Lumen. p. 56s.

⁷ DORFLES, Gillo (1995). Naturaleza y antinaturaleza. En Maderuelo, Javier. (ed.). *Actas. Arte y Naturaleza*. Huesca: La Val de Onsera. p. 70.

a partir de la transformación de hechos artificiales en naturales (o naturalizados) por medio de una acción voluntaria y basada en el conocimiento. Critica la arquitectura y el urbanismo que no son naturaleza pero tampoco son objeto artificial (mucho menos arte) y propone crear objetos desvinculados de todo recuerdo naturalista. Afirma que Nueva York es el ejemplo de naturaleza humanizada ajena al hábitat preexistente e inocua para la naturaleza circundante; y defiende la separación entre un ambiente y otro: naturaleza por un lado y ciudades del presente (como Nueva York) por otro, y diferencia estas últimas de las ciudades del pasado como Praga o Ámsterdam⁸. Casi medio siglo después de estas palabras debemos admitir que, en Occidente y en muchos otros lugares del planeta, una buena parte de la población vive en entornos altamente antropizados que podrían entrar dentro de la categoría de antinaturaleza de Dorfles, donde conviven de forma desordenada las edificaciones antiguas con las más modernas, los rascacielos con las chabolas, los polígonos industriales con los campos de cultivo; todas ellas acompañadas por espacios verdes que a duras penas cumplen con su función como sumideros de carbono y servicios ecosistémicos.

Fig. 209: La Villa 31 es el barrio de chabolas más antiguo de Buenos Aires. (fuente: El País)

Entendemos por artificio la amplia categoría de cosas que han sido producidas directa o indirectamente por el individuo, cuya finalidad es funcional y/o estética: una ciudad, una carretera, un edificio, un pantano, los bancales de un cultivo agrícola, una mina, un jardín, una obra de arte en la tierra, la huella de nuestro zapato en el barro, el sonido de un claxon, un árbol podado en forma cónica, la contaminación atmosférica, etc. Y hablaremos del paisaje *como* artificio en relación a aquellos espacios configurados por el ser humano y que poseen o se rigen por elementos y dinámicas antrópicas. Entre

⁸ DORFLES. *Naturaleza y artificio... cit.* p. 211s

todos ellos encontraremos algunos que pueden ser considerados como artefactos en el sentido expresado, y en función de su tamaño, número, disposición, carácter o lo distorsionantes que resulten en el entorno, será los signos y los símbolos de un lugar, de un tipo de vida o de apuesta de futuro (los silos que veíamos previamente), o romperán y desvirtuarán la identidad local. Cuando los artefactos llegan a ser mayoría en un paisaje terminan por ser aceptados por las nuevas generaciones de habitantes, y con el tiempo cambiarán la identidad del lugar; sin embargo, lo habitual es encontrar paisajes que son una mezcla de lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, el pasado y el presente. Son paisajes híbridos dentro de los cuales entrarían la mayoría de los actuales que muchas veces crecen sin la existencia de planes urbanísticos o análisis paisajísticos previos, y lo hacen de espaldas a la identidad local. Suelen ser estos los más conflictivos estéticamente hablando (en ocasiones socialmente también), y generan paisajes de la peor calidad visual y medioambiental. Una vez desterrada la idea de la apreciación del paisaje como obra de arte⁹, el análisis del paisaje como artificio debería centrarse en el carácter funcional y social del mismo, siendo ambos indisolubles y constituyendo los valores estructurales de los paisajes antrópicos. Sin embargo, las consideraciones estéticas son también un mecanismo importante en estos paisajes; a veces se derivan de las anteriores, en otras ocasiones son factores estéticos los que tienen consecuencias sobre los aspectos funcionales.

1.2. El modelo de la pluralidad de historias sobre la naturaleza de Thomas Heyd

El modelo de Thomas Heyd¹⁰ toma como punto de partida el modelo cognitivo de Allen Carlson, pero se distancia de él defendiendo que es necesario ampliar el conocimiento de la naturaleza más allá de las ciencias. Esta nueva propuesta trata de ofrecer solución a los problemas que presenta el modelo cognitivo científico de Carlson y que Heyd resume en tres consideraciones. En primer lugar, cuestiona que el conocimiento de la etiología de las cosas naturales sea necesario, o incluso suficiente, para su apreciación estética. En este sentido, rechaza la comparación que hace Carlson entre la necesidad de estudiar las ciencias para apreciar la naturaleza y la de conocer la Historia del Arte para

⁹ Ver apartado 1.3 del capítulo III.

¹⁰ Expuesto en HEYD, Thomas. (2004). *Aesthetic Appreciation and the Many Stories about Nature*. En CARLSON, Allen y BERLEANT, Arnold. *The Aesthetics of Natural Environments*. Ontario: Broadview Press. p. 269- 282; Publicado por primera vez en *The British Journal of Aesthetics* 41. 2001. p. 125-137. El texto al que haremos referencia es el primero.

apreciar las obras artísticas¹¹. La razón que alega es que, siendo cierto que el conocimiento histórico-artístico es útil para enmarcar una obra dentro de un género y ponerla en contexto con respecto a otras piezas, no tiene por qué ser necesario para su apreciación estética. El segundo inconveniente que ve Heyd en el modelo de Carlson es que el conocimiento científico puede ser indiferente e incluso perjudicial porque dirige la atención hacia aspectos teóricos de orden general y distraer la atención del observador alejándole del nivel personal y de la implicación necesaria para valorar un caso particular. Relacionada con las anteriores, la tercera dificultad que encuentra es que las ciencias pueden ser un obstáculo para nuestra capacidad de descubrir lo que realmente es la naturaleza por otro método diferente al científico. *Lo que Carlson parece pasar por alto es que la apreciación estética es también un modo sui generis de conocer lo que son las cosas.*¹² Entenderlo de este modo, afirma Heyd, ayuda a romper el encasillamiento de categorías y creencias, y colabora en la utilización de otras capacidades como la atención sensorial o la imaginación, además del conocimiento teórico.

Recogemos a continuación dos de los ejemplos que expone para explicarlo¹³. Uno de ellos sugiere la idea de que conocer la denominación de origen de un vino puede ampliar nuestro conocimiento de él, pero es un dato secundario en nuestra apreciación. Otro afirma que el hecho de saber que el madroño (*arbutus menziesii*) es endémico de la costa oeste de América del Norte y que pertenece a la familia de las ericáceas nos puede dar la magnitud de la especialización de los diversos entornos y hacernos pensar en cómo se desarrollaron en el pasado, pero no es condición necesaria ni suficiente para la apreciación estética de dicho árbol. Todos los conocimientos teóricos que podemos tener sobre algo no sólo no colaboran en la fruición, sino que pueden disminuir la inmersión en la naturaleza necesaria para percibir los colores, texturas y olores del tronco del árbol, o del vino que vamos a beber. Cómo vimos en el caso de Aldo Leopold, no eran los conocimientos científicos los que le hacían gozar de la naturaleza, sino su vínculo con el entorno y las imágenes que su mente creaba al sumergirse en él, al sentirse inmerso en la naturaleza (como defendía Hepburn). La propuesta de Thomas Heyd es la de incluir aquellos datos del entorno que provengan de diferentes acercamientos a la vida y a la cultura como forma de colaboración con la apreciación estética del entorno.

¹¹ Recordemos el ejemplo que ponía Carlson sobre el cuadro de Van Gogh *Campo de trigo con cipreses* y el aspecto de un prado alpino (ver nota al pie nº 21 del capítulo III).

¹² HEYD. *Aesthetic Appreciation and the Many Stories...* *Op. cit.*, p. 272 (traducción de la autora).

¹³ *Ibid.* p. 271.

Si extrapolamos estas ideas al paisaje de Las Tablas de Daimiel tendríamos que reconocer que perdernos en el análisis de los procesos naturales (por ejemplo, buscar las algas que aparecen en el fondo de la laguna cuando la calidad del agua es buena), puede distraernos con cuestiones científicas sobre los procesos naturales, y al hacerlo, impedirán que nuestra actitud sea desinteresada dificultando la inmersión multisensorial necesaria para provocar el goce estético. Según los testimonios de los conservadores del Parque Nacional consultados, no parece que su conocimiento de las ciencias medioambientales reste ni un ápice de valor estético al humedal, más bien al contrario. Lo que parece suceder no es tanto que la ciencia impida el disfrute estético del lugar (no al menos en todos los casos), sino que son dos procesos independientes entre sí. En lo que estamos de acuerdo con Heyd, es en su idea de que existen otro tipo de datos no-científicos que favorecen la comprensión del entorno, sobre todo si se trata de territorios antropizados. En Las Tablas, las casas de los pescadores reconstruidas, las pasarelas o la presa que evita la desecación de la laguna (invisible en el recorrido interior), ayudan a comprender el carácter del lugar y nos permiten sentirnos inmersos en el entorno del humedal favoreciendo nuestra apreciación estética del mismo. Las formas, los colores y los materiales ayudan a potenciar la idea de unidad y armonía y guían nuestros pasos hacia el interior de la laguna, lo que nos permite valorar los elementos y dinámicas naturales al mismo tiempo que los antrópicos. De no existir dichos elementos, no podríamos pasear por el humedal o nos formaríamos una imagen parcial de ella (por ejemplo, si no conociéramos su pasado pesquero).

Una vez cuestionado el componente teórico como elemento principal de la implicación con el entorno, expone Heyd la idea de que nuestro compromiso con un objeto natural, un lugar o un evento en particular, requiere también de cierta capacidad de atención sensorial y de una ágil e imparcial imaginación¹⁴. Propone que ampliemos nuestro horizonte estético a través de la experiencia perceptual y de la posibilidad de jugar con nuestra imaginación. De esta manera, afirma, encontraremos muchas historias en distintos campos de la vida y de la cultura que colaborarán y enriquecerán nuestra capacidad de apreciar estéticamente la naturaleza. Entre las historias no científicas que podríamos utilizar, apunta el filósofo hacia aquellas que surjan de la lectura de poemas y descripciones literarias del lugar, las historias míticas del folclore local, las piezas musicales o las películas relacionadas con el espacio en cuestión, los monumentos conmemorativos, la gastronomía local, etc.

¹⁴ *Ibid.*, p. 273.

Sin embargo, tras exponer su modelo, es el propio Heyd quién plantea algunas objeciones al mismo: por un lado, reconoce que cuando las historias son subjetivas y basadas en juicios personales pueden conducir a malas interpretaciones; por otro, que dichas historias son útiles para los aspectos culturales del paisaje pero no para la naturaleza prístina; y por último, que las historias están basadas en valores particulares que pueden distorsionar la apreciación estética de la naturaleza. Salva Heyd estos problemas afirmando que es necesario considerar las historias desde un punto de vista funcional, preguntándonos si el juicio que estamos considerando iluminará el objeto de consideración estética de forma fructífera o no. Si la respuesta es sí, continúa, no tendremos ningún motivo para desechar dicho juicio y podremos considerar la historia como apropiada para la experiencia estética del objeto¹⁵. Además, sólo serán válidas las que nos ayuden a entender el elemento cultural del paisaje¹⁶ (no la naturaleza virgen); afirma, aunque nuevamente será el elemento funcional el que nos dará la clave de su adecuación en cada caso particular. Es decir, lo que Heyd propone es recopilar todas las historias sobre el lugar y extraer aquellas que resulten útiles para apreciar estéticamente el entorno, descartando aquellas que nos distraigan de tal objetivo.

En otro artículo del mismo autor publicado en 2005¹⁷ en el que profundiza en su modelo, afirma que el modo de potenciar la valoración positiva de los lugares naturales y de la vida es apoyarse en las formas y técnicas de conocimiento del saber tradicional. Nuestra relación con el lugar y nuestra tendencia innata hacia la vida nos llevan a establecer vínculos emocionales con el entorno. Este tipo de interacciones y de saberes vernáculos son los que dirigen nuestra atención hacia la calidad de las cosas más que a su cantidad; porque son el resultado de las relaciones personales con los objetos, los animales o los lugares y de nuestra relación con ellos surgen lazos temporales. Nuevamente el vínculo de Leopold con los paisajes de Wisconsin que rodeaban su cabaña, o el de los conservadores del Parque Nacional de Las Tablas, son buenos ejemplos de estas palabras.

En el caso de Heyd, su idea del entorno se escapa de la visión estrictamente naturalista y de la estética positiva, y tiene en cuenta los aspectos culturales de los entornos configurados por el individuo. Esta teoría ha sido criticada por ser demasiado amplia -al contrario que la de Carlson acusada de demasiado restrictiva-, y por no ofrecer reglas o

¹⁵ *Ibid.*, p. 277.

¹⁶ Al contrario que Carlson, Heyd habla tanto de naturaleza prístina como de paisaje.

¹⁷ HEYD, Thomas (2005). Saber tradicional, ética de la tierra y sustentabilidad. En *Isegoría*, 32. p. 175-184.

criterios con los que analizar el entorno¹⁸. Aunque en gran medida la finalidad de su modelo apunta (igual que el de Carlson) hacia el desarrollo de una ética de la tierra, su postura parece resolver asuntos más cercanos al concepto de paisaje que al de naturaleza; y en especial, al paisaje *como* artificio.

Dado que los elementos y las dinámicas antrópicas del paisaje están relacionados con el uso del territorio y con el carácter identitario del lugar, el modelo de Heyd se ajusta bastante bien a este plano de configuración del paisaje. El estudio de la arquitectura, el urbanismo, las infraestructuras o la agronomía, los aspectos sociales y políticos, los pictóricos, literarios o gastronómicos, son algunas de las historias que debemos estudiar para entender en profundidad el carácter de un espacio configurado por el ser humano. Este nivel del paisaje es el que permite entender la «identidad del lugar». Dichas historias y los valores que transmiten ofrecen la posibilidad de comprender y valorar un paisaje dentro del momento histórico al que pertenece, y de ese modo, la valoración que se haga de ellos se ajustará a ese paisaje no solo en el espacio, sino también en el tiempo. Por ejemplo, una persona occidental con escasos conocimientos de la cultura y la tradición japonesa podrá emitir un juicio del Monte Fuji a partir de sus características geográficas y de sus formas naturales; es decir, podría hablar del paisaje *como* naturaleza del Monte Fuji. No obstante, si pretende evaluar este paisaje *como* artificio, lo hará difícilmente debido a su desconocimiento del lugar y de las miles de historias asociadas a la montaña, de sus valores y significados actuales y de los relacionados con el pasado del país nipón. De los valores socio-culturales dependen el carácter y la identidad de los paisajes cultural; y dado que no se refieren a los aspectos generales del territorio sino a las características concretas del espacio (que posee además una gran tradición), deberán ser analizados de forma particular para este caso. En dichos valores están las raíces de los habitantes del lugar, las que les unen con sus ancestros.

¹⁸ Algunas de estas críticas están recogidas en TAFALLA. La apreciación... *Op. cit.*, p. 36s.

Fig. 210: Monte Fuji, Japón. (fuente: japonismo)

Fig. 211: Katsushika Hokusai, *La gran ola de Kanagawa*, 1831. Placa nº1 de Las treinta y seis vistas del Monte Fuji. (fuente: Wikipedia)

Fig. 212: Hiroshige: *Las treinta y seis vistas del Monte Fuji*, serie nº 2. (fuente: Wikipedia)

En este plano de configuración del paisaje (*como* artificio) es posible reconocer los valores de una civilización: los sociales, los políticos, los educativos, los religiosos, los intelectuales, los económicos, etc., y de todos ellos se derivan los valores éticos y estéticos de la población. Por lo tanto, en la apreciación estética del paisaje *como* artificio no podemos hacer análisis generalistas, ni extraer características válidas para todos los casos, sino que como apunta Heyd: *En relación a cualquier historia tendremos que preguntarnos: ¿colaborará esta historia a incrementar nuestra*

*capacidad de apreciación estética o no?*¹⁹ Según la respuesta obtenida, será necesario analizar cada historia de un paisaje particular y quedarnos con aquellas que nos permitan un análisis perceptivo lo más objetivo posible, rechazando las que nos lleven a malinterpretar el lugar. En cuanto a la experiencia estética y como veremos en el siguiente apartado, consideramos, que al igual que el modelo de Carlson, tampoco la explica.

1.3. Paisajes identitarios

Escribía Emilio Lledó que la ciudad para Aristóteles, es el lugar natural del individuo como ser político, donde organizó las primeras comunidades para vivir y ‘vivir bien’. En las culturas míticas los individuos formaban parte de la naturaleza, pero en las culturas técnicas donde la ciencia y el conocimiento satisfacen las necesidades, es la naturaleza (como fuente de recursos) la que pertenece al ser humano; noción de ciudad que se encuentra muy alejada de aquel ideal aristotélico²⁰. La máquina ciudadana en la que se ha convertido la ciudad moderna (con la disociación entre lo privado y lo público, y la distancia existente entre el interés de la comunidad y el provecho económico del especulador) constituyen, en palabras de Lledó, su *enfermedad crónica*²¹. Entre sus rasgos distintivos destaca el filósofo la soledad y la falta de comunicación, los inhóspitos suburbios que han crecido sin memoria y sin la calma del tiempo real, la distancia entre clases sociales, la irritación de las gentes, los espacios verdes como pedacitos de naturaleza soñada, y la educación como *única posibilidad de salvación*²². En relación con el trazado humano de la ciudad moderna sacrificado por el desmesurado poder tecnológico, afirma Lledó:

*Este sacrificio implica la desaparición del suelo histórico, de la memoria colectiva que expresa la continuidad en el tiempo y el reencuentro con un pasado que, asumido como cultura, fortalece y dignifica el presente. Inmersa en la instantaneidad sin recuerdos, la conciencia pierde cualquier relación que la cobije en un marco total de referencias. Una vez más, se produce el naufragio de lo solidario y comunitario en el turbio piélago de la masa sin perfiles, de las rutas que, realmente, no llevan a ninguna parte.*²³

¹⁹ HEYD. Aesthetic Appreciation and the Many Stories... *Op. cit.*, p. 278.

²⁰ LLEDÓ, Emilio (1984). La máquina de la ciudad: entre la naturaleza y la técnica. En FERNÁNDEZ GALIANA, Luis (ed.). *Arquitectura, técnica y naturaleza en el caso de la modernidad*, Curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Madrid: MOPU. p. 13-24.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 22s.

²³ *Ibid.*, p. 19.

Del mismo modo, cuando se transforma el territorio al margen de la identidad de los pueblos termina por olvidarse la historia y se pierde la memoria colectiva; y con ello se rompe el hilo conductor que articula el presente y el pasado. Dicha identidad es una de las piezas clave del carácter del lugar²⁴, la que le confiere sus rasgos distintivos. Tomar conciencia de ello permite conservar y proteger la identidad de los paisajes; entender su presente y hacerlo compatible con su pasado facilita su evolución al ritmo que cambian las necesidades de sus habitantes. De la combinación de ambos depende el futuro de los paisajes pero no solo en su dimensión física, sino también la de los *paisajes interiores* como refiere Lledó: *La lenta construcción de esta ciudad interior y la educación de una buena voluntad, para ir la realizando, pueden ser los caminos que conducen a esa ciudad del futuro.*²⁵

Como explicaba Miguel Aguiló, en el medio físico, en lo construido y en lo natural, en sus actividades y significados, se encuentran las claves del carácter del lugar²⁶. Siendo así, en el paisaje como artificio, los elementos que hacen de ligazón del ser humano con el territorio son los nombres de los lugares, los hechos históricos representativos ocurridos en ellos, las características específicas de una forma de vida, etc., que se ven reflejadas en la herencia patrimonial de sus edificios (iglesias y arquitectura local), en las infraestructuras tradicionales (antiguos caminos y puentes), en sus cultivos, en los linderos de las parcelas, etc. Del mismo modo que el paisaje-naturaleza está ligado al medio y son las ciencias de la naturaleza las que nos permiten encontrar las claves de su apreciación, el paisaje-artificio lo está al habitar; y serán las disciplinas técnicas (la arquitectura y las ingenierías) junto a las ciencias sociales y las humanidades (historia, antropología, sociología, literatura, etc.) las herramientas más adecuadas para entender y valorar estos entornos. Los paisajes del ser humano son los testigos mudos de las sociedades y los individuos, de sus hábitos y costumbres, de su pasado, de su presente, de su identidad cultural. Si pretendemos que se mantengan como paisajes en los que vivir (más aún si queremos vivir bien en ellos como proponía Aristóteles para la ciudad) deberíamos permitir que sigan sus propios ciclos, cambios y evolución, y tratar de evitar que queden congelados en el tiempo por la falta de uso, o que se transformen en paisajes falsificados puestos en venta como productos de consumo. Sin embargo, es también pertinente que su crecimiento y modificación se haga conforme al interés general y que siga criterios elaborados específicamente para cada lugar, no sea que terminemos por convertir todos los paisajes en parques temáticos de uso turístico o en los no-lugares de la globalización.

²⁴ AGUILÓ, Miguel. *El Paisaje Construido.... Op. cit.*, p. 233-290.

²⁵ LLEDÓ. *Op. cit.*, p. 24.

²⁶ AGUILÓ, *Op. cit.*, p. 233s.

Uno de los aspectos más relevantes de los paisajes es su papel como espacios de las experiencias colectivas. Los objetos o actividades que configuran el paisaje-artificio son, en buena medida, los responsables de transformar el territorio en paisaje; ya que, como decía Heidegger, es el puente el que convierte en lugar lo que antes no era sino espacio²⁷. Uno de los padres de los “paisajes culturales”, John Brinckerhoff Jackson, explicaba que en el territorio encontramos los lugares propios del habitar (viviendas y campos de cultivo), los elementos de frontera (muros y cercas), los de reunión (templos y plazas públicas), los de comunicación (caminos o puentes), los objetos de representación (como los monumentos conmemorativos), etc. Todos ellos son los elementos culturales, sociales, políticos y económicos del paisaje, y *existen para garantizar el orden, la seguridad y la continuidad y para proporcionar a los ciudadanos un estatus visible. Sirven para recordarnos nuestros derechos y obligaciones, y también nuestra historia.*²⁸ El concepto de *paisaje cultural* acuñado por Carl O. Sauer y enriquecido por J. B. Jackson puso de relieve la importancia de lo cotidiano y utilitario, no tanto en el sentido de tradicional sino de lo autóctono, de lo propio. En un pasaje en el que Jackson hablaba de la temporalidad de los objetos en función de su uso y de su importancia en la identidad del paisaje, afirmaba:

*Todo lo que le pedimos a nuestro paisaje, [...] es un monumento o dos de piedra, una serie de monumentos que nos recuerden en qué creemos y nuestro origen e identidad. [...] que esos monumentos tuvieran un carácter visible y permanente, que fueran una parte integral del paisaje, una parte del orden cósmico, y que tuvieran el inmediato atractivo emocional de un arquetipo generalmente reconocido.*²⁹

Los paisajes antrópicos se suelen agrupar en tres grandes bloques: urbanos, industriales y agrícolas; aunque existe un tipo de elementos que no configuran paisajes en sí mismos pero que son la red que conecta a todos los demás, la que los complementa y condiciona: las infraestructuras de transporte. En Occidente, los primeros ocupan un porcentaje cada vez más amplio del territorio de un país: las ciudades presentan grandes problemas medioambientales y sociales (como apuntaba Lledó), y los pueblos están sometidos a un proceso de abandono paulatino que de seguir así, acabará con su enorme legado cultural. Los paisajes industriales son los que generan mayores impactos ambientales y estéticos, de forma que se han convertido en uno de los grandes problemas del paisaje actual. Suelen ocupar la periferia de las ciudades o encontrarse en el medio rural (más o menos alejados de las poblaciones), y entre ellos son los paisajes

²⁷ HEIDEGGER, Martin. (1994). Construir, habitar, pensar [*Bauen, Wohnen, Denken*, 1951] En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.

²⁸ JACKSON. *Op. cit.*, p. 46

²⁹ *Ibid.*, p. 202.

de las energías (las minas a cielo abierto, las centrales térmicas, las nucleares, las petroleras, etc.) los que se integran en el paisaje con mayor dificultad³⁰. Por su parte, los agrícolas han experimentado importantes modificaciones formales derivadas de la implementación de nuevas técnicas de cultivo dirigidas al aumento de la producción para el abastecimiento de una población en constante crecimiento; lo cual ha tenido un impacto directo en los problemas de despoblación del entorno rural, y afecta tanto al medioambiente como a la forma de los campos cultivados. Las infraestructuras de comunicación (fundamentalmente las autovías pero también las vías férreas, los puertos y aeropuertos) nacen del uso que se hace del territorio y no sólo afectan a la imagen de los paisajes sino que también tienen un alto impacto en la fauna. A continuación estudiaremos un paisaje agrícola que posee unas notables características desde el punto de vista estético, pero que en las últimas décadas se ha visto afectado por nuevos métodos de cultivo. La situación de la región ha hecho que los agricultores se encuentren en la dicotomía de elegir entre mantener el cultivo tradicional (y con ello la imagen del lugar, los puestos de trabajo, etc.), o actualizar las técnicas de cultivo y de recogida de la uva para aumentar la producción, para poder así competir con otros productores.

Fig. 213: Paisaje urbano en la bahía de Boston.

³⁰ ANÍBARRO y VALDÉS, *Op. cit.*

Fig. 214: Paisaje industrial con la Central Térmica y el lago que ocupa el antiguo hueco de la mina de As Pontes de García Rodríguez, A Coruña. (fuente: Endesa)

Fig. 215: Paisaje agrícola de olivares en Settignano, Florencia.

El ejemplo de La Geria nos servirá para evaluar el modelo de Thomas Heyd al tiempo que aplicamos a este paisaje la idea de Gillo Dorfles sobre las cosas o los espacios falsificados. Analizar un entorno rural nos permite reflexionar, además, sobre la posibilidad de evitar en el campo los errores denunciados por Emilio Lledó en la ciudad. Las cuestiones que pretendemos responder en el siguiente apartado son las siguientes: ¿En qué manera colaboran las ciencias sociales, las humanidades y las disciplinas técnicas en la apreciación estética de los paisajes antropizados?, ¿cómo afecta a la cultura local la pérdida de los usos tradicionales?, ¿qué tienen de verdadero o de falso los paisajes que se conservan con cultivos tradicionales subvencionados?, ¿en qué medida afecta el cambio del modo de cultivo a la despoblación rural y de qué modo podría (si es posible) evitarse? Son estas algunas preguntas relevantes en el momento actual y existe numerosa literatura al respecto (no siempre objetiva o desinteresada);

analizar los datos que algunas organizaciones internacionales ofrecen al respecto y reflexionar sobre ello ayudará a valorar mejor este tipo de paisajes.

2. La identidad en la llanura vitivinícola de La Geria

Si consideramos el paisaje dentro de la categoría de artificio podríamos analizar prácticamente todo nuestro entorno, habida cuenta que son escasos los espacios donde no hemos intervenido *de facto* (al menos en Europa). Casi todo el territorio ha sido transformado con el objetivo de cumplir una función determinada: ya sea habitar, relacionarse, alimentarse, producir bienes de consumo, desplazarse de un lugar a otro, disfrutar del tiempo de ocio, etc. no obstante, no todo ha sido configurado de la misma manera y tampoco los resultados son los mismos ni tienen las mismas consecuencias. Muchos son los ejemplos que podríamos haber elegido para analizar el paisaje - artificio, pero nos hemos decantado por un paisaje agrícola de gran belleza que lleva asociado un problema que va más allá de la estética, y que está ligado a la conservación de los métodos tradicionales de producción y a los valores sociales e históricos del lugar. Debate que, por otra parte, está en la raíz del abandono del entorno rural. La necesidad de eliminar los cultivos tradicionales en beneficio de la implantación de monocultivos con objeto de obtener alimentos suficientes para una población en permanente crecimiento, es la postura defendida por las grandes corporaciones que está siendo cada vez más cuestionado no sólo por los grupos ecologistas sino también por algunos organismos internacionales que alegan problemas de salud pública y medioambientales, además de culturales. El debate está servido y como ocurre en casos tan complejos la solución no es fácil. Es un problema social que afecta a toda la población del planeta y que tiene derivaciones que van más allá de la estética y de la conservación de los paisajes culturales, ya que ingresa de lleno en el campo de la ética. Siendo el tema de una enorme amplitud y dado que la mayoría de sus variables se escapan del objetivo de este estudio, haremos una aproximación a partir de un pequeño ejemplo que presenta el mismo problema de fondo.

Fig. 216: Vista de diferentes cráteres en el Parque Nacional de Timanfaya.

La Geria es una zona agrícola en el corazón de la isla de Lanzarote que está íntimamente ligada con el Parque Nacional de Timanfaya. Es un ejemplo de transformación paisajística tradicional, donde existe un frágil equilibrio entre la adaptación a los condicionantes geomórfológicos unido a la continuidad y puesta en valor del espíritu local, y la explotación agrícola y turística de la región. Hoy entendemos la isla como un lugar excepcional por sus extraños y bellos paisajes, cuyas gentes apegadas a la tierra han sabido mantener las tradiciones de sus antepasados al tiempo que se adaptaban a los nuevos tiempos. Sin embargo, esta visión no siempre ha sido así, ni siquiera antes de las erupciones volcánicas. La fisiografía de la isla, las condiciones climáticas y el aislamiento, hicieron que, durante mucho tiempo, el día a día fuera una pelea continua para extraer cada gota de agua. Los paisajes se configuraron desde la lucha por la supervivencia con el agudizado ingenio de una población cuyos vínculos con la tierra y la escasa posibilidad de inmigración, impidieron el abandono de la misma y cultivaron el respeto por las raíces y la propia identidad cultural. Sus habitantes, dedicados al campo durante siglos, mantuvieron el arraigo a la tierra y superaron los momentos más difíciles. Hoy en día la situación es bien distinta, aunque el recuerdo de aquel tipo de vida y su carácter, se percibe en los pueblos, en los campos, en la cultura local y sobre todo, en el apego de los isleños a su tierra. Uno de los lugares más característicos de la isla es la zona vitivinícola de La Geria, donde se mantienen (en parte) los métodos de cultivo tradicionales y se aprecia una entente cordial de la gente con la tierra. No obstante, el cambio experimentado en la isla debido al turismo ha afectado también a los modos de producción y ha modificado parte de su fisonomía. La raíz de dicha modificación está en la búsqueda de un aumento del rendimiento que haga rentable la producción. La voluntad que no consiguió quebrar la fuerza de la naturaleza en la época de las erupciones volcánicas la ha fracturado casi por completo el actual sistema de consumo. Ese “casi”, hace referencia a unas pocas bodegas que han mantenido en parte los métodos tradicionales y que han apostado por el cultivo ecológico, y cuyo futuro es mucho más incierto que el de otros bodegueros de la zona. Esta adaptación es discutible por ser un sistema de producción subvencionado, pero además plantea cuestiones de índole formal, social y ambiental. Además, dado que la belleza de la isla es un recurso ligado del turismo, que es el principal sustento de su economía, cualquier cambio formal de los paisajes de Lanzarote debe ser analizado con cautela y tener en cuenta todos los puntos de vista. La respuesta, como casi siempre en el paisaje, no es sencilla.

Fig. 217: Paisaje vitivinícola de La Geria, Lanzarote.

La Geria es un paisaje altamente antropizado cuyo análisis a la luz del modelo de la pluralidad de historias de Thomas Heyd, puede dar resultados interesantes que sirvan de punto de partida para entender las cuestiones antes planteadas. Comenzaremos haciendo un breve recordatorio del pasado de Lanzarote por ser una de las historias que (siguiendo a Heyd) es necesario conocer para apreciar los paisajes. Esta aproximación diacrónica de la isla servirá de punto de partida para detectar historias recientes que nos den una idea más global de la memoria y la identidad de la isla. Por un lado, abordaremos el tema de la sustitución de los métodos tradicionales y sus consecuencias sociales y medioambientales. De entre todos los datos encontrados, trataremos de determinar cuáles pueden ser consideradas historias verdaderas y cuales falsas a la hora de apreciar el paisaje estéticamente; y a partir de ellas, podremos extraer algunas conclusiones de carácter general que sean extrapolables a otros casos.

2.1. La memoria del paisaje de Lanzarote

El origen del actual paisaje de la Geria hay que buscarlo en las erupciones volcánicas sucedidas en Lanzarote en los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, para entender la identidad de los isleños es necesario retrotraerse en el tiempo hasta épocas anteriores. Aunque no hay datos que lo confirmen parece que las Islas Canarias pudieron ser conocidas por púnicos y cartagineses³¹. Sin embargo, el primer texto que las menciona es griego, de Plutarco (siglo I a. C.), quién las sitúa en el Atlántico, a 10.000 estadios de

³¹ BLÁZQUEZ, José María (1977). Las Islas Canarias en la Antigüedad. En *Anuario de Estudios Atlánticos* 23. Patronato de la Casa Colón. Cabildo de Gran Canaria. p. 38.

África y las denomina Islas de los Bienaventurados. Así mismo aparecen en textos romanos de Estrabón, Plinio el Viejo o Ptolomeo.

*Gozan de lluvias moderadas y raras y, con unos vientos suaves y llenos de rocío, ofrecen una tierra muelle y crasa, apta no sólo para ser arada y sembrada, sino que produce frutos que por su abundancia y sabor alimentan sin penas a un pueblo descansado. La igualdad de las estaciones y la suavidad de los cambios hacen reinar en ellas un aire sano; porque los vientos que soplan procedentes del interior de las tierras, por la distancia que recorren, van decayendo y perdiendo fuerza, mientras que los del mar, abrigos y céfiros, portadores de lluvias suaves y moderadas, nutren las plantas con su húmeda bonanza. De manera que hasta entre aquellos bárbaros es muy frecuente la creencia de que era allí donde estaban los Campos Elíseos, mansión de los bienaventurados, cantados por Homero.*³²

Los primeros pobladores de la isla de Lanzarote fueron de origen sahariano-bereber y debieron llegar a la isla no antes del año 500 a. de C. en pequeñas embarcaciones empujados por el viento harmatán y las fuertes corrientes marinas, procedentes de las costas de África. Mucho tiempo después, cuando los primeros navegantes arribaron a las islas en el siglo XIV, encontraron un escaso número de aborígenes (una población inferior a 1500 personas) que debido a la escasez de recursos y de agua en la isla mantenía un estrecho control de la natalidad; y que no conocían la rueda, los metales, ni la navegación. Sin embargo, contaban con una importante cabaña de ganado caprino además de ovejas y cerdos y su agricultura era principalmente cerealista y de viñedos, que junto con el cultivo de pequeños huertos en los alrededores de los núcleos habitados, formaban su dieta alimenticia³³. Uno de los primeros mapas cartográficos en los que aparecen las Islas Canarias es el Atlas Catalán de 1375 atribuido al judío mallorquín Cresques Abraham.

³² Plutarco, Vidas Paralelas (Sertorio VIII), citado en BLÁZQUEZ, *Op. cit.*, p. 42s.

³³ MARTÍNEZ PUEBLA, Esperanza, PRIETO RUIZ, Jesús, CENTELLAS BODAS, Aurelio (2005). *Guía de visita del Parque Nacional de Timanfaya*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente. p. 12s. http://www.mapama.gob.es/imagenes/es/guia-timanfaya_tcm7-288849.pdf (fecha de acceso 7 de junio de 2015)

Fig. 218: Detalle del Atlas Catalán o Mapamundi de los Cresques datado en 1375. (fuente: Wikipedia)

Según el relato de Le Canarien, los viajes a la isla eran frecuentes entre los genoveses desde los hermanos Vivaldi (1292) hasta la primera visita documentada de Lancilotto Malocello de Génova³⁴ en el primer tercio del siglo XIV quién, con toda probabilidad, dio nombre a la isla. En 1402 se inició la conquista normanda de las Canarias con la toma de Lanzarote, El Hierro y Fuerteventura por Jean de Béthancourt y Gadifer de la Salle³⁵. Lo que inicialmente fue una conquista pacífica por la escasa resistencia de los aborígenes acostumbrados a la presencia de navegantes europeos y por la promesa de defensa y protección, se convirtió más tarde en una lucha desigual. En 1418, poco antes de la entrada de Inglaterra en Normandía el señorío de Canarias (las siete islas ganadas y por ganar) pasó a manos de Don Enrique de Guzmán, Conde de Niebla y quedó bajo la protección de la corona castellana³⁶. A lo largo del siglo XV y bajo el amparo de la Corona de Castilla se tomarían el resto de las Islas Canarias. Las razones de la

³⁴ SERRA RAFOLS, Elías y CIORANESCU, Alejandro (1959-1965). *Le Canarien, Crónicas francesas de la conquista de Canarias. Fontes rerum Canariarum* VIII, IX, XI. La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios del CSIC y el Museo Canario de Las Palmas. p. 124s. de la Introducción.

³⁵ Existen dos manuscritos de la época cuya redacción se atribuye a los clérigos que acompañaron la expedición de Béthencourt y Gadifer: Pierre Boutier (capellán del segundo) y Jean de Verrier (capellán del primero); el Manuscrito G es anterior y narra la conquista desde 1402 hasta 1404 favoreciendo las hazañas de Gadifer; el Manuscrito B ocupa desde 1402 hasta 1406 y reproduce la versión G en algunos detalles mientras en otros atribuye a Béthencourt lo que el primero arroga a Gadifer. SERRA RAFOLS y CIORANESCU, *Op. cit.*

³⁶ *Op. cit.* p. 219s. del Tomo I.

ocupación de nuevas tierras en aquella época hay que buscarlas en la fase expansiva que vivían las monarquías europeas, así como en los intereses de la nobleza, en la necesidad de establecer rutas comerciales, de apresar esclavos y de evangelizar nuevas tierras frente a la expansión del Imperio Otomano; intereses que fueron favorecidas por el desarrollo de las técnicas de navegación y de la cartografía. En la isla de Lanzarote hubo además un motivo añadido: la explotación de la orchilla (*Roccella canariensis*), un liquen del que se extrae un colorante natural muy valorado desde tiempos de los romanos y especialmente por los fabricantes y comerciantes de Génova, Venecia, Flandes y la Alta Normandía a partir del siglo XIV³⁷.

Y en cuanto a la isla de Lanzarote, que se llama en su lengua Tyterogaka y es casi del tamaño y de la forma de la isla de Rodas, tiene gran cantidad de aldeas y de buenas casas, y estaba muy poblada de gentes; pero los españoles y los aragoneses y otros corsarios de mar los han cogido varias veces y llevado en cautiverio, hasta que quedaron pocas gentes. Porque, cuando llegamos nosotros, sólo había unas 300 personas, que hemos cogido con mucho trabajo y mucho esfuerzo, y los hemos bautizado por la gracia de Dios; y por el lado de la isla Graciosa el país y la entrada son tan fuertes, que nadie podría entrar por fuerza. Y por el otro lado, hacia la Guinea, que es tierra firme de sarracenos, hay hermoso país llano y muy buen puerto para invernar cualquier navío, que se llama Arrecife. El país es hermoso y llano. No hay ningún árbol, sino pequeños matorrales para quemar, salvo una clase de leña que se llaman higuieres, de las cuales todo el país está lleno, de un extremo al otro, que produce leche medicinal y no puede arder de ninguna manera, hasta que esté seca y podrida, y tarda muy largo tiempo antes de secar. Hay gran cantidad de fuentes y de cisternas, de pastos y de buenas tierras para cultivos, y crece gran cantidad de cebada, de que se hace muy buen pan. El país abunda en sal. Los habitantes son gentes hermosas. Los hombres van desnudos, a parte una capa por detrás, [que cae] hasta las corvas, y no se muestran vergonzosos de sus miembros. Las mujeres son hermosas y andan vestidas decentemente con grandes túnicas de pieles que llegan hasta el suelo. La mayor parte de ellas tienen tres maridos y sirven por mes; y el que debe tenerla después, los sirve todo el mes que el otro la tiene, y siempre hacen así, cada uno a su turno. Las mujeres crían muchos hijos muy hermosos y graciosos y son blancos como los nuestros, pero se ponen tostados al viento, por falla de vestidos. Las mujeres no tienen leche en sus tetas en aquella isla y amamantan a sus niños con la boca, y por esto tienen generalmente el bezo inferior más largo que el superior, lo cual es una cosa

³⁷ Ibid., p. 150s. del Tomo I.

muy repulsiva. Y en cuanto a las de las otras islas, no lo hacen así, sino que amamantan a sus niños al pecho, como lo hacen en tierra de cristianos.³⁸

Fig. 219: Viñeta del capítulo LXI del código Montruffet o Manuscrito B de Le Canarien, en el que se recogen las controversias de Béthencourt y Gardifer. Conservado en la Biblioteca Municipal de Rouen. (fuente: Wikipedia)

Fig. 220: Portada polícroma del código Egerton 2709 o Manuscrito G de Le Canarien, que narra la expedición de Jean IV de Béthencourt y Gardifer de La Salle a las Islas Canarias, conservado en el British Museum. (fuente: Wikipedia)

Las erupciones volcánicas responsables de la actual fisiografía de Lanzarote se produjeron en dos fases: entre 1730 y 1736 y en 1824; y dejaron sepultada la cuarta parte del territorio isleño bajo un grueso manto de lava y de ceniza. Por aquel entonces, la isla contaba con unos 7.000 habitantes y un gran número de caseríos, y era (junto con Fuerteventura) un lugar de producción cerealista que abastecía al resto de las islas del archipiélago, con quienes intercambiaban productos. El interesante relato de las erupciones volcánicas del cura de Yaiza, Andrés Lorenzo Curbelo Perdomo, permite comprender cómo fue la transformación de la isla en los años treinta del siglo XVIII, además de ser un documento inestimable para los vulcanólogos.

El 1 de septiembre de 1730, entre 9 y 10 de la noche, se abrió de pronto la tierra a dos leguas de Yaiza, cerca de Chimanfaya. Desde la primera noche se formó una montaña de considerable altura de la que salieron llamas que estuvieron ardiendo durante diecinueve días seguidos. Pocos días después se abrió una nueva sima, y una

³⁸ Texto de Gardifer de La Salle en Le Canarien, *Op. cit.*, tomo III, p. 138s.

arrolladora corriente de lava procedente de ella se precipitó sobre Chimanfaya, sobre Rodeo y sobre una parte de Mancha Blanca. La lava corrió sobre los pueblos hacia el N, primero rápida como el agua, pero después con más dificultad, despacio como la miel. Pero el 17 de septiembre se levantó con un ruido atronador una gran roca surgida de las profundidades de la tierra que obligó a la corriente de lava a dirigirse hacia el NO y ONO en lugar de seguir hacia el N. La lava alcanzó entonces con mayor velocidad los pueblos de Macetas y Santa Catalina, situados en el valle, a los que destruyó.

El 11 de septiembre se renovó la fuerza de la corriente de lava. De Santa Catalina cayó sobre Maso, quemó y cubrió totalmente la aldea y se precipitó luego como una catarata de fuego en el mar con un ruido horrible durante ocho días seguidos. Los peces flotaban muertos en cantidad indescriptible sobre la superficie de las aguas o eran arrojados a la orilla, moribundos. Luego todo se calmó y la destructiva erupción pareció haber terminado.

Pero el 18 de octubre se formaron tres nuevas aberturas inmediatamente sobre la calcinada Santa Catalina que arrojaron densas nubes de humo, las cuales se expandieron por toda la isla. Con ellas se esparció por los alrededores una increíble cantidad de lapilli, arena y cenizas, cayendo por todas partes gruesas gotas de agua como si lloviera. Los truenos y trepidaciones de esta erupción y la oscuridad producida por las cenizas y el humo hicieron huir más de una vez a los aterrorizados habitantes de Yaisa y comarca circundante, pero terminaban por regresar, ya que las explosiones que se producían no parecían ir acompañadas de otros daños. El 28 de octubre, después de haberse mantenido la actividad volcánica en igual estado durante diez días, cayó muerto el ganado en toda la comarca asfixiado por las emanaciones pestilentes que caían en forma de gotas.

El 30 de octubre todo se calmó. Esta erupción no parece haber ido acompañada por emisión de lava alguna. Pero sólo dos días después, el 1 de noviembre, brotaron de nuevo humo y cenizas, continuando así sin interrupción hasta el 20. Esta vez apareció lava de nuevo, pero sin causar mucho daño, pues todo en los alrededores estaba ya asolado, calcinado y cubierto. El 27 fluyó una colada pendiente abajo con increíble velocidad, alcanzó el mar el 1 de diciembre y formó una isleta en medio de las aguas, alrededor de la cual yacían muertos los peces. El 16 de diciembre la lava, que hasta entonces se había vertido en el mar, cambió de curso. Dirigiéndose más hacia el SO alcanzó a Chupadero y quemó el 17 todo el lugar, devastando a continuación la fértil Vega de Ugo, sin extenderse más allá.

El 7 de enero de 1731 nuevas erupciones asolaron todas las precedentes. De dos aberturas surgieron coladas incandescentes seguidas de un humo espeso. Este humo era atravesado por una gran cantidad de brillantes relámpagos rojos y azules acompañados de truenos como en las tormentas, lo cual era para los lugareños tan nuevo como espantoso, porque en la isla no se conocían las tormentas. El 10 de enero se formó una alta montaña que se hundió de nuevo el mismo día con increíble estrépito en su propio cráter, cubriendo toda la isla con piedras y cenizas. Torrentes de ardiente lava se vertieron de nuevo sobre el malpaís hasta llegar al mar. El 27 de enero se acabó esta erupción.

El 3 de febrero se elevó un nuevo cono. Rodeo fue quemado, alcanzando la lava el mar en la comarca de este pueblo, continuando corriendo sin cesar hasta el 28 del mismo mes. El 7 de marzo se levantó otro cono que vertió lava en el mar al N de Tingafa, la cual fue destruida. Nuevos cráteres y montañas surgieron el 20 de marzo a media legua hacia el N, que quemaron y destruyeron hasta el 31 de marzo. El 6 de abril incrementaron su violencia y vertieron el 13 una corriente de lava que discurrió diagonalmente en dirección a Yaisa. El 23 ambas montañas se derrumbaron conjuntamente con horribles estallidos, y el 1 de mayo todo parecía haberse extinguido. Pero el 2 de mayo volvió a reventar un cuarto de legua más lejos; una nueva montaña se elevó y otra corriente de lava amenazó a Yaisa. El 6 de mayo cesaron completamente estas manifestaciones volcánicas, pareciendo que la gran erupción de este mes había llegado a su término. Sin embargo, el 4 de junio se abrieron tres bocas a la vez, siempre con las mismas sacudidas, crujidos y llamas, que aterrorizaron a toda la isla. Esto se produjo una vez más en las cercanías de Tingafaya, aproximadamente donde está ahora la Montaña del Fuego. Las aberturas se reunieron muy pronto en un solo cono muy alto, de debajo del cual salió una corriente de lava que llegó hasta el mar.

El 18 de junio se formó un nuevo cono en medio de los que se levantaban entre las ruinas de Mato, Santa Catalina y Tingafaya, probablemente la misma montaña que aún llaman el Vulcan, de la que fluyó la colada hacia el NE. Un cráter lateral arrojó cenizas y relámpagos en cantidad, y de otro que estaba sobre Mazo ascendía mientras tanto un vapor blanco que hasta entonces no había sido observado. Al mismo tiempo, a finales de junio de 1731, se cubrieron las riberas del mar de la parte occidental de la isla con una increíble cantidad de peces moribundos de las más diversas clases, algunos de formas nunca vistas hasta entonces. Hacia el NO de Yaisa se veía salir del mar mucho humo y llamas acompañadas de tremendas detonaciones, y por todo el mar de Rubicón, es decir, por la costa O, se observaba lo mismo, flotando alrededor los peces y las piedras pómez.

*En octubre y en noviembre unas erupciones no menos violentas llenaron de angustia a los habitantes de la isla. La situación del nuevo cono no está, sin embargo, claramente determinada. El 25 de diciembre de 1731 se sintió uno de los temblores de tierra más fuertes de los dos turbulentos años transcurridos, arrojando el 28 de diciembre el cono que se había levantado una corriente de lava hacia Jaretas que quemó la aldea y destruyó la capilla de San Juan Bautista, cerca de Yaiza. Entonces perdió la gente toda esperanza de que la isla pudiera recuperar de nuevo la calma y huyeron con su párroco hacia Gran Canaria. De hecho los temblores de tierra duraron aún sin interrupción cinco años más completos, y no fue antes del 16 de abril de 1736 que se acabaron definitivamente las erupciones.*³⁹

Fig. 221: Cráteres y lava volcánica solidificada en el Parque Nacional de Timanfaya.

Aunque durante las erupciones no hubo pérdidas de vidas humanas quedaron sepultados diez pueblos y la zona de plantaciones agrícolas más fértil de la isla. Como queda patente en el texto del párroco de Yaiza, las explosiones volcánicas cambiaron radicalmente la morfología de la isla y con ella las características del suelo. Cuando los pobladores volvieron a ella, se vieron en la necesidad de idear nuevas formas de cultivo en sustitución de los que quedaron sepultados bajo la lava. Las nuevas condiciones del terreno y la habitual falta de agua de la isla hicieron que se agudizara su ingenio. El

³⁹ El manuscrito original del Párroco de Yaiza (perdido en la actualidad) fue traducido al alemán por el geólogo Leopold von Buch en 1825. Dicho texto se tradujo, a su vez, al francés y éste al castellano en la versión de Viera y Clavijo que es la más extendida en nuestra lengua. Las numerosas deficiencias e inexactitudes encontradas en ella por Agustín Pallarés Padilla le llevaron a realizar una nueva traducción del texto alemán (la que aquí recogemos) y a exponer las diferencias entre ambas traducciones. PALLARÉS PADILLA, Agustín (2008). Consideraciones en torno al manuscrito del cura de Yaiza, Andrés Lorenzo Curbelo, sobre las Erupciones volcánicas del siglo XVIII en Lanzarote. En *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Tomo I. Arrecife: Cabildo Insular de Lanzarote y Cabildo Insular de Fuerteventura. p. 187-201.

Libro de Acuerdos del Cabildo Antiguo recoge, en sesión del 4 de enero de 1769, lo siguiente: *Hasta estos últimos treinta años, Lanzarote no produjo vinos. En ese momento hizo erupción un volcán, que cubrió muchos campos con polvillo y pequeñas piedras pómez, que han mejorado el suelo hasta tal punto, que ahora hay viñas plantadas allí, que prosperan bien.*⁴⁰

Fig. 222: Mar de lavas en el Parque Nacional de Timanfaya.

Fig. 223: Colonización de líquenes sobre las coladas de lava del Parque Nacional.

Timanfaya fue declarado Parque Nacional en 1974, momento en el que se protegieron algo más de 5.100 Ha. de las 17.400 que se vieron afectadas por la lava y las cenizas volcánicas. El nuevo suelo que cubrió esta parte de la isla convirtió las Montañas del Fuego en un valiosísimo espacio para el estudio vulcanológico y los procesos eruptivos, además de ser un auténtico laboratorio donde los científicos investigan cómo evolucionó la vida en el universo a partir de los procesos de colonización de formas de vida elementales sobre una tierra casi “recién nacida”. En 1993, la isla fue declarada por la UNESCO como Reserva de la Biosfera, a lo que fueron añadidos otros tipos y grados de protección, en años sucesivos. En la actualidad, más de un 40% de la superficie insular goza de alguna protección dentro de las categorías de la Red Canaria de Espacios Naturales Protegidos, llegando hasta el 65% el suelo protegido no agrícola por el Plan Insular de Ordenación⁴¹.

⁴⁰ Cit. en MÉNDEZ, Sofía. La Geria de Lanzarote, el 'museo del Prado' de la vid. En *El País* (27 de octubre de 2011). http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/10/27/actualidad/1319666404_850215.html (acceso 5 de septiembre de 2015)

⁴¹ La isla en su conjunto aglutina: el Parque Nacional de Timanfaya, la Reserva Natural Integral Los Islotes, los Parques Naturales Archipiélago Chinijo y Los Volcanes, cinco Monumentos Naturales (La Corona, Los Ajaches, Cueva de los Naturalistas, Islote de los Halcones y Montañas de Fuego), los Paisajes Protegidos de Tenegüime y La Geria, y los Sitios de Interés Científico de Jameos y El Janubio. Además cuenta con siete Zonas de Especial Protección de Aves (ZEPA), y diez Lugares de Importancia Comunitaria (LIC) dentro de la Red Natural 2000 de la Unión Europea. También tiene una de las Reservas Marinas de Interés Pesquero más extensas de Europa, que protege las aguas que rodean la isla de La Graciosa y las aguas interiores del archipiélago Chinijo, situado al norte de la isla. Gobierno de Canarias: <http://gobiernodecanarias.org> (fecha de acceso 23 de agosto de

2.2. La percepción en la llanura vitivinícola de La Geria

La Geria cuenta con una extensión de terreno de 2.255,4 hectáreas y afecta a los términos municipales de Tinajo, Yaiza, Tías, San Bartolomé y Teguiise. Está situada en el suroeste de la isla de Lanzarote enmarcada entre los conos volcánicos del rift cuaternario. En el *Atlas de los Paisajes de España*, los llanos y laderas de La Geria de identifican y cartografían como una unidad de paisaje denominada “Llanos interiores canarios”⁴². Junto con el llano central de Fuerteventura y la meseta de Nisdafe en El Hierro, se caracterizan por su singularidad en el conjunto de las islas, con particularidades muy marcadas, cuyo denominador común es el predominio de formas planas que fueron aprovechadas para desarrollar la agricultura local. En La Geria encontramos un paisaje formado por un pasillo de suave inclinación que se formó por acumulación de lapillis⁴³ procedentes de la lluvia piroclástica. Su clima es semidesértico, con precipitaciones irregulares y puntualmente torrenciales, no suele superar los 150 mm anuales. Las temperaturas medias rondan los 20° C (con oscilaciones de más menos 10°C) y la evapotranspiración es elevada (entre 700 y 800 mm al año)⁴⁴.

La Geria fue protegida como Parque Natural por la Ley de Declaración de Espacios Naturales de Canarias⁴⁵, y reclasificado por la Ley de Espacios Naturales de Canarias⁴⁶ como paisaje protegido. Goza también de la declaración de Zona de Especial Protección para las Aves (ZEPA)⁴⁷; y una parte de su territorio se encuentra sobre el Monumento Natural de la Cueva de los Naturalistas que comprende 1.600m de galerías subterráneas y abarca más de 2 hectáreas, habiéndose establecido un Área de Sensibilidad Ecológica para su protección⁴⁸. Así mismo, limita con el Parque Natural de Los Volcanes por el oeste y, debido a su cercanía con la zona de mayor actividad volcánica de la isla, fue una de las partes más afectadas por la lava y las cenizas de las erupciones volcánicas.

2015) Lanzarote Reserva de la Biosfera: <http://www.lanzarotebiosfera.org/lanzarote-reserva-de-la-biosfera-presentacion>; (fecha de acceso 23 de agosto de 2015)

⁴² MATA OLMO, Rafael y SANZ HERRÁIZ, Concepción (2004). *Atlas de los paisajes de España*. Madrid: Centro de Publicaciones. Ministerio de Medio Ambiente. p. 343s.

⁴³ También llamado rofe o picón, es el material volcánico de proyección aérea de entre 2 y 20 mm. muy utilizado en la agricultura por sus propiedades higroscópicas.

⁴⁴ GONZÁLEZ MORALES, Alejandro, RAMÓN OJEDA, Antonio Ángel y HERNÁNDEZ TORRES, Santiago. (2015). El cultivo del viñedo como recurso turístico cultural: el caso de La Geria (Lanzarote. Islas Canarias, España). *Papeles de Geografía*, 61. p. 110.

⁴⁵ 12/1987 de 19 de junio.

⁴⁶ 12/1994, de 19 de diciembre.

⁴⁷ Directiva 2009/147/CEE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 30 de noviembre de 2009.

⁴⁸ En el Decreto Legislativo 1/2000 de 8 de mayo, por el que se aprueba el Texto Refundido de las Leyes de Ordenación del Territorio de Canarias y de Espacios Naturales de Canarias.

Fig. 224: Plano de situación. Plan Especial del Parque Protegido de La Geria. Dirección general de Ordenación del Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación Territorial, Gobierno de Canarias. Leyenda: Paisaje Protegido de La Geria (verde oscuro), Monumento Natural de Las Montañas de Fuego (marrón), Parque Nacional de Timanfaya (azul claro), Parque Natural de Los Volcanes (azul cielo), Monumento Natural de la Cueva de los Naturalistas (amarillo) y ZEPA de La Geria (punteado en rosa sobre otras zonas). Plano de la Dirección general de Ordenación del Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación Territorial, Gobierno de Canarias.

Las figuras de protección ofrecen una idea del valor medioambiental, científico y cultural de La Geria. No obstante, para hacer esta lectura del paisaje, es necesario profundizar en algunos aspectos del mismo y dado que es un espacio altamente antropizado, el modelo de apreciación estética de Thomas Heyd parece adecuado para el análisis. Para ello y siguiendo al autor, será necesario establecer cuáles de sus historias pueden ser consideradas como verdaderas y colaborar en la apreciación estética, y cuáles son falsas y nos desvían de nuestro objetivo. Ahora bien, nos encontramos ante un paisaje altamente antropizado cuyo dominante medioambiental es muy fuerte. Por tanto, habrá que comenzar por conocer algunos datos científicos (como proponía Carlson y Heyd incorporaba a su modelo) sobre el tipo de cultivo para entender su funcionamiento y la configuración del paisaje posterior a las erupciones volcánicas.

Fig. 225: Vides plantadas en zocos y zanjas con enarenados en la bodega *La Geria*.

Fig. 226: Zocos tradicionales. En la parte alta de la ladera se aprecia una 'alcogida', método tradicional de la recogida de agua de lluvias y rocío que se recoge en un aljibe.

Una vez superado el peligro y retornados los habitantes a la isla, los agricultores observaron que los cultivos que habían quedado parcialmente cubiertos por la capa de picón tenían un desarrollo mejor que los cultivos que no se habían visto afectados por las emanaciones. La razón era la capacidad del material volcánico de absorber el agua de lluvia, facilitar la infiltración, conservar la humedad ambiental y evitar la erosión; lo que unido a sus características como aislante térmico, hacía que se mantuviera la temperatura constante de la tierra vegetal y se evitaran las pérdidas por evaporación. De esta peculiaridad del terreno deriva el propio nombre de la zona, ya que se conoce como “efecto gerias” a un medio capaz de retener parte de la humedad⁴⁹. Así pues, los agricultores comenzaron a excavar la capa superficial del terreno⁵⁰ formando círculos hasta encontrar el antiguo suelo, donde realizaban la plantación que rodeaban con piedra volcánica (técnica del *enarenado*). Los hoyos cónicos resultantes se rodeaban de muros de piedra seca (zocos) que protegían los cultivos de los vientos Alisios que azotan la zona, ofreciendo el característico paisaje que ha llegado hasta hoy. De este modo se cultivaron los interiores de los cráteres, las laderas, faldas y lomadas que habían sido cubiertas por ceniza; aunque la evolución del modo de cultivo en algunas zonas ofrece, como veremos más adelante, un aspecto muy diferente. La mayoría de los terrenos de los municipios de La Geria están dedicados al cultivo de la vid, aunque también es posible encontrar frutales (principalmente higueras) y otros cultivos herbáceos. Hoy podemos entender que la belleza de estos paisajes se debe en buena medida a las características higroscópicas y aislantes del rofe, al menor albedo debido al color negro de la ceniza, y a los conos rodeados de muretes curvos que protegen las cepas del viento. Todo ello hace que las temperaturas y la humedad en el interior de los zocos sean mayores que en la superficie, y que el cultivo y la maduración de los frutos sea

⁴⁹ MARTÍNEZ, PRIETO Y CENTELLAS. *Op cit.*, p., 42.

⁵⁰ Variable según los sitios y que podía llegar hasta los dos metros y medio de profundidad.

óptimo. Aunque son datos científicos de los que carecerían los primeros agricultores, fue su observación y su empeño lo que permitió que un desastre natural terminara convirtiéndose en un éxito de cultivo y en uno de los paisajes más singulares de nuestro planeta. Sin embargo, al igual que veíamos en Las Tablas de Daimiel, no podemos achacar al conocimiento científico (por sí solo), la valoración estética de estos paisajes.

Conocer las condiciones climáticas, geomorfológicas, hidrológicas y topográficas de la isla, las propiedades aislantes e higroscópicas del lapilli y las necesidades de cultivo de las variedades de parra, es sin duda pertinente para entender el paisaje. Pero si nos preguntamos qué tipo de valores poseen, tendríamos que hablar de su atractivo, originalidad y autenticidad; es decir, su ‘ser único en el mundo’. Saber que bajo una parte de ese paisaje se encuentra la Cueva de los Naturalistas; entender el valor ecológico que tiene para los científicos el Parque Natural de los Volcanes con el que limita; conocer su importancia para la ampliación del conocimiento científico en cuanto a lo que pudo haber sido la colonización de flora y fauna en el origen de nuestro planeta; o saber que su desaparición sería una pérdida irreparable porque no hay otro lugar igual en el mundo, son datos que nos convencen de la necesidad de protegerlo. Todo esto nos conduciría, *a priori* y como hemos visto en el capítulo anterior, hacia una ética de la tierra. Sin embargo, no parece que dichos conocimientos favorezcan o impidan a nadie apreciarlo estéticamente. Tal vez ocurre que en los casos en los que el componente medioambiental es tan potente y singular no es posible dejarlo de lado, y en lugar de distraernos y alejarnos de su apreciación estética, constituye un dato más (importante sin duda alguna), entre las muchas historias a tener en cuenta. En estos casos resulta imposible desligar sus características físicas (el color, la forma, la textura, etc.) del origen natural del mismo y de su rareza científica. Así, podría ocurrir que la apreciación estética se diera sin poseer dichos conocimientos (por ejemplo, en el caso de un niño), pero no impediría gozar de ellos a alguien que sí los posea, evitando unificar las circunstancias bajo parámetros científicos y produciéndose la inmersión multisensorial necesaria para el goce estético.

Veamos a continuación qué otras historias provenientes de los distintos aspectos de la vida y la cultura de La Geria, podrían colaborar en nuestra apreciación estética. Apuntaba el filósofo a la historia, la arquitectura, la agronomía, los aspectos sociales y políticos, la literatura, la pintura, la gastronomía, etc. En este sentido, es evidente que la dominante agraria de este paisaje es un elemento fundamental, veamos algunos más. Conocer los datos sobre la formación del paisaje que hemos avanzado en el apartado

anterior, leer la narración del párroco de Yaiza o escuchar una grabación con el relato⁵¹, ayuda a poner en contexto al visitante. Así mismo, entender el funcionamiento del material volcánico y advertir el afán de superación y de adaptación a las circunstancias de los habitantes de aquella época al aprovechar las características del picón y cambiar el cultivo cerealista tradicional por el de cepas y frutales; su imaginación para encontrar la forma precisa de los zocos y muretes que sirviera para el mejor cultivo y protección de las vides; la lucha contra los elementos de la naturaleza y el valor de permanecer ligados a sus raíces, etc., son historias que ayudan (desde el conocimiento científico unas y de humanístico las otras) a poner en valor el paisaje. Por otro lado, el cuidado y tesón de generaciones de agricultores que siguieron trabajando la tierra, mejorando sus caldos, colocando sus productos en el exterior y avalándolos con su propia denominación de origen; o la introducción de otras actividades en las bodegas, como la cata de vinos y quesos de la región o la venta de productos artesanales y gastronómicos para fomentar y atraer el enoturismo, son también algunas de las historias que nos ayudan a entender y apreciar el lugar. Los vinos regidos en su mayoría por el Consejo Regulador de Denominación de Origen de los vinos de Lanzarote, cuentan con reconocimiento internacional y entre ellos destacan los blancos de variedad Malvasía. Las bodegas más antiguas de la isla están localizadas en esta zona, siendo El Grifo y Bodegas Rubicón las de mayor tradición, construidas en el siglo XVIII y XIX. Algunas de ellas cuentan museos donde es posible ver herramientas y utensilios antiguos para la producción de vino. Por otra parte, la existencia de una normativa como el Plan de Ordenación Territorial del Cabildo desarrollada para regular las construcciones e infraestructuras, pone en valor y obliga a los propietarios a adaptar la modernización de las bodegas a la arquitectura local. Son estos datos añadidos que colaboran en nuestra experiencia del paisaje.

Fig. 227: Reproducción de un taller de fabricación manual de barricas en el Museo de la Bodega El Grifo.

Fig. 228: Antigua prensa de vino hoy expuesta al público en el mismo museo.

⁵¹ Ofrecida al turista durante el recorrido por el Parque Nacional de Timanfaya.

Otro aspecto clave es el derivado de los asentamientos y del tipo de edificación. Las poblaciones más cercanas a La Geria que se encuentran fuera del límite de su demarcación son Uga y Yaiza al sur, San Bartolomé y Tías al este y Mancha Blanca y Tinajo al norte, entre las más importantes. En La Geria, al igual que en poblaciones como Haría, Tinajo o El Golfo, se ha mantenido mayoritariamente la tipología arquitectónica vernácula. No así en la capital, Arrecife, y en las poblaciones más turísticas de la costa como Puerto del Carmen, Playa Blanca o Costa Teguise. Las primeras mantienen la arquitectura doméstica ligada a la vivienda y a las actividades rurales propias de la unidad familiar autosuficiente. La tipología más extendida en La Geria corresponde a la casa popular en forma de L o U cerrada al norte y adaptada a los condicionantes climáticos de la isla. Por lo general son viviendas terreras o con un cuerpo alto y patio, y cubierta plana con leve inclinación para la recogida de aguas. La orientación cerrada al norte, la escasez de vanos en todas las fachadas y el revestimiento de cal protegen las viviendas de las temperaturas y mantienen la unidad estética en gran parte de la isla.

Fig. 229: Viviendas tradicionales en Yaiza junto a la carretera.

En cuanto a las infraestructuras de transporte La Geria es atravesada por la carretera LZ-30 que comunica la isla de norte a sur por el interior. Su trazado y márgenes están extremadamente cuidados, considerándose el Monumento al Campesino en las inmediaciones de Mozaga (al norte) y Uga (al sur) como límites de La Geria por carretera. Es una vía de dos carriles y su trazado se va adaptando al territorio, siendo mínimos los desmontes y taludes que se aprecian en el recorrido. El resto de carreteras son secundarias o caminos vecinales sin asfaltar. Estas circunstancias favorecen la integración de las carreteras en el paisaje, obligan a la utilización de una velocidad de tránsito baja e impiden que se utilice como vía rápida de comunicación norte-sur, lo que favorece su uso para las actividades del Parque Protegido (agrícolas y turísticas).

Además, evita el fuerte impacto visual que suelen provocar este tipo de infraestructuras posibilitando el disfrute de las vistas y la calma de la zona.

Por su parte, la gran riqueza medioambiental y agrícola de la zona se vio complementada, desde los años sesenta del siglo pasado, por la cuidada planificación territorial y urbanística impulsada por el artista César Manrique⁵² y patrocinada por el Cabildo de Lanzarote. Los principios que movieron aquellas actuaciones estaban dirigidos a evitar que se impusiera en la isla el modelo de desarrollo turístico de la costa mediterránea. Aunque no pudo evitarse en algunas zonas costeras, se planteó un tipo de crecimiento sostenible pensado para atraer un turismo interesado en la singularidad de la isla, sus valores estéticos, medioambientales e identitarios. El control urbanístico fue desde el principio uno de los mayores problemas⁵³, ya que los intereses particulares se enfrentaban con los generales. Una de las claves de este proyecto de desarrollo fue la construcción de los llamados Centros de Arte, Cultura y Turismo de Lanzarote, donde se siguieron estrictos criterios arquitectónicos y paisajísticos que armonizaban la tradición local y el medio natural. La idea era concentrar el aprovechamiento masivo en unos pocos lugares repartidos por toda la isla y permitir el consumo alternativo y diverso del paisaje sin interferir en todos los lugares. Con esta idea se construyeron el Museo de Arte Contemporáneo del Castillo de San José, el Mirador del Río, la Cueva de Los Verdes, los Jameos del Agua, el Islote de Hilario en el Parque Nacional de Timanfaya, el Jardín de Cactus y el Monumento al Campesino, cuya capacidad de acogida de turistas es muy alta. Cada uno de ellos, estaba destinado a mostrar al visitante una faceta de toda la pluralidad y riqueza que ofrecía la isla: desde la fuerza y grandiosidad de los volcanes a los espacios interiores y formas caprichosas que la lava había dejado a su paso; las mejores panorámicas de La Graciosa, la historia, las tradiciones, el arte, la gastronomía local, etc. Estas intervenciones, supieron poner en valor, proteger y conservar la riqueza natural y la identidad isleña al tiempo que permitían el desarrollo de una economía sostenible compatible con la conservación de sus recursos naturales. El modelo de gestión funcionó bien y aquellos espacios que escaparon al modelo (los grandes núcleos de población enfocados al turismo de masas) presentan los paisajes de menos calidad e interés de la isla. Siguiendo la misma filosofía

⁵² La Fundación César Manrique ha continuado con la labor iniciada por el artista con una política de difusión de los valores de la Isla, y cuentan ya con un interesante número de publicaciones sobre paisaje y paisajismo. Un resumen de la defensa del paisaje lanzaroteño llevada a cabo por Manrique y la influencia que tuvo en el desarrollo económico de la isla, lo podemos encontrar de la mano de su Director en: GÓMEZ AGUILERA, Fernando. El proyecto creativo de César Manrique en Lanzarote: paisaje, arte público y economía turística. En Maderuelo, *Paisaje y Patrimonio... op. cit.*, p. 303-329.

⁵³ MANRIQUE, César (2005). *La palabra encendida*. Selección de textos e introducción de Fernando Gómez Aguilera. León: Plástica & Palabra.

se favoreció el enoturismo, el crecimiento de las bodegas ya existentes en La Geria y la implantación de otras nuevas siguiendo estrictos criterios de edificabilidad. La empresa global de revalorización de la isla iniciada por Manrique es una parte importante que afectan a nuestra apreciación estética del conjunto global: la visita a la Cueva de los Verdes o a los Jameos de Agua permiten entender el origen de La Geria y lo que ocurre hoy en día en una parte del subsuelo; la posibilidad de recorrer la casa del artista (hoy convertida en sede de su Fundación), pasear por el Jardín de Cactus, o visitar el Museo del Campesino con maquetas de la arquitectura local y los dioses protectores de los antiguos majos ofrecen una información valiosa para aprehender la naturaleza del lugar.

Fig. 230 y 231: Los Jameos del agua (Haría) es un gran tubo volcánico visitable con sala de conciertos y de exposiciones, piscina, terrazas y bares para uso turístico.

Fig. 232: Iglesia tradicional en Lanzarote.

Fig. 233: Telar antiguo en el interior de una vivienda en la Casa Museo del Campesino.

Fig. 234: El Jardín de Cactus (Guatiza) es otra de las obras de César Manrique destinada a Centro de Turismo.

Fig. 235: El paseo en dromedario por el PN de Los Volcanes es una de las principales atracciones turísticas de la isla.

Entre los textos que podemos leer para comprender aún más La Geria y la isla en su conjunto están los de Cesar Manrique, cuyas denuncias vertidas desde los años ochenta sobre los peligros de la especulación y la construcción incontrolada ofrecen una visión diferente a la planteado hasta ahora. Lo que nos permiten no dar por sentado nada de lo que existe, ya que el peligro de perder esa belleza se presenta ante nuestros ojos en las ciudades más grandes de isla. Es cierto que estas lecturas pueden predisponer al lector a juzgar el medio a través de las palabras de Manrique; sin embargo, no creemos que solo por leerlas vaya a cambiar la evaluación de un paisaje, en cualquier caso, la matizará.

*El deterioro ecológico aumenta con la extracción de picón de algunos volcanes, que deberían ser intocables. Los volcanes están siendo heridos por palas mecánicas de manera salvaje y convirtiéndose en basureros, haciéndolos irre recuperables. Cada día el número de construcciones sin limitación crece caóticamente, el deterioro de los espacios va aumentando. A Lanzarote no viene la gente pare ver semáforos, ni automóviles en fila (que hoy ya no caben en Arrecife), ni a descansar en baratos y chapuceros apartamentos, pues esto no es atractivo para nadie. Lanzarote se está convirtiendo en un suburbio turístico.*⁵⁴

⁵⁴ "Lanzarote se está muriendo" (1986) texto recogido en Cesar Manrique, *Op. cit.*, p. 79s.

Fig. 236: Arrecife de Lanzarote, 1929. (fuente: webdelanzarote)

Fig. 237: Arrecife de Lanzarote, 2015 (fuente: la voz de Lanzarote)

Todos los datos recogidos nos hablan del pasado y del presente de un espacio agrario de formas singulares, y nos permite entender (percibir mejor) el lugar y a sus gentes, su relación con el entorno natural, su adaptación al medio, el cuidado con el que se trabajó la tierra y se construyeron las casas durante generaciones. La comparación de La Geria con la las zonas más turísticas de la isla resalta ese sentimiento de apego. El espacio y el tiempo se alían en La Geria y nos muestran un ejemplo de habitabilidad en el que el individuo vive con la naturaleza y a favor de ella, no en su contra⁵⁵, aprovechando lo que la naturaleza ofrece y agudizando el ingenio para utilizarlo en su favor sin romper el

⁵⁵ Receta cada vez más defendida en paisajismo; sobre todo, desde que Gilles Clement recomendara: *Hacer lo máximo posible a favor [de la naturaleza], lo mínimo posible en contra*. CLEMENT, Gilles (2012). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 81.

equilibrio natural: ejemplo de visión global y de pensamiento a largo plazo que genera los más bellos paisajes y hace posible su sostenibilidad. La fisiografía y el conocimiento científico permiten entender el funcionamiento de los cultivos, y las disciplinas técnicas colaboran en la comprensión del paisaje antrópico; es decir, entre ambas completan el análisis de la dimensión física del paisaje. Cabría preguntar: ¿en qué colaboran las narraciones históricas? En nuestra opinión, ofrecen una visión particular del paisaje que no apela a nuestro conocimiento sino a nuestras emociones.

La narración de la conquista de la isla facilita la comprensión de las raíces de las gentes de la isla, su cultura, su carácter forjado por las influencias extranjeras a lo largo de su historia. La narración del párroco de Yaiza nos ofrecen un dato que parece relevante: los habitantes de la isla vivieron bajo las continuas erupciones con el miedo a perder sus casas, sus tierras, su ganado y su vida, pero tardaron un año y cuatro meses en abandonarla: el tiempo que duró la esperanza de que todo aquello pasara y pudieran volver a su vida normal. Marcharse significaba empezar en otro lugar y dejarlo todo: las pertenencias (las tierras, la casa, los objetos personales) y la memoria (el cementerio donde visitar a sus parientes fallecidos, la iglesia donde rezar, los recuerdos, la memoria, la identidad). Estos datos nos ofrecen la posibilidad de poner en contexto la lucha de los agricultores por volver a su tierra y ponerla de nuevo en producción; nos permiten también empatizar con ellos y ponernos en su lugar. En cuanto a los textos de Manrique, al ser subjetivos deberían ser tomados con cautela porque pueden distraernos de nuestro objetivo de emitir juicios objetivos. Sin embargo, podríamos alegar que pueden ser útiles porque dan una idea de la lucha de un hombre, de una parte de la sociedad y de los poderes locales a los que él arrastró, por evitar que se perdiera la belleza y la riqueza de su tierra. Al igual que los agricultores cuando volvieron a Lanzarote, Manrique hizo todo lo que estaba en su mano para que su ‘paraíso en la tierra’ no se convirtiera en un destino turístico de sol y playa lleno de torres de apartamentos y locales nocturnos. Lanzarote era para él (y para muchos otros) una isla única que había que proteger contra la venta y el consumo de territorio. Sus textos confirman que la relación de la gente con el lugar y los valores culturales y estéticos no son algo del pasado que murió con los antiguos agricultores sino que está vivo en los isleños. Su legado transmite un mensaje: las raíces de un pueblo no se pueden sustituir o intercambiar por los ingresos generados gracias al turismo, sino que es posible compatibilizar cultura, vida diaria y utilización de recursos. Aunque su visión es subjetiva, su análisis es extensible a muchas otras islas y zonas que son explotadas por la industria turística gracias a sus cualidades naturales.

Las tres narraciones (las de la conquista en el siglo XIV, las de las erupciones volcánicas en el XVIII y las de Manrique en el XX) constituyen “historias” que según el modelo de Heyd habría que tomar con cautela, ya que a través de su lectura podemos ponernos en el lugar del narrador o de los protagonistas de la historia e intuir sus emociones. Este hecho, según Heyd, nos alejaría de la posibilidad de emitir valoraciones objetivas y deberían ser rechazadas para el análisis general. Coincidimos con Heyd en que estos datos nos alejan del análisis objetivo pero disentimos con él en que deban ser dejados de lado en la apreciación estética de un paisaje; ya que son una parte importante de los mecanismos que nos ayuda a comprender su dimensión conceptual. Consideramos que la cuestión a plantear no es tanto si los datos son fiables o no, sino bajo qué nivel de configuración del paisaje hay que considerarlos. Así pues, si las disciplinas científicas, las técnicas y las ciencias sociales colaboran en el análisis de la dimensión física (natural y antrópica) del paisaje, las artes permiten una mejor aproximación a la dimensión conceptual. Si las primeras son cognitivas y van dirigidos a nuestra razón, las segundas utilizan la imaginación y apelan a nuestros sentimientos, despertando en nosotros emociones que con la sola visión del paisaje podemos intuir pero no llegamos a comprender. Por otro lado, tampoco estamos de acuerdo en que el conocimiento de ellos nos aleje de la experiencia estética, más bien al contrario, ya que es en las emociones donde reside la base de dicha vivencia.

Siendo así, para definir el carácter estético de La Geria deberíamos partir de sus cualidades sensibles y a partir de ellas tratar de definir dicho carácter, como proponía Emily Brady. Por un lado, la cubierta de lava y piedra volcánica es de un color negro profundo salpicado por las pequeñas manchas verde brillante de las vides. Los característicos muros circulares de piedra seca en cuyos huecos interiores realizados en el rofe se plantan las vides, son su barrera de protección frente a los habituales vientos marítimos. Por otro lado, el poblamiento diseminado de la zona con núcleos poco cohesionados conserva la arquitectura tradicional, cuyas formas cuadrangulares y color blanco responden a las condiciones climatológicas y contrastan con el entorno; a su vez, ofrecen una imagen propia que escapa al deteriorado paisaje urbano de la capital y de los centros turísticos de la costa. Por último, la intensa luz de la isla, los sonidos de una naturaleza (más silenciosa de lo común), y el paisaje ‘lunar’ de los cráteres y lenguas de lava que rodean La Geria, anuncia la potente presencia del Parque Nacional de Timanfaya. Las propiedades no-estéticas (color, forma, textura, luz, viento, sonido), se convierten en cualidades estéticas (unidad, armonía, adecuación entre forma y función, contraste armónico de colores, disposición desordenada de los muretes de enarenados naturales, silencio, etc.) y configuran el carácter estético de La Geria: un paisaje de gran

belleza, original e inteligente; apegado a la tierra, a sus raíces y a su cultura; respetuoso con el medio; cálido, acogedor y amable con el extranjero pero duro con el residente; mágico, misterioso e inquietante. Es así como una forma de ocupación agrícola ancestral se convierte, mediante la conservación de las cualidades sensoriales de los elementos que constituyen el paisaje, en un espacio único de enorme belleza que es compatible con la conservación de sus valores naturales.

2.3. El futuro de La Geria: desprotección, falsificación o adaptación

En el artículo de Allen Carlson *Appreciating agricultural landscapes*⁵⁶ explica el autor, que la apreciación estética de nuevos paisajes agrícolas suele acarrear un rechazo perceptivo inicial. Dicho desapego es provocado, por un lado, por la novedad que supone integrar un objeto dentro de un espacio donde antes no existía; y por otro, por la falta de familiaridad del propio objeto para el ojo que lo percibe. Sin embargo, afirma, con el tiempo la mirada y la mente del espectador terminan por asimilar los nuevos paisajes y valorarlos como una experiencia estética positiva. Por este motivo, afirma Carlson, los paisajes agrícolas tradicionales estadounidenses del último cuarto del siglo XX son rechazados frente a los tradicionales de principios del XIX. Nuestra mirada estaba ya acostumbrada a la vivienda tradicional, el granero y el depósito de color rojo, el molino, el tractor, los animales, etc., y al ver los amplios cultivos extensivos, las grandes cosechadoras, los tractores, las fumigadoras y los depósitos de aluminio, se produce un extrañamiento. No obstante, si estos han sustituido a los anteriores, aquellos lo hicieron un día con el bosque cercano a la comunidad rural, y ahora nos resultan encantadores. También en ambos casos los elementos del paisaje (sus colores, olores, sonidos, la diversidad de los edificios, la maquinaria o las plantaciones) son característicos de una época y transmiten mucho más de lo que se aprecia a primera vista. Resulta difícil valorar las nuevas granjas impersonales y monótonas porque echamos en falta los valores pintorescos de la vida rural que representan la granja familiar, los recuerdos de la felicidad infantil, la comida casera, una forma de vida alejada de la mecanización y a los avances tecnológicos necesarios para la fumigación y el abonado; que además, ha tenido como consecuencia la despoblación del ámbito rural y ha convertido la agricultura en un negocio. Considera Carlson que el problema en la apreciación estética de los nuevos paisajes surge de la comparación con los antiguos y de la pérdida de sus valores, por lo que propone buscar nuevos valores estéticos que compensen la pérdida de la belleza y el carácter de los antiguos. En este sentido, opina,

⁵⁶ CARLSON, *Aesthetics and the ... Op. cit.*, p. 175-193.

será necesario valorar las nuevas construcciones de aluminio por comparación con las líneas puras de Frank Lloyd Wright y no con los tejados tradicionales; del mismo modo, los extensos campos de cultivo con sus colores planos se deberían juzgar por comparación con la abstracta geometría cubista. Por otro lado y lo que es más importante, para apreciarlo por lo que es, será requisito imprescindible hacerlo como paisaje funcional que cumple con necesidades social y económicas (como alimentar a un número de personas cada vez mayor). Es decir, la apreciación estética dependerá no solo del grado de diseño espontáneo sino también de su funcionalidad. En el buen diseño, concluye, además de ver formas, colores y adaptación al medio, es necesario apreciar la complejidad que requiere cumplir con una necesidad; ya sea en una instalación industrial, un campo de cultivo, un espacio urbano o un jardín.

Fig. 238: Granja tradicional americana. (fuente: Triangle C Beef)

Fig. 239: Granja en Scranton, Pensilvania (fuente: mother-daughter press)

Es indudable que el hábito es parte del proceso de la percepción, aunque consideramos que lo novedoso no tiene por qué interpretarse siempre de forma negativa. Los paisajes evolucionan constantemente y pueden hacerlo de muy distintas formas: integrándose al medio y adaptándose a las necesidades, convirtiéndose en una colección de artefactos sin identidad ni gracia alguna o transformándose en parques temáticos congelados en el tiempo, entre otras posibilidades. Un ejemplo de artefacto son los dos parques eólicos instalados en el centro y el norte de Lanzarote, ya que suponen un impacto considerable en el paisaje isleño. Habida cuenta que en el sur de la isla hay una superficie importante protegida como ZEPA⁵⁷ y dado el peligro que supone para las aves la presencia de los aerogeneradores, por un lado; y considerando, por otro lado, el potencial que tiene la isla para el desarrollo de energía geotérmica (asociación perfecta con la identidad de la isla), resulta bastante chocante la presencia de dichos artefactos. Con este ejemplo queremos decir, que no a todo se debería acostumbrar uno y que el juicio estético del paisaje debería considerar otras posibilidades.

⁵⁷ Zona de Especial Protección de Aves de la Red Natural 2000 de la Unión Europea.

Un ejemplo de resolución de un problema en el que se integra lo nuevo y lo antiguo es la propuesta de la paisajista Kate Orff para la regeneración del Canal Gowanus y la Isla del Gobernador de Nueva York: una zona degradada de la ciudad con un canal encauzado, importantes problemas de contaminación y malos olores. El proyecto trataba de recuperar el espacio desde el urbanismo y la ecología buscando nuevas formas de construir infraestructuras, e iba dirigido a resolver tres problemas relacionados con el cambio climático: la elevación del nivel del mar, el aumento de las tormentas y la mala calidad de las aguas. La propuesta miraba al pasado para construir el futuro proponiendo la recuperación del arrecife natural que antiguamente rodeaba la bahía. En 1770 dicha barrena natural era un archipiélago de pequeñas islas que protegían Nueva York, formadas principalmente por una importante colonia de ostras, mejillones y algas capaces de filtrar el agua del puerto en cuestión de días. Eran además una de las claves de la cultura y la economía neoyorquina y los carritos de venta ambulante de ostras en el XIX estaban tan extendidos en la ciudad como los de perritos calientes en la actualidad.

Figs. 240 y 241: Canal Gowanus e Isla del Gobernador en 1766 con el arrecife natural, y su situación en 2010 (las zonas de agua contaminada aparecen en amarillo). (fuente: Scape studio)

Figs. 242 y 243: Propuesta para 2050 con la Isla del Gobernador y el arrecife ya formado, el canal navegable y el Canal Gowanus. Ciclo de funcionamiento del canal y el arrecife siguiendo el ciclo vital de las ostras.

El proyecto, denominado Oyster-techtur, se inspiraba en el funcionamiento biológico de las ostras y trataba de reproducir a gran escala su ciclo de vida extrapolándolo a la escala urbana. Consistía en crear una barrera natural mediante un paisaje artificial que cambiara la relación de los habitantes con el agua y que estuviera adaptada tanto a la vida animal como a la del ciudadano. Para limpiar el agua se proponía implantar el cultivo masivo de ostras que funcionaban como filtro natural ya que absorben el agua sucia y los contaminantes convirtiéndola en agua limpia a razón de 190 litros por ostra y día. El arrecife sería una empalizada construida en la bahía a modo de campo de postes interconectados entre sí mediante una red de cuerdas formando un mosaico tridimensional. Sobre dicha red crecerían ostras, mejillones y algas, creando una nueva topografía que colaboraría en hacer más naturales los movimientos de las mareas, y funcionaría como barrera de atenuación del oleaje durante las tormentas. Además, sería la base sobre la que se formaría un nuevo hábitat donde se podrían desarrollar nueva vegetación y se asentarían colonias de especies marinas y de aves que trabajaría de forma dinámica frente al cambio climático. A su vez, quedaría configurado un canal navegable y espacios anfibios de recreo para el uso público en el que se podrían desarrollar actividades lúdicas, educativas y deportivas para distintos sectores de la población, así como científicas e industriales basadas en la experimentación y producción de moluscos. La inserción de pasarelas de madera sobre o junto a las bateas del vivero permitiría limpiar el agua, desarrollar la industria de producción de moluscos y rehabilitar las zonas degradadas proponiendo nuevos usos lúdicos para el público.

**BAY RIDGE FLATS
WAVE ATTENUATION REEF**

Figs. 244 y 245: Arrecife artificial de postes, redes y plataformas base de la barrera de atenuación frente al oleaje y las tormentas. Estructura del canal navegable y las zonas anfibias.

Figs. 246, 247, 248, 249 y 250: Infografías del proyecto Oyster-tecture en las que aparece el espacio anfibio creado en el arrecife para usos deportivos, científicos y educativos, y el interior del Canal Gowanus con las pasarelas, bajo o junto a las cuales estarían situados los cajones y bateas para el cultivo de ostras.

Como vemos, las soluciones a problemas de gran envergadura son tantas como posibilidades de combinar la ciencia con la técnica, la historia y la imaginación. Veamos a continuación qué ocurre si aplicamos los principios defendidos por Allen Carlson al paisaje de la Geria. ¿Será posible acostumbrarse y valorarlo del mismo modo si varían sus métodos de producción?, ¿qué pierde y qué gana el paisaje al experimentar dichos cambios?

Entre los datos relativos a las distintas historias de la Geria hemos entresacado aquellos que nos ayudan a apreciar el paisaje-artificio. Sin embargo, algunas historias que nos hablan del pasado (los museos, los camellos, etc.) podría llegar a convertirse (si se

llevan al extremo y no se cuida su gestión) en un paisaje congelado en el tiempo, en un parque temático enfocado al consumo turístico. Cuando un espacio agrícola deja de ser competitivo tiene diferentes salidas que se podrían resumir en dos: adaptarse a las nuevas circunstancias, o reconvertir la explotación del recurso por otras vías. Aunque se han implementado medidas que tratan de proteger el paisaje al tiempo que mantienen la producción, La Geria se encuentra en un momento delicado en este sentido.

Los métodos de producción tradicionales en zocos con *enarenados naturales* (descritos en el apartado anterior) generan una cantidad de uva limitada y un trabajo pesado y poco rentable. Debido a ello, en la isla se están abandonando algunas fincas y en otras se está llevando a cabo la modernización de las técnicas productivas mediante la utilización de maquinaria pesada que genera dos tipos de imágenes: la más conservadora reproduce la forma de zocos circulares pero los distribuye de manera ordenada en el paisaje; en otros casos, se reproduce la plantación de la mayoría de los paisajes del viñedo: alineaciones de vides que, en este caso, se protegen con un muro rectilíneo y se cubre el suelo de rofe. En los terrenos exteriores a la Geria es frecuente la combinación de ambas aunque las alineaciones empiezan a ser una práctica habitual. La restrictiva normativa de los terrenos de La Geria no permite hacer estas modificaciones aunque sí adaptar los cultivos a la nueva maquinaria, lo que termina por generar cierta picaresca. Todo este tipo de modificaciones afectan de manera visible a la geometría de los cultivos pero también a la imagen cultural que proyecta el paisaje (la relación del agricultor con la tierra, la singularidad del medio, etc.) Algunos de estos cambios son menos perceptibles, otros son muy evidentes y afectan tanto a la dimensión física del paisaje como a la conceptual.

Fig. 251: Campos de cultivo de vides en enarenados naturales realizados a mano, donde se aprecia la disposición aleatoria de los zocos y su diferente tamaño que viene dado por la profundidad de la capa de rofe. Algunos de los zocos de la imagen están en producción y otros aparecen abandonados y llenos de hierbas adventicias.

Fig. 252: Campos de cultivo en zocos con enarenados artificiales con murete semicircular en disposición ortogonal. En la ladera de la montaña se aprecian zocos naturales abandonados.

Fig. 253: Campos de cultivo vitivinícola en zanjas con enarenados artificiales con muretes rectilíneos.

La sustitución de los «enarenados naturales» por los «enarenados artificiales en zocos» o por los «enarenados artificiales en zanjas» requieren una considerable disminución de la capa de rofe natural, lo que permite cavar los hoyos a menor profundidad y de menor diámetro con objeto de permitir la regularidad⁵⁸. La finalidad de ambas prácticas es la misma: mejorar de la producción. Tanto los hoyos más pequeños como la plantación en línea admiten un mayor número de cepas y permiten desarrollar las labores agrícolas con la ayuda de tractores, instalar sistemas de riego por goteo y otra serie de ventajas que vienen a sustituir la mano de obra artesanal (antño con la ayuda de dromedarios); lo que redunda en una producción vitivinícola mayor. El Consejo Regulador de la

⁵⁸ Memoria Informativa del Plan Especial para el PP La Geria. Apartado 2.4. p. 71s. http://ftp.gobiernodecanarias.org/planeamientoenp/lageria/aprobdefinitiva/memoria_informativa.pdf (fecha de acceso 10 de agosto de 2015)

Denominación de Vinos de Lanzarote defiende la producción lanzaroteña en todos sus tipos de plantación⁵⁹, tanto los provenientes de enarenados naturales como los artificiales, ya sea en zocos o en zanjas. En una época tecnológica como la nuestra, resulta un tanto anacrónico realizar trabajos agrícolas tan pesados de forma manual. Además, una normativa más restrictiva en este sentido, fomenta el abandono de los cultivos por las nuevas generaciones de propietarios, hecho que ya se está produciendo y que supone un problema añadido. Sin embargo, estas acciones aparentemente lógicas en los tiempos actuales, parecen ir en contra de los valores culturales del Paisaje Protegido y afectan a su apreciación estética.

El impacto visual provocado por dichas modificaciones tiene otras consecuencias. Por una parte y como ya apuntábamos, para poder hacer hoyos de menor diámetro es necesario retirar la capa de rofe sobrante, que queda (en el mejor de los casos)⁶⁰ almacenada en el lateral de la finca. Este hecho modifica la topografía del terreno creando diferencias de cota sustanciales con las fincas vecinas, lo cual aumenta la imagen de paisaje compartimentado en detrimento del continuo visual del paisaje de zocos. Por otra parte, la disminución de la capa de lapilli provoca una mayor aparición de vegetación adventicia lo que, de mantenerse, afecta a la imagen de paisaje; y en caso de retirarse, incrementa las labores de mantenimiento de las cepas (si se lleva a cabo de forma manual) o implica un riesgo de contaminación por herbicidas (si se realiza mediante químicos de síntesis). Estas prácticas, que pueden provocar alteraciones en los ecosistemas⁶¹, deben ser tomadas con el máximo cuidado ya que nos encontramos en un espacio protegido declarado además como Zona de Especial Protección de Aves. Adicionalmente, al excavar los nuevos hoyos en alineaciones se modifica la apariencia del paisaje tradicional de distribución anárquica, e implica que los nuevos muretes (de mayor altura que los antiguos para proteger las cepas plantadas a menor profundidad) necesitan piedra nueva que será de importación y tendrá un color diferente a la piedra local. Como podemos apreciar, todas las parcelas reestructuradas (tanto con enarenados artificiales en zoco como en zanja) mantienen el tipo de cultivo en cuanto a la capa de rofe y al muro protector, sin embargo, ambos presentan cambios formales muy visibles que impactan en el paisaje; ya sea por el mayor número de cepas existentes o por la

⁵⁹ Publicado en el Boletín Oficial de Canarias nº 35, el 17 de febrero de 2011.

⁶⁰ El texto hace referencia a la venta ilícita de material a las empresas constructoras, ya que se viene observando la desaparición del rofe, y la frecuente salida de camiones con dicha carga. Memoria informativa... *Op. cit.*

⁶¹ FUNDACIÓN CESAR MANRIQUE. *Alegaciones a la aprobación inicial del Plan Especial del Paisaje Protegido de La Geria (Lanzarote)*, Febrero de 2010. <http://fcmanrique.org/recursos/noticia/4b97a82aaaleg%20La%20Geria.pdf> (fecha acceso 10 de abril de 2017)

marcada regularidad de su geometría, que en el caso de las segundas resulta mucho más evidente.

Fig. 254: Usos de suelo del Plan Especial del Parque Protegido de La Geria. Leyenda: Límite del paisaje protegido (azul), cultivo de vid (verde), cultivos en abandono (marrón), recogedores de agua (rojo), edificaciones no amparadas por licencia (amarillo). Plano de la Dirección general de Ordenación del Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación Territorial, Gobierno de Canarias.

Por su parte, el Documento Normativo para el PP La Geria⁶² establece como finalidad preservar el *paisaje agrario tradicional*⁶³, y el objeto de su Plan Especial (además de servir como instrumento de conservación y desarrollo sostenible del PP) es garantizar el equilibrio entre la conservación de los elementos naturales y culturales (entre los que están los enarenados naturales tradicionales), el desarrollo socioeconómico de la población local y el uso público del espacio (entre otras cosas), dando a conocer y potenciando la actividad agraria dentro de la estrategia de uso público del Espacio

⁶² El Plan Especial del Paisaje Protegido de La Geria L-10 (PP La Geria) del Acuerdo de la Comisión de Ordenación del Territorio y Medio Ambiente de Canarias, hecho público en el Boletín Oficial de Canarias nº 49 del 12 de marzo de 2013, Expte. 052 de la Dirección General de Ordenación de Territorio. Este documento consta de Memoria Informativa, Justificativa, Ambiental, Plan de Actuación, Documento Económico-Financiero y Normativo, así como anexos cartográficos, descargables en: <http://www.datosdelanzarote.com/Uploads/doc/Plan-Especial-de-Paisaje-Protegido-de-La-Geria-20130315114117990boc-a-2013-049-1116.pdf> (15 de agosto de 2015)

⁶³ *Op. cit.*, Art. 7.

Natural. Por otra parte y dado que dicho paisaje está definido como un Área de Gestión Integrada, en todas las decisiones debe primar por encima de otras consideraciones la protección de los valores naturales y paisajísticos vinculados a la actividad agraria tradicional.

Los Fundamentos de protección⁶⁴ hacen referencia a la gran belleza, al valor cultural, etnográfico y agrícola de este paisaje rural, y a la necesidad de mantener en buen estado de conservación las estructuras geomorfológicas representativas de la geografía insular y los elementos naturales singulares de interés científico. Por otro lado, establece la zonificación, categorización y clasificación de las distintas zonas según su nivel de protección, fragilidad y capacidad para soportar usos. Dichos espacios quedan establecidos en base a la protección de conos y coladas, usos agrícolas tradicionales, asentamientos, servicios, etc. Así, la Zona de Uso Tradicional (ZUT)⁶⁵ corresponde a aquellas superficies cuyos usos agrarios tradicionales son compatibles con su conservación, con una superficie total de 2.407,5 ha. (de las cuales, 923.4 ha. de La Geria y algunas zonas de Masdache están declarados para protección de la tipología tradicional de enarenados naturales). Estos suelos, clasificados y categorizados como Suelo Rústico de Protección Agraria, gozan de una mayor protección que el resto. A su vez, en el Régimen de Usos Generales para todo el espacio protegido está prohibida específicamente: *La sustitución de los cultivos en enarenados naturales (cultivos tradicionales en hoyos, así como la sustitución de las dimensiones del ahoyado) por otro tipo de cultivo o por enarenados artificiales.*⁶⁶ Del mismo modo, el Programa de Conservación del Paisaje Agrario⁶⁷ recoge el estudio de la estimulación de la tipología del enarenado natural mediante el pago de un sobreprecio a las uvas vendimiadas procedentes de fincas que mantengan dicha tipología. Como vemos, la normativa es bastante clara a la hora de proteger el paisaje tradicional y sus valores culturales, medioambientales y estéticos; no obstante, la realidad es otra y el problema no tiene fácil solución.

⁶⁴ *Op. cit.*, Art. 6.

⁶⁵ Arts. 13 y 30, BOC nº 49. *Op. cit.*

⁶⁶ Punto Nº 19 del Art. 42. *Op. cit.*

⁶⁷ Art. 143. *Op. cit.*

Fig. 255: Clasificación y categorización de suelos. Plan Especial del Parque Protegido de La Geria. Leyenda siguiendo el mismo orden reflejado en el plano: Suelo Rústico de Protección Natural SRPN (verde), SRPN-la Cueva (verde intenso), Suelo Rústico de Protección Paisajística SRPP (verde grisáceo), Suelo Rústico de Protección Paisajística Agraria SRPP (verde mostaza), SRPPA-La Geria (azul verdoso), 4 tipos de suelo rústico (tonos de marrón y azul), Suelo Rústico de Asentamiento Agrícola La Geria (crema), 3 tipos de suelo urbanos y urbanizables (rosa y morados). Plano de la Dirección general de Ordenación del Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación Territorial, Gobierno de Canarias.

Vista la situación y desde el punto de vista estético aparecen tres escenarios: la modificación formal de los cultivos para permitir una mayor producción cosa inviable por ir en contra de la normativa; el mantenimiento de los mismos para su exploración turística corriendo el riesgo de convertir la Geria en un ‘parque temático’; o una tercera vía que mantenga los métodos tradicionales y que se reconvierta completamente hacia la producción de uva de forma biológica. La primera opción (que se podría dar con un cambio de normativa) supondría la pérdida de una parte de las cualidades formales que diferencian este paisaje de cualquier otro; las que le imprime carácter, lo hace singular e inmediatamente reconocible, e iría en detrimento de los valores identitarios y patrimoniales del paisaje y de la relación del campesino con el lugar que se percibe a través de las formas dibujadas en el territorio. Entender la Geria como recurso y sólo como tal, trasladaría al campo la enfermedad crónica que denuncia Emilio Lledó en la ciudad y lo dejaría desprovisto de una buena parte de sus valores estéticos, culturales y medioambientales. Por otro lado, la Geria es el espacio intermedio entre el Parque

Natural de los Volcanes y la zona más turística de la isla, la costa este y sur donde se ubican Arrecife, Puerto del Carmen y Playa Blanca; disminuir la protección de la Geria implicaría eliminar el cinturón defensivo y la barrera psicológica que ejerce actualmente con respecto a Timanfaya. Acostumbrarnos al nuevo paisaje como propone Carlson y valorarlo desde la estética actual y la funcionalidad sería posible, pero la pérdida estética y patrimonial sería enorme.

La segunda opción supondría dejar el paisaje congelado en un punto de su historia para convertirlo en un museo al aire libre, en una falsificación al modo en que lo definía Dorfles: en un parque temático de grandes dimensiones dedicado al enoturismo, por otra parte tan de moda en estos tiempos. Si bien el supuesto anterior parece poco probable, este es un riesgo ciertamente posible. Al igual que está ocurriendo en los barrios antiguos del centro de las grandes ciudades con la gentrificación, podría darse un caso similar en un paisaje agrícola como este. Explotar el paisaje con fines turísticos supondría la subida de precios de las tierras de tal forma que ejercerían una presión tal sobre los agricultores, que terminarían por venderlas a las grandes bodegas o a intereses extranjeros. Pasaría así de poseer una identidad de gran singularidad y un enorme valor patrimonial a convertirse en un bonito recurso. Ciertamente se conservaría la dimensión física del paisaje (igual que se conservan los edificios de la Barceloneta y el Poble Sec en Barcelona, o los de Malasaña y Lavapiés en Madrid) pero la dimensión conceptual, lo que convierte el país en paisaje, se perdería con ella y el territorio se convertiría en una bella postal vacía de contenido; es decir, en otra cosa diferente a lo que significa *paisaje*. La belleza de la Geria está en la vida que hay en él y en su carácter, que se percibe en las gentes que la habitan, en el cuidado que ponen en las casas y en los cultivos, en el sentimiento de un paisaje vivido con sus luchas, sus penas y sus alegrías. Los zocos tradicionales son más que dibujos singulares en el territorio, son el valor estructural del paisaje de la Geria y simbolizan una filosofía de vida. Como expresa poéticamente Eduardo Martínez de Pisón: *En tantas de esas pérdidas no sólo se desposee al patrimonio territorial de un bien sino que también se hiela su reflejo en el corazón de las gentes. Los paisajes interiores perdidos son así uno de los mayores quebrantos culturales y morales de nuestra sociedad. Los paisajes-experiencia tienen su sitio paralelo fuera de los lugares; residen y se derrumban en secreto en el espíritu de los hombres que habitan los paisajes-territorio*⁶⁸.

Por su parte, la tercera opción dirigiría sus pasos hacia la producción ecológica de caldos manteniendo los zocos tradicionales. Las ventajas para el paisaje son a todos los

⁶⁸ MARTÍNEZ DE PISÓN. La experiencia en el... *Op. cit.* p. 42.

niveles: se conserva la forma del paisaje y con ella su estética, se mantiene el patrimonio vernáculo, el lugar, el vínculo de sus gentes con la tierra, y se evitan los riesgos medioambientales. Ahora bien, el problema de la producción sigue existiendo. Debido a la escasa rentabilidad de este tipo de producción, las bodegas dependen de ayudas públicas para su mantenimiento, situación que en el largo plazo es poco recomendable. Sin embargo, los tiempos están cambiando y la necesaria adaptación de la agricultura al cambio climático permite ver los productos biológicos con otros ojos. Hace unos años, la posición de los grupos ecologistas que pedían la eliminación de los químicos de síntesis en los cultivos con el argumento de que provocaban graves perjuicios para la salud humana y para el medio ambiente, se veía como exagerada. No obstante, la sociedad civil guiada por las noticias que cada cierto tiempo aparecen en prensa avaladas por estudios científicos, percibe hoy aquellas reivindicaciones como ciertas. Los productos de cultivo ecológico que antes se veían como un lujo innecesario, se consideran, cada vez más, como un salvoconducto para evitar enfermedades futuras y pérdidas de biodiversidad. Siendo así, tal vez haya que plantearse que la resiliencia en la Geria significa volver a los métodos tradicionales y aprovechar las circunstancias del momento actual para elaborar productos que encuentren un hueco en el incipiente mercado de la “alimentación saludable”. Lo que supondría cambiar la mentalidad y enfocarla hacia un modo de vida más sostenible y dirigida al bien común. El último informe de la FAO afirma: *Aumentar la eficiencia en el uso de los recursos, reducir la utilización de combustibles fósiles y evitar la degradación ambiental directa ahorrarán dinero a los agricultores, aumentarán sosteniblemente la productividad y reducirán la dependencia de insumos externos*⁶⁹.

⁶⁹ Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (2016). *El estado mundial de la agricultura y la alimentación. Cambio climático, agricultura y seguridad alimentaria* (Resumen). Roma: FAO. p. 18. <http://www.fao.org/publications/sofa/2016/es/> (fecha acceso 20 de abril de 2017)

Fig. 256: Impactos. Plan Especial del Parque Protegido de La Geria. Leyenda: Límite del Paisaje Protegido (azul), abandono agrario (crema), reestructuraciones agrícolas en La Geria de enarenados artificiales (marrón).

Según lo analizado en este sentido, la mejor de las tres opciones parece ir dirigida a la reconversión de la Geria en el cultivo ecológico que permita diversificar además el negocio hacia un enoturismo de pequeña escala que evite la creación de un paisaje falsificado. Sin embargo, desde el punto de vista estético, habría que evaluar caso por caso si los zocos tradicionales deben mantenerse en todos los casos o es posible incorporar enarenados artificiales. A este respecto y retomando la pregunta inicial de si afectaría el cambio en los métodos de producción a la apreciación estética de La Geria, consideramos que la respuesta es positiva en todos los casos, aunque la modificación no afecta igual en todos ellos. La geometría marcada de los zocos artificiales ofrece un paisaje más ordenado y cuidado que el de los enarenados naturales, lo cual no parece trabajar en contra de su apreciación estética siempre y cuando no sean todos de este tipo sino que estén situados en determinados lugares con menor impacto visual. En cuanto a los enarenados en zanjas no están exentos de cierta belleza (la que le da el contraste entre el verde brillante de las hojas de la vid y el negro profundo de la piedra volcánica), no obstante, su similitud a otros paisajes de viñedos hace que se pierda parte de la identidad cultural del lugar, además de suponer una clara disminución de la calidad visual de los paisajes. Consideramos que este último tipo no debería permitirse dentro

del Paisaje Protegido de La Geria. Y con respecto a los enarenados artificiales, sería recomendable realizar un estudio del impacto visual para detectar aquellos lugares en los que la incorporación este tipo de cultivos no afecte a la unidad y la armonía del paisaje. Por otra parte, la posible prohibición de químicos de síntesis (además de aumentar la seguridad alimentaria, reducir las emisiones de gases de efecto invernadero y favorecer el equilibrio medioambiental), iría en favor de la creación de puestos de trabajo en la isla, lo que unido a la consideración de dirigir la producción vitivinícola al cultivo ecológico podría mejorar la imagen de la Denominación de Origen en el exterior y aumentar, de esa manera, su competitividad. En un momento como el actual en el que la producción agrícola de la región europea no puede competir económicamente con otras zonas del mundo, la especialización en productos ecológicos de las zonas de alto valor paisajístico, constituye una buena salida para mantener las tierras en producción. Este tipo de iniciativas que permiten una evolución de los paisajes y evitan su destrucción o abandono, consiguen compaginar la comprensión de los mismos *como* naturaleza y *como* artefacto y evitan los conflictos entre ambas categorías. Dirigir el futuro de La Geria hacia estas circunstancias disminuiría el enfrentamiento de intereses entre la producción y la identidad local, prevaleciendo la conservación del patrimonio natural y cultural y el interés general frente a su uso exclusivo como recurso y los intereses particulares.

* * *

Escribía César Manrique: *Cualquier lugar de la tierra sin fuerte tradición, sin personalidad y sin suficiente atmósfera poética, está condenado a morir.*⁷⁰ Como hemos visto a lo largo del capítulo, los territorios transformados por las diferentes generaciones poseen los datos que nos permiten entender su *identidad*. Los lugares son modelados por las manos de los hombres y las mujeres que habitan la tierra, que trabajaron en ella teniendo incluso que luchar contra las más potentes fuerzas de la naturaleza. La identidad del paisaje, su carácter, está ligada al lugar, a lo vernáculo, a los siglos de historia transcurridos, a los individuos y a la sociedad que los han ido configurando. Es por ello que el modelo de las múltiples historias de Thomas Heyd resulta de suma utilidad para comprender el paisaje en este plano de configuración, y podemos decir que las historias que narran sus diferentes capas resultan ser apropiadas para aprehender un paisaje; si bien no todas van enfocadas en la misma dirección. En el caso de la Geria las más efectivas son las que surgen de la propia tierra, las que están escritas en el territorio.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 32.

Las pequeñas casas blanqueadas demuestran la comprensión del medio y la adaptación a él, los zocos tradicionales narran el carácter de sus habitantes, los Centros de Turismo muestran el amor a la tierra, la resiliencia y el ingenio de un grupo de personas; las vides plantadas en zanjas enarenadas, los pequeños museos y las catas de vino de las bodegas transmiten la necesidad de incorporarse a un mundo aparentemente ajeno a la tranquilidad de la isla pero actual y necesario. Todos estos datos en La Geria cuentan la historia de un paisaje querido, comprendido y respetado, hablan de valores culturales, medioambientales, éticos y estéticos que merece la pena cuidar y mantener para las futuras generaciones. Por su parte, las narraciones de la conquista de la isla en el siglo XIV o las de las erupciones del volcán aportan una visión que contribuye a una mayor comprensión del carácter del lugar y de los valores de los antiguos pobladores, pero el mecanismo de apreciación de los mismos no corresponde a este plano de configuración del paisaje sino al que analizaremos en el siguiente capítulo. Conocer estas historias permiten entender mejor el pasado, sin embargo, si se hubieran perdido tales relatos la valoración final en este nivel de configuración desde un punto de vista objetivo no cambiaría, porque la historia está escrita en el paisaje y es en él, donde debemos aprender a leer.

En resumen, la percepción del paisaje *como* artificio se produce a través de los valores que lo humanizan (culturales, morales, religiosos, sociales, intelectuales, económicos, etc.). Aquellos que permiten entender la identidad cultural de las gentes que habitan un territorio, sus costumbres, sus necesidades, sus valores como sociedad en un tiempo pasado y en el presente, el papel del ser humano en la historia de la tierra. La percepción en este nivel es «cognitiva» y su valoración podrá ser interesada o no. En caso de serlo, nos permitirá comprender aspectos «funcionales e identitarios» que no tienen por qué derivar en consideraciones estéticas. Por ejemplo, si un historiador admira Florencia desde una cierta distancia, será capaz de ver el interés histórico, cultural y artístico de la ciudad; que además haga consideraciones estéticas sobre el paisaje, es otra cuestión. Del mismo modo, un agricultor o un terrateniente podrán interesarse por el crecimiento de las vides plantadas en sus tierras y en la maduración de sus frutos pensando en el rendimiento de ese año, cosa que no les impedirá (o tal vez si, dependerá de cada uno) admirar la belleza de los campos. Aunque belleza y función puedan ir de la mano en el paisaje-artificio, tomar distancia con la visión utilitaria e interesada permite, más fácilmente, dejarse llevar por estimaciones estéticas profundas (como ocurrió en el Renacimiento cuando se descubrió el paisaje por primera vez). No obstante, no creemos que el modelo de Heyd por sí solo explique su apreciación estética. La poesía, que mencionaba Manrique surge de nuestras emociones y estas pueden ser activadas con la

simple contemplación de un panorama. Las «cualidades estéticas» como la unidad y la integridad del paisaje, el desorden natural de los zocos tradicionales, la gracia de las construcciones blancas y su contraste con la lava negra y el picón, o la sorpresa que nos provoca la primera visión de las formas semicirculares de los enarenados artificiales, nos permiten hablar de un «carácter estético» bello y original, rural, sencillo y vital, amable y a la vez extremo, inquietante y con una fuerte identidad. Al sentirse imbuido en él se pondrán en marcha mecanismos emocionales más profundos, pero estos afectan a otro nivel de configuración, como veremos más adelante. Por su parte, las alineaciones de zanjas romperán dicha armonía y ofrecerán una imagen ajena al carácter del lugar, más próximo a otros paisajes del vino, por lo que su inclusión le hará perder originalidad; y con ello, uno de sus principales valores y su mejor carta de presentación.

Dado que la percepción es cognitiva y derivada de las humanidades y la técnica, son numerosas las historias en las que podríamos basar nuestro conocimiento. Sin embargo no todas tienen por qué ser válidas para una apreciación objetiva, ya que unas nos permitirán comprender mejor los valores ambientales y socio-culturales del paisaje-territorio, y otros nos conducirán a valoraciones subjetivas (no por ello rechazables pero que se deben evitar en este plano). Por otro lado, un juicio elaborado a partir del paisaje-artificio habrá de ser «particular» y estará sujeto a un espacio y un tiempo determinados, debiendo ser estudiada cada caso concreto; ya que no es posible extrapolar valoraciones de unos paisajes a otros, ni aprobar intervenciones para un lugar concreto sin haber hecho una adaptación previa (como ocurre con muchos espacios residenciales y comerciales en la actualidad). Así pues, podríamos decir que «la valoración del paisaje-artificio es cognitiva y se apoya en las humanidades y en las disciplinas técnicas. Es objetiva, pero a diferencia del paisaje *como* naturaleza, es particular, específica para cada caso concreto, y profundiza en la identidad cultural del lugar y en la función que ejerce el individuo en cada época de la historia. El modelo de las múltiples historias de Thomas Heyd favorece la lectura objetiva del paisaje, sin embargo, no explica la experiencia estética en él».

EL PAISAJE *COMO* SÍMBOLO
CAPÍTULO VI

Entendemos el paisaje *como* símbolo en relación a sus aspectos intangibles, aquellos que abordan directamente su dimensión conceptual. Al igual que hemos hecho en los dos capítulos anteriores, comenzaremos por definir la categoría de símbolo y para hacerlo será necesario diferenciarla de la de signo. Ambos son importantes para una correcta interpretación del paisaje, pero los signos deben ser interpretados a partir de asociaciones culturales ya preestablecidas mientras que los símbolos pueden ser más personales. Recurriremos nuevamente a la Estética del Entorno y en este caso, al modelo la imaginación metafísica desarrollado por Ronald Hepburn y ampliado por Emily Brady, ya que consideramos que es el que mejor explica esta categoría. La primera parte del capítulo nos permitirá acercarnos a los mecanismos perceptivos que intervienen en la parte menos evidente del paisaje: la suprasensible que convierte el país en paisaje.

Una de las funciones más importantes del arte a lo largo de su historia de la humanidad ha sido la de expresar y desvelar la realidad no visibles del mundo. Sin embargo, como explicaba Allen Carlson¹, apreciar el paisaje como obra de arte conduce a errores de interpretación que impiden una comprensión adecuada del mismo. Será necesario por tanto entender en qué colabora el arte en la apreciación del paisaje. Abordaremos esta y otras cuestiones a partir del Arte en la tierra, que comenzó en los años 60 del siglo pasado y cuenta hoy con un buen número de artistas que permiten aprehender lo simbólico en el paisaje. Los primeros *Earthworks* americanos mostraron la capacidad de este tipo de obras para transformar el territorio en paisaje. Lo mismo ocurrió con el *Land Art* europeo, pero éste además desveló un modo de relación del sujeto con la tierra afín a los valores medioambientales y ecológicos. Entre los artistas europeos que iniciaron este camino, son los paisajes transformados por las obras de Andy Goldsworthy y Hannsjög Voth los que, en nuestra opinión, explican mejor lo simbólico, tal vez debido a la intensa carga poética que poseen. Tanto los elementos y las dinámicas naturales como antrópicas están presentes en la obra de ambos artistas, pero si en Goldsworthy suelen dominar las primeras, en Voth las segundas son preponderantes. Consideramos que el resultado de unas y otras camina en la misma dirección: sitúan al individuo ante su propia imagen y abren la puerta a la percepción suprasensible de la realidad. Dado que la obra de Goldsworthy ya ha sido tratada en

¹ Apartado 1.3 del capítulo III.

base a su apreciación estética², y puesto que la obra de Voth sufre un deslizamiento desde la escultura a la arquitectura interesante en el ámbito en el que nos encontramos, será este último el ejemplo analizado en la segunda parte del capítulo.

Al mismo tiempo, trataremos de responder otras preguntas. En los dos capítulos anteriores llegamos a la conclusión de que la percepción del paisaje como naturaleza y como artificio responden a mecanismos muy diferentes entre sí, que nos conducen a planteamientos éticos (la primera) y a apreciaciones identitarias (la segunda); sin embargo, ninguna de las dos parecía explicar la experiencia estética en el paisaje. Siendo así: ¿cuáles son los mecanismos que entran en funcionamiento en la apreciación del paisaje como símbolo?, ¿es la percepción en esta categoría objetiva o subjetiva?, ¿es universal o particular?, ¿hacia dónde dirige nuestra atención?, y por último, ¿explica la experiencia estética en el paisaje?

² BRADY, Emily (2008). La estética de los entornos modificados, en PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.). *Estética del entorno*. Madrid: España Ministerio de Fomento CEDEX-CEHOPU. p. 4-22 del CD.

1. La percepción de los símbolos en el paisaje

1.1. Signos y símbolos

A lo largo de la historia los conceptos de signo y símbolo han experimentado variaciones diversas y complejas³ en las que no entraremos. Definir los conceptos tal como se entienden hoy en relación al paisaje permite interpretar aquello que está más allá de las características físicas del territorio y sin el cual no es posible comprender el paisaje. Un signo (del latín *signum* ‘insignia, marca, seña, estandarte, aquello que los hombres siguen’) es toda cosa, acción o suceso que evoca o representa a otra y cuya relación es previamente conocida.⁴ Los signos convencionales son arbitrarios, como el lenguaje, los números o las señales de tráfico; y los signos naturales están basados en una realidad cognoscible. Estos últimos, son los que nos permiten captar determinados hechos o ideas en el paisaje. Por ejemplo, una columna de humo en la lejanía advierte de la existencia de una industria, una central térmica o un incendio. Del mismo modo, la aparición de cientos de grullas en Las Tablas de Daimiel es un signo de la llegada de la primavera, y la presencia de ovas⁵ en el humedal lo es de la limpieza de las aguas. Los signos pueden manifestar una finalidad: un murete de piedra, aunque tenga 30 centímetros y se pueda cruzar fácilmente, significa “propiedad privada, no pasar”. Por otra parte, también pueden representar una realidad: un rascacielos y un parque eólico son signos del desarrollo tecnológico de una región, pero además el primero es una expresión de poder (mayoritariamente de intereses privados y economías de mercado), mientras el segundo alude por lo general a una apuesta política por las energías limpias y el compromiso medioambiental.

Cuando “leemos” el paisaje percibimos todo tipo de signos y en base a ellos configuramos nuestra idea sobre el territorio; de alguna manera también, lo hacemos sobre las gentes que lo habitan. Los paisajes transmiten ideas derivadas de su configuración espacial expresando los valores de las sociedades presentes, y también hablan en clave temporal mostrando a través de sus diferentes capas los valores de los antiguos habitantes de esa tierra. Así por ejemplo, algunas arquitecturas con firma de autor surgidas en las ciudades españolas desde los años 90 del siglo pasado, reflejan la reconversión industrial de la zona hacia nuevos modelos, y otras, su intento por ofrecer alternativas culturales al tradicional turismo de sol y playa; también son signo de una

³ Ver FERRATER MORA, J. (1986): *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Alianza.

⁴ MOLINER, *Diccionario... Op. cit.*

⁵ Algas acuáticas que forman praderas en el fondo de Las Tablas y sirven de alimento a numerosas especies. Debido a su sensibilidad a la contaminación, su presencia indica la buena calidad de las aguas.

época de bonanza económica y de la voluntad de sus gobernantes por situar en el mapa la ciudad en cuestión. Un análisis rápido de las ideas que transmiten estos paisajes nos llevará a admitir que son el reflejo de los valores materiales de un país, de las prioridades políticas por incentivar la economía (en este caso) a través del consumo turístico ya sea cultural o comercial. Otro ejemplo es el de los paisajes rurales, entre los que encontramos pueblos desarrollados a lo largo del siglo XX, debido generalmente a la actividad industrial, cuyas construcciones son similares a las de muchas ciudades o pueblos de otras regiones; mientras otros con un escaso número de habitantes, conservan la arquitectura tradicional, una pequeña actividad agrícola y ganadera heredera de épocas pasadas y son el reflejo de un modo de vida apegado a la tierra. Estos mensajes son recogidos por el observador y le permiten establecer un grado de correspondencia (atracción o rechazo) entre sus propias ideas y el territorio observado. Dichos valores juegan un papel importante en nuestra apreciación estética.

Fig. 257: Santiago de Compostela, ejemplo de turismo cultural desde la Edad Media, inauguró en 2011 la Ciudad de la Cultura de Galicia de Peter Einsenman. Hoy por hoy y tanto por su estética como por su escaso uso, es un ejemplo de artefacto y el símbolo de una época. (fuente: wikimedia)

Fig. 258: Sabiñánigo, Pirineo de Huesca. Fue una población agraria y ganadera hasta su reconversión industrial en los años 20 del s. XX.

Fig. 259: La localidad de Belsué, en el Parque sierra y cañones de Guara, a 28 km. de Huesca, tenía 7 habitantes censados en 2015.

Un signo determinado repetido en el territorio y aceptado a nivel general puede llegar a convertirse en el símbolo de un país o una región. Por ejemplo, la silueta del toro que puebla las carreteras españolas, era una valla publicitaria diseñada por el artista Manolo Prieto e instaladas a partir de 1958 para promocionar una marca de brandy de Jerez. La Ley General de Carreteras de 1988 obligó a retirar toda la publicidad visible desde las carreteras estatales, sin embargo, la valla del toro eliminó el nombre pero mantuvo la silueta; por lo que la empresa responsable fue sancionada con una multa que finalmente fue anulada⁶. Lo que inicialmente fue el logotipo de una marca comercial se convirtió en un símbolo nacional por su asociación con el toro de lidia y con la fiesta taurina. Este tipo de símbolos son parte de los paisajes identitarios de una cultura, pero es necesario que transcurra un tiempo para que sean asimilados por toda la población; a partir de entonces, para unos será un símbolo patrio, para otros la representación de una cultura anticuada (recordemos los anuncios machistas de brandy de los años 50), o un símbolo de tortura animal. En un análisis más amplio, el toro es desde la antigüedad (Mitra, Teseo, Gilgamesh), el símbolo de la lucha de fuerzas entre el individuo y la naturaleza.

Fig. 260 y 261: Las vallas publicitarias del toro han sido pintadas en varias ocasiones por artistas urbanos denunciar, entre otras cosas, la crisis económica y el maltrato animal. (fuente: sam3)

El vocablo símbolo (del griego συμβάλλειν ‘reunir’) hace referencia a una realidad inmaterial reconocible por una determinada comunidad. Es un modo de ilustrar lo

⁶ Multa de 1.000.001 de pesetas impuesta por el Consejo de Ministros el 4 de febrero de 1994 por la infracción del art. 24.1 L 25/1988 de 29 de julio, de carreteras, por tener instalada la valla en el tramo Gijón- Avilés de la A-8. La Sentencia del Tribunal Supremo de 30 de diciembre de 1997 falló a favor de la empresa Osborne y Compañía S.A. y anuló la multa por considerar que la valla del toro: *para la generalidad de los ciudadanos que la contemplan, aun habiendo conocido su primitivo significado, ha dejado de ser el emblema de una marca, para convertirse en algo decorativo integrado en el paisaje [...] el primer impacto visual que en la mayoría produce es el de una atrayente silueta, superpuesta en el entorno, que más que inducir al consumo, recrea la vista, rememora “la fiesta”, destaca la belleza del fuerte animal.*

espiritual concebido en el pensamiento abstracto a través de la re-unión de una idea y el elemento u objeto que funciona como símbolo⁷.

*Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido y oculto para nosotros. [...] Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol “divino”, pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia; el hombre es incapaz de definir un ser “divino”.*⁸

Para Carl Gustav Jung y su escuela hay símbolos derivados de los contenidos inconscientes de la psique que representan múltiples variaciones de las imágenes arquetípicas esenciales, y otros relacionados con creencias de las diferentes culturas y religiones que de forma más o menos consciente se han transformado en imágenes colectivas de las sociedades civilizadas⁹. Por ejemplo, el alba o el ocaso serían símbolos de los ciclos vitales; la cruz, representación de los cuatro puntos cardinales simboliza la unión del mundo con la divinidad desde tiempos anteriores al cristianismo; los rascacielos son símbolo del poder del ser humano, igual que los desfiles militares lo son del poder de un país o de una ideología determinada.

Siendo así, este plano de configuración del paisaje está ligado, por un lado, a los valores culturales de una sociedad, y por otro, a nuestra propia mente subconsciente. Tanto unos como otros poseen valores suprasensibles que pueden surgir de las imágenes percibidas en los entornos naturales o en los antropizados; es decir, de los elementos, fenómenos o dinámicas que en ellos se producen y que narran los valores sociales, culturales, ambientales, incluso éticos y morales. Dicha percepción tiene una parte objetiva que es cultural, y otra subjetiva en la que entran en juego apreciaciones relacionadas con los valores personales y espirituales del observador, sus recuerdos, sus creencias, sus emociones e imaginación. Sin embargo, dichas valoraciones, son muchas veces, complejas y difíciles de aprehender, o tal vez ocurre que no nos detenemos un momento

⁷ BRUGGER, Walter (1975): *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona, p. 475.

⁸ JUNG, Carl Gustav, VON FRANZ, Marie-Louise, HENDERSON, Joseph L., JACOBI, Jolande, JAFFÉ, Aniela (1969). *El hombre y sus símbolos [Man and his symbols, 1964]*. Madrid: Aguilar. p. 20s.

⁹ *Ibid.* p. 93.

a pensar en ello. El paisaje *como* símbolo apela a los valores más profundos del alma humana, a su existencia como individuo, a su naturaleza mortal, y conecta al sujeto con su propia consciencia universal. Este tipo de percepción tiene una base emocional e imaginativa, y desde ella es posible construir relaciones de identificación con otras personas o seres vivos y estrechar vínculos de naturaleza ética que se vean reflejados en el paisaje.

Un sentimiento similar quedó bien definido en los espacios infinitos de lo sublime que recreaban los románticos en la pintura y la literatura: las altas montañas iluminadas por la luz del sol que se cuela tímido entre amenazantes nubes de tormenta, los desiertos eternos o los mares de lava en los que la muerte parece rondar la vida con intención de arrebatlarla, los mares embravecidos, los bosques tenebrosos... todos ellos nos enfrentan ante el temor más profundo del individuo: la muerte. En el Antiguo Egipto la noche era asimilada a la muerte de la que el individuo renacía con el nuevo día. Del mismo modo, la ralentización del metabolismo en algunos animales les permite pasar el invierno y volver del periodo de hibernación en primavera. También para nosotros la noche y el invierno son fenómenos intensamente vívidos, y en los paisajes (especialmente los de dominancia natural y en los espacios en los que se pierde la vista como mares, altas montañas o desiertos) el tránsito del día a la noche o del otoño al invierno son recordatorios de esa misma idea final. Sin embargo, nos ofrecen una salida permitiéndonos no olvidar que formamos parte de un mismo ciclo vital y que la vida siempre comienza de nuevo. Las imágenes del alba y del ocaso, los primeros rayos de sol que nos calientan el rostro a finales del invierno, las yemas de los abedules o las flores de los almendros que nos advierten de la llegada de la primavera, anuncian el comienzo de la vida un año más. Son estos los momentos en los cuales la experiencia estética en el paisaje se produce casi como una consecuencia vital.

Cuando nuestros sentidos se ven saturados de nuevos olores, colores y sonidos, cuando nuestra imaginación se activa y de algún modo despierta del letargo en el que nos sume el día a día; en ese momento, la experiencia multisensorial unida a la imaginación nos conducen a abstraernos del mundo durante unos breves instantes en los que sentimos intensamente el paisaje y nuestra propia vida en él. Dada la naturaleza subjetiva y solitaria de la experiencia estética no parece posible hablar de objetividad, sin embargo, dicha vivencia que pertenece al terreno de lo simbólico ha sido intuita por el individuo desde el principio de los tiempos.

Fig. 262: El hipnótico sonido de las olas del mar acompasado con el latido de nuestro corazón, la consciencia de la vida que habita en él, el olor y la brisa en el preciso instante en el que se muere el día pueden provocar una intensa emoción estética.

Consideramos que el modelo que mejor explica la experiencia estética en el paisaje es el que formulaban Ronald Hepburn y Emily Brady basado en la *imaginación metafísica*. Sin embargo, hay otros elementos que pueden ser considerados como símbolos en el paisaje y que completan nuestra percepción y comprensión del mismo, sin los cuales la comprensión del paisaje queda inconclusa. Aunque de su captación no tengan por qué derivarse siempre dicha vivencia. El paisaje *como* símbolo da respuesta a percepciones que no responden a las categorías de naturaleza y de artificio (aunque deriven de elementos y dinámicas naturales o artificiales) ya que se encuentran en un plano suprasensible.

1.1. El modelo de la imaginación metafísica de Ronald Hepburn y Emily Brady

Treinta años después del primer artículo seminal de Ronald Hepburn, el mismo autor sentó las bases de un nuevo modelo de apreciación estética de la naturaleza en su artículo *Landscape and the Metaphysical Imagination*¹⁰. A partir de su fallecimiento en 2008, fue su colaboradora Emily Brady quién continuó desarrollando el modelo. Autores como Allen Carlson y Malcolm Budd no comparten muchos de los planteamientos defendidos por Hepburn, pero coinciden en considerar que tiene mayor recorrido de futuro que los otros expuestos hasta la fecha. Afirma Carlson que las ideas

¹⁰ HEPBURN, Ronald (1996) *Environmental Values*, 5. Cambridge, pp. 191-204. Reproducido en CARLSON, Allen y BERLEANT, Arnold (eds.) (2004) *The Aesthetics of Natural Environments*, Toronto: Broadviews Press, p. 127-140.

de Ronald Hepburn expuestas en aquel artículo podrían ser nuevamente, las que estableciera la agenda de discusiones futuras. La disciplina, inmersa en el debate sobre los modelos, parecía no terminar de solucionar muchas cuestiones, y lo que parecía una vuelta atrás fue considerado el mejor modo de seguir avanzando. Uno de los problemas que trataba de resolver era el límite entre lo trivial y lo serio en la apreciación estética de la naturaleza, y al hacerlo, explica Carlson¹¹, nos invita a entretenernos en profundas meditaciones y especulaciones sobre nuestra fruición de la naturaleza que nos llevan a replantearnos asuntos fundamentales acerca de la verdadera esencia del mundo natural y de nuestro propio lugar en él. Además, a partir del modelo de la imaginación sería posible elaborar una teoría estética de la naturaleza construida como disciplina autónoma que diera respuesta a la apreciación de la belleza natural de forma libre y creativa¹². Consideramos de sumo interés este modelo porque a partir de él resulta sencillo comprender el funcionamiento de la imaginación en la percepción del paisaje *como símbolo*.

Ya en 1966 Hepburn¹³ señaló que percibimos a través de todos los sentidos y que la información nos llega de forma constante aunque cambiante a medida que nos movemos por un espacio determinado. Tomar la imaginación como base de la apreciación sabiendo de su capacidad evocadora, explicaría la continua red de asociaciones que se encuentran en permanente estado de transformación y que se produce en nosotros cuando los sentidos nos bombardean con toda esa información. A la pregunta: ¿Qué significa apreciar estéticamente el paisaje?¹⁴, el propio autor respondía que se trata de una experiencia con múltiples capas en la que intervienen componentes puramente sensoriales (color, forma, sonido, sensaciones táctiles, olores), a los que se añaden las reflexiones derivadas de tales percepciones. En dicho proceso reconocemos, contextualizamos y conceptualizamos los componentes de la naturaleza para finalmente establecer una serie de relaciones formales a través de nuestra imaginación. Los niveles estructurales de la experiencia estética de la naturaleza pueden incluir desde componentes particulares (como rocas, piedras, hojas, nubes o sombras), hasta otros más abstractos y generales que aprehendemos del mundo en su conjunto. Define Hepburn la *imaginación metafísica* como el elemento de interpretación necesario que ayuda a determinar la experiencia global en una escena natural¹⁵; imaginación que conecta el carácter metafísico de lo que vemos con los componentes sensoriales que

¹¹ CARLSON, *Aesthetics and...* Op. cit., p. 11.

¹² TAFALLA, *La apreciación...* Op. cit., p. 41.

¹³ 'Contemporary Aesthetics and...' Op. cit.

¹⁴ HEPBURN, *Landscape and the metaphysical imagination*, en CARLSON, *The Aesthetics...* Op. cit. p. 127.

¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

producen dicho carácter. Sin embargo defiende el autor, que tan peligroso es negar el poder de este tipo de imaginación en la apreciación estética del paisaje, como sobrevalorarla en exceso y caer en vinculaciones de tipo religioso¹⁶. El equilibrio necesario vendría de una suerte de identificación, un *ser uno con la naturaleza* que suspendiera el conflicto con ella y nos hiciera meditar sobre las propiedades comunes que compartimos sin abstraernos de la realidad que somos. Cuando contemplamos la naturaleza utilizando la imaginación metafísica nos adentramos en un tipo de pensamiento abstracto que abre la puerta a una realidad suprasensible de la que también formamos parte.

¿Qué significa, entonces, ser uno con la naturaleza? Cuando hablamos de unicidad con la naturaleza estamos simplemente meditando acerca de las innumerables propiedades que compartimos con la naturaleza contemplada: estamos presentes en la escena y formamos con ella un cuerpo continuo. Su vida es nuestra vida; respiramos su aire; nos mantiene calientes el mismo sol.

Una estética distintiva y tremendamente particular, en cuya contemplación percibimos analogías entre nuestra vida y la de la escena que tenemos ante nosotros: esquemas de tallos y hojas ramificados como ramificados son nuestros vasos sanguíneos; suave ritmo de las olas que se acercan tranquilas a la playa similar al calmado ritmo de nuestra respiración. Aquí, ser uno con la naturaleza es un placer estético de formas claras, resonantes, reconciliadas, rítmicas: mucho más que el reconocimiento intelectual de las mismas.

*Una forma emocionalmente intensa de unicidad con la naturaleza puede focalizar un agudo sentido de lo limitado de nuestra vida, y conducirnos hacia la vívida consciencia de nuestra integración con el continuo de las formas vivas. Las cualidades emocionales pueden acentuar nuestra aceptación y resignación: naturaleza y observador unidos en una única manifestación de vida-e-inevitable-muerte.*¹⁷

Con estas palabras explica Hepburn la experiencia estética de la naturaleza y son las mismas que podríamos utilizar para referir dicha vivencia en el paisaje. Ese momento único en el que intuimos una realidad intangible para la cual las ciencias sociales, naturales o las disciplinas técnicas no tienen respuesta; y que hace necesario un lenguaje más poético para poder explicarlo con palabras. Puede ser un instante o una eternidad,

¹⁶ *Ibid.*, p. 130s.

¹⁷ *Ibid.*, p. 133 (traducción de la autora).

porque el tiempo se detiene y nuestro yo sigue siendo único al tiempo que entra a formar parte de un todo que existe en ninguna parte. Nos reconocemos como piezas de ese todo natural y nos identificamos en sus ritmos pero también en sus vulnerabilidades. La visión de determinadas escenas de gran belleza o el hecho de sentirnos rodeados por un entorno de altas cualidades estéticas, llegan a nuestros sentidos a través del color, la forma, los olores o los sonidos y despierta nuestra imaginación metafísica; es ésta la que inicia un ejercicio de relación entre nuestros recuerdos, el presente y los posibles futuros en los que lo sensorial y lo suprasensorial quedan vinculados del mismo modo que lo hacen lo efímero y lo eterno en nuestra propia existencia. El sentimiento espiritual de la naturaleza que nos envuelve se convierte en un ejercicio de empatía que nos reconcilia con el mundo y nos carga de energía, permitiéndonos intuir la grandeza del universo al tiempo que experimentamos nuestra propia finitud.

Fig. 263: El paseo por un entorno natural es el ejemplo narrado por Hepburn como desencadenante de la experiencia estética a través de la imaginación metafísica, que podría provocar sentimientos de empatía hacia la naturaleza en su conjunto.

Aunque convencido Ronald Hepburn, de que la imaginación metafísica era la herramienta que explicaba la apreciación estética de la naturaleza, era también consciente de la dificultad de desarrollar una teoría coherente basada en ella; su intención consistía más bien en acercarse al ideal sin llegar nunca a asirlo. Proponía una analogía entre nuestra visión del mundo, y el cuerpo y la mente: el hecho de que no podamos llegar a entender en toda su profundidad dicha relación (la del cuerpo con la mente) no significa que debamos negar nuestra experiencia de ambas. Del mismo modo, la experiencia estética de la naturaleza mantiene viva una visión del mundo que nos

permite aprehenderlo aunque no lleguemos a entenderlo del todo. Abordaba Hepburn la apreciación estética de la infinitud, de la vastedad del cosmos, a través del concepto de lo sublime; del límite y su ausencia, de lo asombroso y atemorizante burkeano y el placer contemplativo del espectador distante kantiano. Explica el filósofo¹⁸ que la intensa experiencia estética de lo sublime se produce en un momento de saturación perceptiva, en el que los sentidos y la razón se ven desbordados por la posibilidad de sentir (de ser uno) con la energía de la naturaleza, con la infinitud del cosmos, tomando consciencia de nuestra propia predominancia espiritual. Dicha infinitud en la apreciación del paisaje aparece como pesadilla al tiempo que símbolo de lo trascendente. Infinito que más que conocer es posible sentir e imaginar en la búsqueda de una vinculación emocional entre lo sensorial y lo metafísico.

Fig. 264: Los Alpes eran el ejemplo más reconocidos del sentimiento romántico de lo sublime.

Los espacios antropizados reconocidos como de especial valor estético también es posible experimentar vivencias similares, aunque la presencia de fenómenos naturales como los aludidos o de determinadas obras de arte suelen colaborar en ella. Dicha experiencia de índole intuitiva, requiere del conocimiento de ciertos datos que colaboren para que nuestra percepción suprasensible se ponga en funcionamiento. Los recuerdos felices de la infancia o los olores intensamente familiares y por largo tiempo olvidados, pueden constituirse en detonantes. También la visión de un lugar con una potente identidad o con un fuerte contenido simbólico como una iglesia para un creyente o una ruina antigua para un enamorado del arte cuyo reconocimiento (cognitivo y particular para esa persona en concreto) es significativo o placentero. O quizá la visión de una

¹⁸ HEPBURN, Landscape and... *Op. cit.* p. 137s.

bella imagen unida a una idea bella nos emocione en lo más profundo y nos haga reflexionar. Al igual que la captación de lo simbólico en la naturaleza, la ocurrida en paisajes de dominancia antrópica es multisensorial y subjetiva puesto que ‘ser uno’ con la naturaleza es un ejercicio solitario. Sin embargo, al ser particular o personal y provocada por imágenes concretas podrían desencadenarse en cualquier lugar en el que nuestra imaginación y nuestra consciencia establezcan dicho tipo de vínculos. Ante estos paisajes recordamos nuestra propia naturaleza efímera y somos conscientes de nuestro propio yo dentro del inmenso mundo; y a partir de dicha idea somos más capaces de generar sentimientos de empatía hacia el lugar y sus gentes, hacia el resto de lo existente. Así parece ocurrir, como veremos a continuación, con las obras de Hannsjörg Voth. El deseo de que un paisaje perdure (de querer cuidarlo), nace del sentimiento de estar vivo y de poder experimentar emociones tan intensas. Así, la estética se convierte en argumento para el reconocimiento de la finalidad sin fin de la naturaleza y para una ética de la tierra como proponía Habermas. Del mismo modo, nos incita a transformar (en la medida de nuestras posibilidades) los espacios cotidianos en base a esa misma idea, lo que trabajaría, como defendía Elizabeth Meyer, a favor de la sostenibilidad.

El concepto de empatía se encontraba, entre otros, en la estética del XVIII y en Adorno. Sobre la estética empirista explicaba Francisca Pérez Carreño: *es en la imaginación donde se producen las asociaciones de ideas que conforman nuestro conocimiento del mundo [...] «la llave preciosa que libera al sujeto empirista de la prisión de sus percepciones». También de sus percepciones morales, pues también descansa en la imaginación la posibilidad de ponerse en lugar del otro (sentir como si fuera el otro) en la que descansa el pensamiento moral.»*¹⁹ Por su parte, lo feo adorniano²⁰ establecía una distancia y una falta de identificación con lo observado (ya fueran individuos o la naturaleza), que podía desembocar en posiciones autoritarias y discriminatorias. La postura contraria que consistiría en ponerse en la piel del otro mediante el uso de la imaginación, recupera el concepto de empatía que aplicado a los paisajes configurados por el individuo y se convertiría en una de las claves para la superación de la ruptura del siglo XX entre el ser humano racional y su propia consciencia como parte de la biosfera. La estética y la construcción de símbolos es un recurso utilizado desde antiguo como generador de identidades colectivas y de empatía (pensemos en la estética de los totalitarismos o en el símbolo de la cruz). *A este respecto es importante destacar que tanto por la experiencia histórica como por los estudios psiconeurológicos, está*

¹⁹ PÉREZ CARREÑO, La estética empirista, en BOZAL, *Historia de las ideas... Op. cit.*, p. 36.

²⁰ Ver capítulo II.

*probado que la identificación emocional es mucho más sólida que la comprensión racional.*²¹

Fig. 265: Un paseo por las ruinas romanas de Baelo Claudia (habitadas entre el s. II a.C y el s. VII) en la ensenada de Bolonia (Tarifa, Cádiz), puede hacer que nuestra imaginación nos traslade en el tiempo y nos permita reconocernos, de alguna manera, en nuestros antepasados y en otras culturas o creencias.

Coincidimos con Hepburn en que la imaginación metafísica es la responsable de la experiencia estética en el paisaje y creemos que los elementos simbólicos son los que permiten que se active el mecanismo. Los símbolos pueden ser universales y surgir de las propias dinámicas naturales (el alba y el ocaso, una nevada, una gran montaña, etc.) o culturales y derivar de una de las artes (la literatura, la escultura, la danza, la música, etc.). Los unos y otros permitirán al observador susceptible de tener esa vivencia, aprehender la realidad suprasensible de los paisajes. La emoción que surgirá en él a partir de la fruición del plano de configuración simbólico despertará la empatía requerida para identificarnos con otras personas, especies o partes de la naturaleza. En cualquier caso, se llegue o no a tener dicha experiencia, la lectura de símbolos en el territorio nos permitirá profundizar en el carácter de los paisajes.

Pongamos un ejemplo. Cuando vemos una panorámica de un valle con un lago, nuestra percepción sensible nos informa de las formas, los colores, los reflejos en el agua, los sonidos, la brisa, etc. A partir de ellos, la parte racional de nuestro cerebro analiza las

²¹ ALBELDA, José y SGARAMELLA, Chiara (2015), Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico, en *Ecozon@*. Vol. 6 nº 2. Universidad de Alcalá. p. 13s.

formas naturales y las artificiales: si la pendiente de las montañas es muy pronunciada y la transición entre el agua y la tierra es muy brusca y si vemos el borde de una presa, entenderemos que se trata de un pantano y lo valoraremos como paisaje artificial. De forma simultánea, la parte intuitiva de nuestra mente nos comunicará diferentes sensaciones en función de nuestros gustos, recuerdos, el grado de conocimiento sobre el lugar, etc. Si no tenemos ningún vínculo afectivo con el mismo y no sabemos nada de él, es posible que nos resulte un paisaje bucólico y bello y nos agrade su contemplación. Sin embargo, si sabemos que bajo las aguas quedaron anegados varios pueblos debido a la construcción del pantano, es posible que tengamos sentimientos encontrados entre la belleza de la imagen y la posibilidad de imaginar la tristeza de los habitantes cuando tuvieron que abandonar sus casas. Pero si de pequeños vivimos en esos pueblos y nuestros padres y abuelos pasaron allí buena parte de sus vidas, el sentimiento será mucho más intenso. No veremos ya un bonito paisaje sino una tumba bajo la cual están enterradas una parte de nuestras raíces: nuestros recuerdos de infancia, la plaza donde jugábamos con los amigos, la chimenea junto a la que nos calentábamos los días de invierno, la iglesia cuyas campanadas marcaban el ritmo de los días, el cementerio donde descansan nuestros antepasados.

*¡Qué extraña es esa querencia que muchas personas sienten por los lugares a los que pertenecieron incluso cuando éstos han desaparecido, como es el caso del de mi familia! Cuántas veces he oído en la laguna a las personas mayores comentar su añoranza por unos pueblos a los que ya no pueden volver y su intención de hacerlo a pesar de todo, como mi propio padre, cuando estén muertos. A mí al principio me sorprendía, pero cada vez lo comprendo más. Aunque era una chiquilla cuando me marché de aquí, también yo sigo amando estos montes y este valle sumergido bajo el agua cuyo recuerdo cada vez es más borroso en mi memoria, pero que añoro a pesar de ello. De ahí la melancolía que siempre me invade al verlo, melancolía que ha ido en aumento con la edad.*²²

Este breve texto pertenece a un libro de Julio Llamazares que narra esta misma experiencia vivida por las diferentes generaciones de una misma familia. Recrea unos hechos que fueron reales y profundamente traumáticos para quienes los vivieron, emanando de la literatura referencias subjetivas de índole emocional. Leer el libro nos permite ponernos en la piel de aquellas gentes, empatizar con ellas y cambiar nuestra forma de percibir el propio paisaje. A partir de su lectura, no volveremos a mirar un

²² LLAMAZARES, Julio (2015). *Distintas formas de mirar el agua*. Barcelona: Penguin Random House. p. 33s.

pantano en cuyas aguas haya quedado sepultado un pueblo sin identificarnos con las familias que tuvieron que abandonar sus casas y su vida para empezar en otro lugar. El sentimiento de pérdida y nuestra reflexión sobre el paso de la vida irá siempre unido a este tipo de paisajes.

Esto mismo nos ocurre en La Geria cuando escuchamos las narraciones de la conquista y de las erupciones volcánicas, o cuando leemos a Cesar Manrique. Una vez conocidas, percibimos algo más que la forma del territorio y la vida de los habitantes de hoy, descubrimos también la de sus abuelos, la de los que vivieron las explosiones volcánicas y la de aquellos que experimentaron por primera vez el cultivo de la vid. Y nos preguntamos que estarían haciendo nuestros propios ancestros, cuáles fueron sus retos y sus miedos, si encontraron fórmulas tan ingeniosas y audaces para seguir adelante. Nos cuestionamos nuestra propia existencia, la vida que vivimos y tal vez, la de nuestros descendientes. A través de la imaginación metafísica se produce una especie de viaje en el tiempo al pasado y al futuro en el que cuestionamos las decisiones tomadas por la humanidad y pensamos si los problemas actuales tendrán un final similar al panorama frente al que estamos situados. Los datos (cognitivos y emocionales) que leemos en el territorio nos permiten su valoración estética, pero es la experiencia estética que nace de nuestra propia capacidad imaginativa la que nos hace plantearnos cuestiones éticas de profundo calado.

En el paisaje, como en el arte, nos dejamos llevar por la imaginación y nuestro juicio es más libre, afirmaba Hepburn. Igual que los artistas hacen un ejercicio de imaginación como parte del proceso creativo de sus obras, en la naturaleza, donde no hay artista ni creador y cuya belleza no depende de nadie, simplemente está ahí, es la imaginación del espectador la que contempla de forma creativa y define el mapa del recorrido trazado²³. Esta operación resulta más fácil en los entornos naturales, máxime si son paisajes infinitos (mares, altas montañas, desiertos, etc.). Sin embargo, en el paisaje transformado por el ser humano la libertad en cuanto a la elección del itinerario, la participación de todos los sentidos o la información recibida suelen venir dadas de antemano. Las asociaciones que establecemos en nuestra mente con lo percibido son las únicas que entran en el ámbito de lo privado y lo personal, y nos permiten captar los símbolos del paisaje y (en caso de darse) experimentar una intensa vivencia estética. Así, en el campo o en un parque público, cada elemento y recorrido ha sido establecido previamente por el agricultor que decidió la forma de las líneas de las plantaciones, o por el arquitecto que diseñó el trazado de las circulaciones y los puntos focales para

²³ TAFALLA, La apreciación... *Op. cit.*, p. 42-51.

establecer los usos y mostrar determinadas vistas. Al recorrerlos, la red de asociaciones que establecemos dependerá (en parte) de nosotros mismos, pero también se verá inducidas por las decisiones de proyecto. Este hecho que a priori resulta un inconveniente a la hora de permitir la libre imaginación (incluso incómodo por la falta de libertad de tránsito y lo condicionados que nos podemos sentir), se convierte en una ventaja si lo enfocamos desde las enormes posibilidades que puede ofrecer. Si el proyectista, a través de la configuración del espacio mediante un diseño complejo es capaz de transmitir valores medioambientales e identitarios y además, provocar en el observador sentimientos de empatía que derive de valores suprasensibles, se podría conseguir configurar paisajes empáticos que despierten en la gente (al menos en aquellos con una cierta sensibilidad) el deseo de cuidar su entorno. La transición desde el disfrute de los paisajes cotidianos al deseo de su conservación, es decir, el paso de “lo mío” a “lo nuestro”, es una cuestión educativa.

Fig. 266: Dani Karavan, *Pasajes, Homenaje a Walter Benjamin*, Port Bou. En la pared de cristal que sirve de protección al fondo del túnel de acero que conduce al borde del acantilado se puede leer en varios idiomas: *Es tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica está consagrada a la memoria de los que no tienen nombre.* (fuente: Laura O’Gorman).

Consideramos que en el diseño y la configuración de los paisajes del futuro, tan importante es valorar los aspectos ambientales y socioculturales como dejar espacio a la imaginación del espectador para crear sus propias visiones e interacciones con el entorno. Del mismo modo, el análisis necesario para la catalogación y caracterización

de los paisajes debería incorporar la lectura de elementos simbólicos. Desde la pequeña a la gran escala, proyectar dejando espacio de actuación al observador y fomentando la creación de imágenes de lo simbólico dirigidas a la sostenibilidad y el respeto hacia lo diferente, sería una manera de despertar el interés por nuestro entorno, de tomar conciencia de la existencia de otras realidades, de fomentar la empatía y tratar de comprender puntos de vista diferentes que nos acerquen a otras razas, culturas e identidades, a otras especies, otras historias, otros lugares. El arte, a través del símbolo, muestra diferentes caras de lo real. El paisaje *como* símbolo conjuga responsabilidad ética, refinamiento formal y adecuación funcional, y es capaz de conducir a aquel que quiera hacerlo, a la reconciliación adorniana: naturaleza-razón.

Dani Karavan describía el lugar elegido para instalar la obra *Pasajes* del siguiente modo: *El mar estaba calmado. Pero de repente las aguas se arremolinaron en una ola, cayeron a plomo y se estrellaron en una nube de espuma contra las rocas. Después de eso, las aguas volvieron a calmarse, como si nada hubiese pasado. El fenómeno se repitió una y otra vez, con ligeras variaciones en el orden. Desde el mismo lugar podían verse las montañas, la frontera francoespañola en la que Benjamin buscó la salvación. Y me dio por pensar: [...] la obra ya está aquí [...] solo tengo que conseguir que la gente sea capaz de verla*²⁴. Ese ‘hacer ver’, que es una de las principales funciones del arte, revela realidades que va más allá de la existencia física abriendo la puerta a cuestiones inmateriales. Utilizar la imaginación para desvelar otras realidades del paisaje y de las gentes que lo habitan (en el transcurso del ejercicio también las nuestras), es un camino que indaga en las enormes posibilidades existentes para enriquecer el paisaje. Es la misma imaginación utilizada en la creación artística la que nos permite leer los mensajes escritos en el paisaje sobre lo efímero de la vida, sobre la grandeza de individuo y sobre su pequeñez, sobre el respeto hacia otros seres, sobre el amor a la tierra. No se trata de configurar paisajes como si fueran obras de arte lo que conduciría a la creación de un inmenso y esperpéntico parque temático, sino de aprender del arte y del lenguaje simbólico que este utiliza para dotar a los paisajes de un contenido que permita entender la naturaleza según su propia esencia y al individuo como parte de ella. No es la obra de arte en sí (el David de Miguel Ángel pongamos por caso), sino los significados simbólicos que aprehendemos de ella a través de nuestra imaginación (juventud, fuerza, pasión, vida al fin y al cabo), los que nos dejan aturridos y embelesados ante su belleza. Escribía Elaine Scarry: *La belleza invita a la réplica... es salvadora. La belleza acelera. Adrenaliza. Hace al corazón latir más rápido. Hace la*

²⁴ LAILACH, Michael (2007). *Land Art*. Bonn: Taschen, p. 68.

*vida más vívida, animada, ofrece vida, hace que valga la pena vivir.*²⁵ La belleza produce un proceso de descentralización de nosotros mismos hacia el objeto bello que tenemos delante. Aprendamos pues del arte y empleemos dichos mecanismos para crear paisajes que provoque sentimientos de empatía capaces de hacer a la gente replantearse su relación con la naturaleza, con otros individuos, otras especies y con las generaciones venideras. Y por qué no, hagamos grupos multidisciplinares en los que haya artistas, además de arquitectos, paisajistas, geógrafos, ingenieros de caminos y ecólogos, para que, entre todos, sea posible configurar paisajes más amables, sostenibles y con identidad.

Un ejemplo de sobra conocido es la reconversión de las antiguas industrias del Valle del Rhur en Alemania en espacios de uso público. En el Parque Duisburg Nord (1990-2002) de Peter Latz, las antiguas infraestructuras y edificios se han mantenido dándoles distintos usos a los que tenían: salas de exposiciones o de reunión, biblioteca, etc. Dado que en la primera mitad del siglo XX fue ésta una de las regiones de Alemania donde se concentró la producción de acero utilizado en la industria armamentística, la conservación y transformación de sus elementos en objetos de carácter escultórico no sólo mantiene la memoria del lugar sino que pasa a formar parte del inconsciente colectivo como símbolo de la paz en Europa.

²⁵ SCARRY, Elaine (1999) *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press. Citado en MEYER, Elizabeth. K. (2008) *Sustaining Beauty. The performance of appearance. A manifesto in three parts*, en *Journal of Landscape Architecture*. Spring. p. 17s. (traducción de la autora)

Figs. 267, 268, 269, 270, 271 y 272: Plano del parque y diferentes espacios de uso público cuyos edificios y estructuras son utilizados hoy como parque público, espacios deportivos como piscinas y rocódromos, y de recreo donde se celebran fiestas y conciertos. (fuente: Latz und Partner)

2. De lo simbólico en el arte: la obra de Hannsjörg Voth

2.1. Propuestas artísticas en la tierra

Desde que los *Earthworks* y el *Land Art* irrumpieran con fuerza en la vida pública a finales de los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad ha pasado medio siglo. Aquellas primeras obras que salieron de las galerías y lograron que el mundo de la cultura pusiera su atención en el paisaje, en la tierra como organismo vivo y en la relación del individuo con su entorno natural, han evolucionado hoy hacia un tipo de arte mucho más consciente con papel del ser humano en la Tierra y con la necesidad de utilizar la obra artística como herramienta de concienciación ética. El encuadre social presenta similitudes en ambos momentos: lo que entonces se planteó como el fracaso de las utopías del progreso y los valores de la modernidad, se ve hoy como el inicio del cambio de paradigma que en estos momentos ha llegado a su momento álgido y que lleva aparejada una crisis moral con fuertes ramificaciones en lo social, lo medioambiental y lo económico, cuya superación es el mayor desafío de nuestro siglo.

El vínculo entre arte y espacio natural quedó definido por Dennis Oppenheim en 1969 cuando afirmó: *La obra más acertada surgida del síndrome minimalista se rechazó a sí misma, permitiendo al espectador una confrontación cara a cara con el puro límite o confín. Este desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la contribución más importante del arte minimalista*²⁶. La relación perceptiva entre el individuo y su entorno, que es la base del concepto de paisaje, tiene en el Arte en la Tierra al mejor de sus aliados, ya que éste es capaz de transformar el lugar para ‘hacer ver’ realidades suprasensibles que se encuentran tanto en los paisajes naturales como en los artificiales. Desde la primera exposición titulada *Earthworks*²⁷ en la que se

²⁶ LIPPARD, Lucy (2004), *Seis años, La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal, p. 26.

²⁷ Celebrada en la Dwan Gallery de Nueva York (octubre de 1968) bajo la organización de Virginia Dwan y Robert Smithson, con obra de Carl André, Herbert Bayer, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Walter de María, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Robert Smithson y Sol Le Witt. A esta exposición se sucedieron muchas otras. Solo en 1969 podemos resaltar tres: *Earth Art* (11 febrero-16 marzo) en el Andrew Dickinson White Museum de Cornell University en Ithaca (Nueva York) en la que participaron Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenny, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson y Günter Uecker; *Land Art* (15 abril) en la Fernes Gallery Gerry Schum (galería-televisión) de Colonia, contó con la participación de Marius Boezem, Jean Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter de María, Dennis Oppenheim y Robert Smithson; *Ecologic Art* (mayo-junio) en la Galería Gibson también de Nueva York, con obras de Carl Andre, Christo, Jean Dibbets, Peter Hutchinson, Will Insley, Richard Long, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim y Robert Smithson. Una relación de

repensaban los conceptos de espacio y tiempo trabajando con el lugar, la geografía, la geología, el pasado histórico o la identidad, hasta la actuales propuestas del arte ecológico, eco-arte, ecovention²⁸, etc., ha cambiado mucho la visión del mundo ofrecida por los artistas. Algunas de aquellas obras fueron muy polémicas por *ser cosa de diesel y polvo*²⁹, pero estas ideas se vieron pronto enriquecidas con otras de contenido social, político, económico y medioambiental. La contaminación, la superpoblación o la supervivencia de las especies fueron temas recurrentes durante los años siguientes, y autores como Newton Harrison, por ejemplo, hacían denuncia moral electrocutando peces como la forma más humana de matarlos³⁰. En Europa, las intervenciones tuvieron, desde sus comienzos, un carácter conceptual de tintes medioambientalistas; y entre las figuras más destacadas se encuentra Richard Long, que estuvo presente en muchas de las primeras exposiciones, y otras como David Nash, Andy Goldsworthy, Nils-Udo, Hamish Fulton, o Jean Dibbets. En 1982, en la Documenta VII de Kassel y a modo de *operación alquímica inaugural*³¹, Joseph Beuys trataba la relación entre el arte y la ecología en su obra *7.000 Robles* en la que transformaba siete mil piedras en otros tantos árboles. De esta obra diría el autor: *Creo que plantar estos robles es necesario no solo en términos biosféricos, esto es, en el contexto de la materia y la ecología, sino porque harán crecer una conciencia ecológica; crecerá cada vez más en el curso de los próximos años, ya que no dejaremos de plantar árboles.*³²

Fig. 273: *Double Negative* de Michael Heizer, 1970. (fuente: Virginia Dwan)

Fig. 274: Joseph Beuys en la plantación de *7.000 robles*, Documenta 1982, Kassel, Alemania (fuente: nonsite website)

exposiciones de la época la podemos encontrarla en: GUASCH, Anna María (1997), *El arte del SXX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

²⁸ Una revisión de las distintas producciones artísticas que se engloban bajo la denominación arte medioambiental puede encontrarse en MARIN RUIZ, CARMEN, *Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica*, en *Arte y políticas de identidad*, vol. 10-11. Jul-Dic 2014. p. 35-54.

²⁹ KASTNER, *Op. cit.* p. 15.

³⁰ MARCHÁN, *Del arte objetual... Op. cit.* p. 214.

³¹ GUASCH, Anna María (2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Forma, p. 158.

³² Joseph Beuys, citado por Johannes Stüttgen (1982), citado en KASTNER, *Op. cit.* p. 164.

Otros artistas, a uno y otro lado del océano, fueron un paso más allá y sus prácticas artísticas no están tan alejadas de los proyectos de paisajismo. En ellas, la ética y la estética de la tierra trabajaban al unísono resolviendo problemas de tratamiento de aguas, mejora de ecosistemas y entornos naturales, recuperación de suelos pesados, etc. El colectivo PLATFORM con sede en Londres es un ejemplo de colaboración multidisciplinar en el que un grupo de artistas y activistas trabaja en temas ecológicos y de justicia social; y lo hacen en colaboración con las comunidades locales, trabajando en la restauración de espacios urbanos degradados. Desde sus comienzos en 1983, sus intervenciones proponen producciones eléctricas alternativas a las convencionales, reciclaje de residuos, reeducación de la opinión pública sobre el funcionamiento del ecosistema de su entorno inmediato, etc. En sus obras *Flow City* o *Still Waters*, centraron la atención en una cuenca hidrográfica de Londres históricamente olvidada, y proponían desenterrar el río Effra como proyecto de renovación urbana y restaurar los antiguos molinos de una abadía para generar electricidad para una escuela de primaria³³. En una serie de entrevistas realizadas por John K. Grande en 2005 a numerosos artistas, Betty Beaumont hablaba de una de sus obras y del modo en el que trata de cambiar el mundo.

[La obra] *Moral, Ethics, Values (whose, what, which)* expresa mi profunda preocupación por el estado actual del mundo. En muchas de mis obras presento temas e ideas que nos animan a cuestionarnos las normas establecidas; a cuestionarnos nuestras propias creencias, nuestros actos u omisiones, nuestra aceptación o desinformación, y nuestro propio potencial para lograr el cambio. Esta obra pretende obligarnos a preguntar: ¿Quién es responsable del estado del mundo? ¿Hemos permitido que otros elijan y decidan por nosotros? ¿Cuál es nuestra postura? ¿Qué medidas vamos o no vamos a adoptar? Más que centrarse en una crisis del mundo actual, esta obra plantea una pregunta más amplia: ¿quién tiene el control y la autoridad sobre la toma de decisiones? ¿De quién son los valores representados? La definición de las propias palabras, “moral, ética, valores” se solapa. Las palabras “de quién, qué y cuáles” pretenden cuestionar y provocar una deconstrucción individual de estos complejos temas. La obra sugiere que cada uno de nosotros tiene la responsabilidad de estar informado. El actual momento de transformación cultural constituye una coyuntura histórica crítica en la cual, a mi juicio, nosotros tenemos la oportunidad de ejercer una gran influencia. No se basa en los productos de consumo, ni en el dinero ni en el materialismo. Su economía son los valores espirituales. Al arte le corresponde un papel en la configuración del medio ambiente en que vivimos. El arte y

³³ KASTNER, *Op. cit.* p. 39s.

la industria cambiarán el diseño de todo porque participan en esta revolución de la productividad cuyo fundamento se encuentra en las ideas, el arte y la educación.”³⁴

A su vez, Alan Sonfist decía: *Al igual que existen monumentos de la guerra que registran la vida y la muerte de los soldados, es necesario recordar la vida y la muerte de los fenómenos naturales, como los ríos, las fuentes y las floraciones. El arte público puede servir para recordarnos que la ciudad fue una vez un bosque o un pantano.*³⁵ La idea de la vida y la muerte expresada por Sonfist es la misma a la que aludía Ronald Hepburn a través de la imaginación metafísica. Leyendo sus escritos, nos viene de nuevo a la memoria la idea de cambio de paradigma que ya es habitual encontrar en algunas disciplinas relacionadas con el paisaje y en una parte cada vez más importante de la población; y que podríamos entender (con cierta distancia) como una suerte de retorno al *pensamiento paisajero* de Augustin Berque.

Fig. 275: Localización de *Ocean Landmark* (1978-1980), obra de Betty Beaumont a 40 millas del puerto de Nueva York, que utiliza residuos de carbón para crear un hábitat subacuático. (fuente: greenmuseum website)

Fig. 276: *Time Landscape* (1965-1978), propuesta artística de Alan Sonfist donde trata de recrear en una pequeña parcela de Nueva York el paisaje precolonial de la zona. Greenwich Village. (fuente: greenmuseum website)

Las palabras de los artistas nacen de su propia visión del mundo, y sus prácticas artísticas ponen de manifiesto una idea, tratan de abrir los ojos ante un problema o reivindican una solución; pero el objetivo final, en muchos casos, va dirigido a lograr un cambio de actitud en la relación del ser humano con su entorno: modifican un espacio, crean o recolocan objetos, realizan una acción o narran historias como herramienta que trascienden el medio físico e ingresan en el ámbito de las ideas. Es a través de ellas

³⁴ GRANDE, John. K. (2005). Betty Beaumont. Un catalizador de cultura y naturaleza en *Diálogos arte-naturaleza*. Lanzarote: Fundación César Manrique. p. 272s.

³⁵ Alan Sonfist (2005). Natural y cultural, en GRANDE, *Op. cit.* 277s.

como logran conmover, hacernos reflexionar, removernos por dentro y provocar experiencias de lo bello que nos hagan modificar (palmo a palmo quizá), nuestra percepción de la realidad. Cuando la arquitectura y el paisajismo trabajan con valores ecológicos y medioambientales como base para transformar el entorno son menos sutiles, y crean espacios ricos y complejos de convivencia en las que la belleza es una herramienta más. Como vemos, los objetivos de todos ellos son similares, sin embargo, los proyectos de paisaje están obligados a incluir entre las premisas el parámetro funcional (bastante limitante por otro lado) de la que los artistas pueden prescindir. Lo que permite, a estos últimos, perderse en elucubraciones y dejarse guiar por la imaginación con el fin de obtener un resultado mucho más capaz de transmitir valores suprasensibles. La colaboración multidisciplinar de diferentes actores en el diseño de proyectos colaboraría en la creación de espacios con alta carga simbólica y biodiversos ecológica y culturalmente hablando; mientras llega ese momento, tratemos de avanzar. El artista Hannsjörg Voth es, en nuestra opinión, un caso paradigmático en este sentido, ya que logra transmitir la esencia de un espacio natural tan extremo como el desierto al tiempo que refleja la identidad del lugar y deja intuir los planteamientos metafísicos más antiguos del individuo. Su obra, además, incorpora el factor funcional realizando obras que están a medio camino entre la escultura y la arquitectura, sin perder por ello un ápice de poesía.

Cuando Hannsjörg Voth mira el mar o el desierto, ve mucho más que agua, arena, piedras y sol. Cuando Voth mira el mar y el desierto, descubre un territorio donde la mano del ser humano no ha intervenido, donde aún existe la naturaleza virgen, y el individuo vuelve a su origen, a una relación espacio-temporal con el entorno natural, que en los lugares civilizados se perdió hace siglos. La realización de sus obras en este tipo de territorios va más allá de la simple localización. “Paisaje cero”³⁶ es la denominación que él mismo da a este tipo de lugares, pero no parece referirse solo a una gran extensión inhabitada sino a una vuelta a lo primordial de la materia y la forma, un retorno al origen, cuando el tiempo no se regía por parámetros lineales sino cíclicos y el espacio era una realidad que iba más allá de lo físico. Al construir sus obras en el mar o en el desierto transforma el territorio en paisaje revelándolo en el espacio y en el tiempo; y nos recuerda, a través de los símbolos que impactan en nuestro cerebro y despiertan la imaginación metafísica, aquella antigua conexión intuitiva con el territorio basada en la observación de las leyes naturales: el pensamiento paisajero.

³⁶ WEILACHER, Udo (1999), *Between landscape architecture and land art*. Berlín: Birkhäuser. p. 56.

2.2. Del caos al cosmos: la trascendencia del individuo a través del símbolo

Al sudeste de Marruecos, en medio del desierto, existe una escalera de barro apisonado y forma triangular que sube a ninguna parte. Rodeada por un paisaje infinito, estéril y despiadado donde el tiempo parece haberse detenido, se erige un monumento al deseo de trascendencia del individuo, un *memorial a la historia de la humanidad*³⁷. Allí, lo efímero de la vida supone un instante de transición entre el pasado y el futuro, entre la tierra y el cielo.

Fig. 277: Hansjörg Voth, *Escalera Celeste*, llanura de Mahra, Marruecos (fuente: Ingrid Amslinger).

Escalera celeste (1980-1987) fue la primera obra realizada por Hannsjörg Voth en la llanura de Marha, más tarde vendrían *Espiral áurea* y *Ciudad de Orión*. Formalmente, la escalera parece arrancada directamente del Zigurat de Urnammu en Ur, datado en el año 2.500 a. de C. Con unas medidas de 23 metros de lado, 16 de alto y 28 de hipotenusa, los 52 peldaños de la escalera están flanqueados por una barandilla, y en su frente, la escultura presenta una hendidura vertical que la orienta hacia el este. La cara sur del triángulo está cuajada de pequeñas ventanas que iluminan el espacio interior bajo la escalera. La obra (escultura trasformada en arquitectura), contiene dos pisos para vivienda y uno más a modo de cubierta o de puerta al infinito. Dicha cubierta está destinada a albergar unas alas fabricadas con plumas de hierro de 3,50 m. de ancho, dispuestas de modo que una persona puede situarse entre ellas. Estas alas, y los dibujos de la escalera que hizo el artista, remiten al mito de Ícaro. ...*Y arrastrado por el deseo del cielo, emprendió un camino más alto; la proximidad del arrebatador sol ablandó la olorosa cera, ligazón de las plumas. La cera se había derretido; agita él sus desnudos*

³⁷ ROMAIN, Lothar (1986), Crossing the Boundaries «Stairway to Heaven» by Hannsjörg Voth, en *DAIDALOS* nº 22, (diciembre). p. 17 (traducción de la autora).

*bracitos y, privado de remos, no presa brisa alguna y la boca que gritaba el nombre de su padre es acogida por las azuladas aguas...*³⁸ El mito clásico de intentar tocar el cielo, llegar a los dioses, incluso ser parte de ellos, está recogido en esta escalera como una invitación. Subir los peldaños, llegar hasta lo alto y mirar al infinito es algo que el individuo actual parece haber olvidado. La soledad del desierto, donde las antiguas tradiciones aún se conservan y los modos de construcción tienen siglos de historia, es el lugar elegido por este artista para encontrarse consigo mismo y escapar de la sociedad actual, recuperando conceptos tan antiguos como el ser humano y mostrándonos otra posibilidad de vida. La unidad de la obra y el medio físico en el que se inserta, expresan con imágenes las palabras que escribiera Hepburn en 1966: *La actividad imaginativa trabaja en favor de la reconciliación entre el espectador y el objeto artístico: la unidad es nuevamente una noción reguladora, un símbolo de la transmutación completa e inalcanzable de la naturaleza bruta en un espejo de la mente.*³⁹

Figs. 278 y 279: Dibujos del artista para Escalera celeste.

Fig. 280: Hannsjörg Voth en el proceso de fabricación de las alas junto a Escalera celeste. (fuente: Amslinger)

Fig. 281: Interior de Escalera celeste. (fuente: Amslinger)

³⁸ OVIDIO (2003). *Metamorfosis*. Libro VIII, 224-231.

³⁹ HEPBURN, Contemporary aesthetic... *Op. cit.* p. 296.

Recordamos nuevamente las palabras de Mircea Eliade⁴⁰ cuando afirmaba que en las culturas arcaicas todo templo, palacio o ciudad es una Montaña Sagrada, un *Axis Mundi* considerado como punto de encuentro entre el cielo, la tierra y el infierno; y el lugar donde se localiza la puerta de los dioses. El centro del mundo era la zona sagrada por definición y su acceso a él, un camino lleno de dificultades, un viaje de iniciación. El zigurat era una montaña cósmica, es decir, la imagen simbólica del cosmos; y su cima, el ombligo del mundo donde éste comenzó. En 1963, Sigfried Giedion relacionaba los arquetipos arcaicos con el arte contemporáneo y comentaba: *En el mundo del arte contemporáneo existen señales de que nuevamente nos estamos acercando a una época de simbolismo, de que la prolongada fase de naturalismo está dando lugar a una nueva concepción de la realidad, de múltiples dimensiones y significados renovados. El actual renacimiento del interés en el símbolo y su significado nos ha inducido a retroceder a sus orígenes en la prehistoria.*⁴¹ Escalera celeste bien podría asimilarse a la montaña sagrada, su ascenso a través de la escalera, su llegada a lo más alto donde esperan las alas que permitan seguir elevándose hacia el basto cielo. El rito permite el deslizamiento de lo sensorial a lo conceptual, de lo humano a lo divino, de la vida a la muerte, de lo físico y pasajero a la eternidad. La imaginación permite a Voth ponerse las alas de Ícaro y volar, traspasar los muros de la materia, tocar el cielo, convertirse en inmortal.

Fig. 282: Zigurat de Urnammu en Ur, hacia 2.500 a.C. (fuente: H.W. Janson)

Fig. 283: Sun Tunnels de Nancy Holt, Lucin, Utah, 1976. (fuente: Nancy Holt)

El ciclo de la vida y la idea de trascender más allá de la muerte suelen estar referidas, en la obra de Voth, al ser humano; aunque en algunos casos cobra un sentido más amplio. Solo el título de su obra *Las piedras viven eternamente* (1977) es bastante significativo, aunque es en *Arca II* (1993- 1995) donde el recuerdo de otras especies animales ya desaparecidas se acerca a la reivindicación ecológica. Componen la obra una serie de bloques de piedra situados verticalmente (a modo de alineación de menhires) de manera

⁴⁰ *Op. cit.*

⁴¹ GIEDION, Sigfried (1963). La situación actual de las artes visuales, en *Cuadernos del taller* nº 18. Buenos Aires: Ediciones 3. p. 43.

que conforman el contorno de un barco. Su forma resulta muy similar a la de los enterramientos vikingos que se conocen de la época precristiana. En ellos, y tanto en las cremaciones como en las inhumaciones, el difunto era provisto de objetos personales, utensilios, animales y en ocasiones incluso personas que les acompañarían en su trayecto final. En ambos casos, la nave-tumba era el transporte utilizado para el tránsito, ejemplo que encontramos en el enterramiento de Oseberg (Noruega) que data del año 834 y mide 50 metros. En otros casos, el cuerpo era incinerado y cubierto con un montículo de tierra que se marcaba con piedras dispuestas en formas circulares, redondas, triangulares o de nave, como las del cementerio danés de Lind-holm Hoje en el norte de Jutlandia⁴². A este último tipo de enterramiento es al que más se asemeja *Arca II*. En la obra, la superficie pulida de la cara interna de las rocas tiene impresos (a modo de lápidas) 580 nombres de animales en representación de las 10.000 especies extinguidas o en vías de extinción de Baviera. Al igual que hicieran los vikingos con sus difuntos, con esta obra Voth parece asegurar la travesía al más allá de las especies que el ser humano o el tiempo han hecho desaparecer; al mismo tiempo, recuerda los usos culturales de un pueblo, es decir, es una herramienta de la memoria que impide olvidar el pasado. Obra de arte como sepultura de las especies desaparecidas, obra de arte como memoria de la identidad del lugar, obra de arte como símbolo de la pérdida de biodiversidad natural y cultural.

Fig. 284: Dibujo del artista para *Arca II*. (fuente: Amslinger)

Fig. 285: Cementerio de Lind-holm Hoje, Jutlandia, Dinamarca. (fuente: Corbis)

⁴² GRAHAM-CAMPBELL, James (1995). *Los Vikingos, Orígenes de la cultura escandinava*, Atlas Culturales del Mundo, Barcelona: Folio. p. 68-73.

Una obra en la que la imaginación metafísica referida por Hepburn consigue traspasar los límites de lo sensible y conducirnos a la reflexión metafísica es *Ciudad de Orión* (1998-2003). Una gran escultura o un conjunto arquitectónico que recuerda las ciudades y construcciones de los habitantes del desierto; y es, además, un observatorio astronómico que reproduce una constelación celeste. Sus medidas totales son 40x100 metros y está compuesta por veinticinco torres de barro apisonado, de entre cuatro y quince metros de altura, unidas entre sí por una muralla baja de varios cientos de metros. Las torres, de planta cuadrangular, tienen una escalera exterior en espiral por donde se accede al interior y una hendidura vertical a través de la cual se puede ver el cielo. La altura y el tamaño de las torres vienen definidos por la luminosidad de las estrellas a las que representan, lo que conecta con obras tradicionales del Land Art como *Sun Tunnels* de Nancy Holt en Utah (1976), *Roden Crater* en James Turrell en Arizona (1976), *Observatory* de Robert Morris en Oostelijk Flevoland (Holanda) (1977). La visita al lugar consiste en un preciso recorrido de una hora y media durante el cual el visitante, desde el asiento interior de cada una de las torres, puede observar unas estrellas y constelaciones concretas a su paso por las hendiduras. El profundo conocimiento astronómico y la voluntad de conectar lo terreno con lo celeste aparecen en *Ciudad de Orión* como ya lo hicieron en *Casa de piedra con hueco interior* (1980-1984). Teniendo en cuenta la forma y la estudiada orientación solar de las piezas escultóricas nos vienen rápidamente a la memoria imágenes de los primeros zigurats mesopotámicos o de las pirámides precolombinas. Pero al igual que en el resto de obras de este artista, percibimos algo más que belleza formal. La representación del mito como intención artística pone al descubierto un halo de misterio y de magia que existe en el paisaje y que la obra desentierra cargada de matices que nos incitan a intentar descifrar todo un universo de referencias y significados.

Fig.286: *Ciudad de Orión*, llanura de Mahra, Marruecos (fuente: Amslinger)

Orión es la constelación-guía de las noches de invierno, y mirando en dirección Sur, brillan tres estrellas alineadas oblicuamente en el centro de un amplio cuadrilátero: son Las Tres Marías o el cinturón de la Constelación de Orión. Según la mitología griega estas estrellas decoraban el cinturón del gigante Orión en su lucha contra el Toro y aunque su historia la componen varios mitos inconexos entremezclados, el más extendido es el que describe a Orión como un cazador y el hombre más bello de entre los mortales. Para algunos autores⁴³, existe una relación directa entre Orión y el rey sumerio Gilgamesh, quien a su vez, presenta paralelismos con el Heracles griego. El *Poema de Gilgamesh*⁴⁴ es una bella elegía que se mueve entre lo mágico y lo mítico-religioso, donde encontramos gran cantidad de arquetipos arcaicos. Su eje argumental es la búsqueda de la vida eterna por parte del héroe, rey de la ciudad de Uruk, constructor de sus murallas y personificación de lo civilizado. En esta búsqueda de la inmortalidad realiza un largo viaje durante el cual acabará alcanzando la sabiduría interior y la comprensión de la dimensión humana de la vida. Llegando a la conclusión de que la única posibilidad de trascendencia del individuo es la de sobrevivirse a uno mismo a través de un nombre eterno. Entre los episodios del poema, encontramos similitudes con el mito de Orión y con los doce trabajos de Heracles. Entre otros, la lucha entre el héroe y el Toro Celeste, que en el caso de Gilgamesh encarna la lucha entre lo natural (simbolizado por el gigante Enkidu) y las fuerzas divinas (representadas por el Toro Celeste); el encuentro con los hombres escorpión que en el Poema son los guardianes de la puerta del sol en la montaña sagrada; el viaje a través de las Aguas de la Muerte donde Gilgamesh, navegando en una barca, utiliza pértigas de considerable longitud que corta, aguza y alquitrana para no tocar el agua, y en el caso de Heracles navega en una urna de bronce hacia la Isla de la Muerte; o el descubrimiento de la planta de la eterna juventud que finalmente es robada por la serpiente. Estas imágenes, tan evocadoras y sugerentes las encontramos en muchos de los primeros proyectos y obras de Voth como *Estandartes* (Ingelsberg, Munich, 1975), *Cruz terrestre* (Munich, 1982), o *Escalera al cielo* (Friburgo, 1983). En el caso de Ciudad de Orión, el propio grupo escultórico parece un homenaje al personaje de Gilgamesh: a sus hazañas y a las murallas de Uruk, al espíritu de aventura, al valor de la amistad, al enfrentamiento a los dioses, al miedo al más allá, a la resignación ante el destino y a la búsqueda de la inmortalidad.

*Aquel que todo lo ha visto hasta los confines del mundo,
aquel que todo lo ha vivido para enseñarlo a otros
propagará parte de su experiencia para el bien de cada uno.*

⁴³ GRAVES, Robert (2005). *Los Mitos Griegos*. Barcelona: RBA.

⁴⁴ Considerada la primera epopeya de origen sumerio, está datado entre los años 2.100 y 1.800 a. de C. *Poema de Gilgamesh* (1980). Edición castellano de Federico Lara. Madrid: Nacional.

*Ha poseído la sabiduría y la ciencia del Universo,
ha descubierto el secreto de lo que estaba velado.
Aquel que tenía noticia de lo anterior al Diluvio
llevó a cabo un largo viaje fatigado y exhausto.
Todo su esfuerzo lo grabó en la estela de piedra.
De Uruk, protegida de bastiones, edificó los muros,
del Sagrado Eanna el santuario puro.
¡Contempla su muralla exterior, cuya cornisa es como de cobre!
¡Mira sus paredes internas, que no tienen rival!
¡Admira su dintel, que data del tiempo inmemorial!
¡Acércate al Eanna, morada de Ishtar!,
que ningún rey venidero, ningún hombre, igualarán jamás.
Inspecciona su base, su fábrica de ladrillo.
¿No es de ladrillo cocido su estructura?
¿No colocaron sus cimientos los Siete Sabios?*

Columna I, Tablilla I del *Poema de Gilgamesh*⁴⁵

Fig. 287: Construcción de la obra con la participación de gente local. (fuente: Amslinger)

Fig. 288: Torres sur de *Ciudad de Orión*. (fuente: Amslinger)

Afirma Voth que su objetivo principal en esta obra es representar en la tierra, de forma tridimensional, la *Constelación de Orión*. Intención que relaciona la obra directamente con la metafísica de las sociedades primitivas y las antiguas culturas de Asia, Europa y América. Como veíamos anteriormente⁴⁶, la *realidad* en las culturas arcaicas se correspondía con los arquetipos celestes y los mitos, y los ritos y los símbolos eran su modo de apprehender lo real. Las obras de Voth en el desierto parecen repetir ese mismo

⁴⁵ *Op cit.* p. 113.

⁴⁶ Nota al pie nº 34 del capítulo I.

ritual como modo de hacer real el desierto, de “cosmizar” el caos; quizá es también una manera de aprehender el espacio y con él nuestra propia vida, de recordar y traer al presente una realidad: la del mundo metafísico en buena medida olvidado durante el siglo XX. Ciudad de Orión es un monumento a las estrellas que pueblan nuestros cielos, a la noche que sucede al día, a los ciclos vitales. La imaginación metafísica nos permite viajar al pasado con Voth, a un momento hace unos cuatro mil años, en el que un poeta escribió en unas tablillas de arcilla una epopeya que aún podemos disfrutar. Imaginarnos a nosotros mismos espiándole escondidos detrás de una tinaja, en el interior de una pequeña casa de adobe de un barrio de Uruk. Visualizar al poeta mientras dibuja con esmero signos indescifrables para nosotros. Inventarnos una vida en el interior de las murallas, pasear por sus calles, conocer a sus gentes. Huir de las luchas internas y conspiraciones dentro de la ciudad, y las de esta con otros pueblos sucediéndose una tras otra para mantener, acaso conseguir, el ansiado poder. Reflexionaríamos: cuántos hombres, mujeres y niños murieron en aquellas guerras, cuán cruentas todas a lo largo de la historia. ¿Hemos aprendido algo desde entonces?, nos preguntaríamos. Hoy respetamos la vida de los seres humanos más que antaño, al menos en apariencia, ya que seguimos asistiendo (desde la barrera, vía digital, eso sí) a un espectáculo de muerte, barbarie y desesperación a las puertas de nuestra cómoda casa en Occidente. Tampoco nos dimos cuenta durante largo tiempo, pensaríamos, de que este maravilloso planeta azul tenía los recursos limitados y ahora que ya lo sabemos, no conseguimos ponernos de acuerdo para encontrar una solución. Gilgamesh logró su propósito. Trascendió a la muerte y pasó a la historia gracias a aquel poeta anónimo que se tomó el tiempo, la dedicación y el cariño para dejar escritas sus hazañas. La grandeza de un héroe que vivió en la mayor ciudad de la antigüedad durante el tercer milenio antes de nuestra era, que construyó las murallas de Uruk y el templo de la diosa Inanna, reina de la noche, del amor y de la guerra, que luchó contra el desierto y contra sus enemigos viajando hasta los confines del mundo para adquirir una sabiduría que compartió con todos, para descubrir el secreto más profundo y dejarlo como legado. Aquel poema que hizo a Gilgamesh inmortal sobrevivió más de cuatro mil años y ahora podemos leerlo. Viajaremos con nuestra *imaginación metafísica* a través del tiempo y compartiremos con el poeta, con el héroe y con Voth, a través de su obra, inquietudes que van mucho más allá de lo sensible. Pensaremos, tal vez, en nuestra muerte futura y en el paso de nuestra generación y nos preguntemos: ¿cuál será nuestro legado?, ¿podremos dejar un mundo digno en el que nuestros hijos y los hijos de éstos puedan habitar?, ¿cómo enseñarles la lección de las guerras fratricidas que parece difuminarse?, ¿serán capaces de lograr suficientes recursos para alimentar a toda la población sin degradar la tierra, sin hacer desaparecer millones de especies?, ¿existirán dentro de unas

décadas majestuosos elefantes y laboriosas abejas que puedan inspirar los cuentos que inventen para sus hijos antes de dormir?, ¿estamos aún a tiempo de dejarles un mundo mejor al que nosotros heredamos: no más cómodo, no más tecnológico, no más rabiosamente actual, simplemente un mundo más justo, más ético, más humano?, o simplemente: ¿hay futuro para la especie humana?

Tetsuro Watsuji explicaba la idea de la muerte en el desierto por comparación con la de vida en el mar, siendo las estrellas en la noche las únicas formas de vida del inmenso mar de arena. Tal vez sea el observatorio celeste, el modo en el que Voth insufla vida al desierto.

*El mar, con el continuo movimiento de las olas, el color vívido de las aguas y los seres que lo habitan, nos produce siempre la impresión de vida; aunque nos amenace en ocasiones con el tifón, no logra arrebatarnos un cierto sentimiento de intimidad. El desierto, en cambio, con su tranquilidad de muerte, el color y la figura mortales y su carencia total de vida, amenaza a nuestra existencia de raíz. Hasta las tinieblas de la noche, que difuminan los objetos sobre la faz de la tierra, provocan un estado anímico de rechazo, como si nos halláramos en presencia de la muerte. En medio de esta oscuridad sólo las estrellas del cielo dan la impresión de actividad y vida: ésta es la más singular característica de la noche en el desierto. No es solo que el aire, extremadamente seco, haga resplandecer más intensamente la luz de las estrella; el parpadeo continuo de multitud de estrellas grandes y pequeñas, que van como resonando al unísono, dan la impresión de que se está escuchando una grandiosa sinfonía. Este cielo azulado, animado y en movimiento, es el que en realidad nos salva de la muerte del desierto.*⁴⁷

No queremos dejar de comentar un detalle cuanto menos intrigante de esta obra. Si nos fijamos en la escultura y la comparamos con la propia constelación de Orión, podemos apreciar que la forma de las torres, sus alturas y la muralla reproducen la constelación y las estrellas adyacentes, y descubrimos que la escultura que vemos en la tierra es la simetría de lo que existe en el cielo, no su imagen real. Si observamos en detalle alguno de los dibujos de Voth, podemos corroborar que no es un error o una inversión de la fotografía, ya que él dibuja la constelación tal cual es en realidad junto a la simetría de la planta de la obra. Este hecho podría tener múltiples interpretaciones. ¿Es la tierra un reflejo del cielo y juega con la idea de espejo como hacía Robert Smithson en sus

⁴⁷ WATSUJI, Tetsuro (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme. p. 72s.

Desplazamientos del Yucatán? ¿Es la tierra la representación del cielo, como lo era para las culturas arcaicas? ¿Es una cuestión práctica para que se puedan ver las constelaciones que le interesan desde cada torre? Tal vez solo está queriendo decir que las cosas no siempre son lo que parecen y que es necesario buscar más allá.

Fig. 289: Dibujo del artista para *Ciudad de Orión*. En el centro de la reproducción que hace del planisferio celeste aparece la Constelación de Orión. A la derecha, haciendo una simetría ampliada, aparece dibujada la planta de la obra. (fuente: Voth)

2.3. La contemporaneidad de lo sublime

La infinitud, el silencio, el vacío, el asombro, el claro-oscuro, el poder de lo desconocido, la magnitud de las esculturas, la soledad, la simplicidad de líneas, el contraste entre figura y fondo, la vastedad o la desaparición de detalles, son algunos de los elementos que encontramos en las obras de Voth y que encajarían como un guante en la definición burkeana de lo sublime. También en estas obras es fácil entender el concepto de infinitud del que hablaba Ronald Hepburn y el papel que juega la imaginación metafísica para permitirnos entender la obra como elemento generador de un lugar, como desencadenante de la conversión del país en paisaje.

Los paisajes infinitos del romanticismo, los desiertos, los mares, las montañas, son los entonos característicos de muchas de las obras de Voth, que junto a la simplicidad de formas y al trasfondo metafísico, son la base de su fuerza expresiva y conceptual. La sensación de temor, de sentirse mínimo frente a la naturaleza indómita de algunos cuadros de Caspar David Friedrich se reproduce en el espectador ante la grandiosidad artificial de *Viaje al Mar* de Voth. *La sublimidad se presenta en la grandeza de lo natural que nos hace ver la pequeñez de nuestra subjetividad sensible, y en la grandeza de nuestra subjetividad racional, que nos hace ver, frente a ello, la pequeñez de todo lo sensible, por tanto de la naturaleza, de los fenómenos que nos han conmocionado o aterrorizado, permitiendo que nos elevemos sobre ello sin abandonarlo.*⁴⁸ Si tomamos estas palabras de Valeriano Bozal para el prólogo de la Indagación de Burke y las aplicamos a la obra-artefacto *Viaje al mar* de Voth, vemos que en ella, lo sensible poético prima sobre lo racional y el primer impacto que recibimos al mirarla va directamente al sentimiento. Es una imagen cuyas connotaciones y referencias son tan potentes que necesitamos unos segundos para analizar (desde la razón) aquello que estamos viendo. Es en ese segundo estadio de la mirada, cuando el equilibrio entre razón y sentimiento nos permite llegar al deleite de lo sublime burkeano.

Fig. 290: *Viaje al Mar*, recorriendo el área industrial de Krefeld y Duisburg, 1978. (fuente: Amslinger)

⁴⁸ BURKE, *Op. cit.* p. 35.

Viaje al Mar (1976-1978) era una escultura en movimiento cercana las performances de los años sesenta del siglo anterior, que realizó un recorrido por el Rin durante 10 días desde Ludwigshafen hasta el mar del Norte, haciendo paradas en las ciudades más importantes donde establecía contacto con el público. En su recorrido, contrastaba y ponía en evidencia los paisajes agrarios, industriales y urbanos que atravesaba. Una enorme figura envuelta en sábanas blancas atadas con cuerdas con una máscara de plomo cubriéndole el rostro, se asemejaba a la gigantesca momia navegando hacia el más allá sobre una balsa de madera en forma de túmulo (32 m. de largo por 10 m. de ancho). Durante esos diez días, Voth viajaba en la propia embarcación, bajo la momia, y fue él mismo quién, al final del trayecto cuando la figura llegó a mar abierto, prendió fuego al barco siendo toda la escultura, excepto la máscara, pasto de las llamas.

Entre las numerosas referencias que podríamos encontrar de este viaje a la otra vida, es evidente el recorrido del cuerpo del faraón a través del Nilo hasta llegar a su lugar de descanso final; o las incineraciones en las playas de los héroes de la Antigua Grecia, en cuyos cadáveres se colocaban dos monedas de bronce en las cuencas de los ojos (tal vez representadas aquí por la máscara) para poder pagar a Caronte el viaje a través de la laguna Estigia. En referencia a la obra decía el artista: *Destruyendo la obra quería dejar claro que nuestra sociedad fosilizada invierte mucha energía en conservar e incrementar ciertos valores. Sin embargo, este modo de pensar, que está absolutamente dirigido a la restauración y conservación, impide que se desarrollen cosas nuevas.*” En este sentido, más que interpretarse como trayecto final, podría leerse al contrario: un viaje desde la oscuridad a la luz, desde el corazón de la vieja Europa y sus convencionalismos hacia la una nueva era que deje atrás antiguos valores y resurja, como el Ave Fénix, de sus cenizas. Lo que nos recuerda las palabras de Thoreau cuando abogaba por caminar siempre hacia el oeste y no hacia Europa⁴⁹. Otras imágenes que esta obra nos trae a la memoria dentro del más puro estilo romántico, es la huida de *Frankenstein* de Mary Shelley en el capítulo final, perdiéndose entre la niebla, o el renacimiento del *Drácula* de Bram Stoker en aquel viaje desde el Mar Negro hasta Inglaterra. Un viaje de Oriente a Occidente en un barco que arribó a puerto una noche de fuerte tormenta con un cargamento de cincuenta cajones de tierra; cuyo único tripulante era el cadáver del capitán amarrado al timón, a un crucifijo y a un rosario; y la única forma de vida, un gran perro negro que saltó desde la cubierta y se perdió entre la bruma.

⁴⁹ Ver nota al pie nº 42 del capítulo IV.

Fig. 291: *Viaje al Mar* a su paso por los viñedos de Rüdesheim, 1978. (fuente: Amslinger)

Pero quizá la imagen más directa a la obra, por proximidad geográfica del artista y por la idea de renovación que él mismo expresa, es la de la incineración de Balder. Según la mitología vikinga, el universo nació con el germen de su propia destrucción y Ragnarok es el Día Final en el que se romperá el equilibrio y se terminará con un ciclo cósmico para iniciar, a continuación, otro nuevo. Ese Día Final comenzará con la muerte de Balder, hijo de Odín, que fuera concebido para devolver el equilibrio al universo y cuyos funerales transcurren de un modo distinto al habitual entre los hombres vikingos. Recreada la muerte de Balder por Velasco, a partir de la Edda de Snorri Sturluson⁵⁰, narra su incineración del siguiente modo:

Y mientras Hermond emprende el tortuoso viaje hacia el más inferior de los Nueve Mundos, dioses, gigantes, elfos y enanos se disponen a preparar el largo funeral. Nanna y Frigga lavan el cuerpo de Balder, mientras algunos elfos confeccionan un traje con pétalos de flores, gotas de rocío y telas de araña. Al anochecer, cuando los seres de la noche y de los mundos subterráneos ya no pueden sufrir los efectos del sol, miles de voces entonan a su manera el canto fúnebre frente al mar.

⁵⁰ Texto que recoge temas heroicos y mitológicos clásicos vikingos, fechado hacia el año 1.220.

Los gigantes ayudan a varar el Hringhorni, el barco de Balder, y a cargarlo con sus propiedades y todos aquellos regalos que va recibiendo. Cuando todo está listo, el cuerpo del difunto dios es subido a bordo. Nanna, destrozada por el dolor, se acoge al derecho de las esposas y pide morir en la pira de su marido. Nadie se opone y sube al barco, tumbándose junto al cuerpo de Balder.

Es el momento de devolver el navío al mar e iniciar la última parte del funeral, pero, al final, tal es el peso de los regalos recibidos, que necesitan el esfuerzo de todos los gigantes presentes para moverlo hacia el agua.

Cuando está a la distancia adecuada, Odín dispara una flecha incendiaria y, bajo un intenso cielo rojo, el Hringhorni se pierde en la distancia mientras es consumido lentamente por el fuego.⁵¹

Fig.292: *Viaje al mar*, momento de la incineración, Mar del Norte, 5 de junio de 1978. (fuente: Amslinger)

Después de la muerte de Balder y tras los intentos fallidos para que fuera devuelto a la vida, se desata la batalla final en la que terminará la Edad de Oro y comenzará la Edad del Hacha. Dioses, valkirias y einherjar luchan contra los gigantes para los que habrá

⁵¹ VELASCO, Manuel (2005). *Breve Historia de los Vikingos*. Madrid: Ediciones Nowtilus. p.135s.

llegado la hora de la venganza por haber sido desterrados. Todo será destrucción y las fuerzas maléficas llegarán incluso a atacar al Sol y a la Luna, que desde sus carros celestes rigen el Tiempo. De este modo, todos los mundos se reducirán a cenizas y un mar hirviente se alzarán hasta dejarlo todo sepultado bajo las aguas. La oscuridad reinará sobre la muerte como si la vida no hubiera existido nunca, pero como en otros pueblos de la antigüedad, la muerte será el principio de una nueva vida. Será una hija de Sol (entidad femenina para los vikingos) quién tomará las riendas del carro solar y con su calor hará surgir la poca vida que había quedado en suspensión.

Cualquiera de estas imágenes pertenecientes a distintas culturas y momentos de la historia europea entrarían por derecho propio en la literatura y la pintura del S XIX. La idea del artista como creador: Mary Shelley y su criatura, Dorian Gray y su retrato, la insatisfacción del imposible romántico incapaz de crear la obra perfecta, son parte de una estética que permanece en el trasfondo cultural de la vieja Europa porque indaga en las cuestiones metafísicas más profundas de individuo: la *realidad*, la vida, la muerte, el mundo suprasensible, la trascendencia del ser humano, interrogantes para los que la imaginación metafísica ofrece algún tipo de consuelo.

2.4. Geometrías en el mar y en el desierto

Líneas rectas, cruces, cuadrados, pirámides, espirales, formas y proporciones meticulosamente estudiadas y dibujadas en los planos, son una constante en los trabajos de Hannsjörg Voth. El carácter fuertemente geométrico de muchas de sus obras recupera el elemento racional que permite sentir la fuerza del individuo frente a la naturaleza hostil y sitúa sus obras en la línea con las de las primeras civilizaciones. La pirámide cuadrangular egipcia, cuyo vértice coincide con el eje vertical ascendente desde el centro del cuadrado era el símbolo que apunta desde la tierra al cielo, de la existencia terrena a la morada de los dioses, Montaña sagrada donde se unían el dios, el faraón y el Ka. Timeo describía el universo como un ser viviente perfecto, de forma esférica y constituido por los cuatro elementos⁵², y cuando dios ordenó el universo le dio forma geométrica y número a cada uno de los cuatro elementos⁵³. Por su parte, los Kouroi del estilo Geométrico en el período Arcaico del arte helénico eran realizados por el artista buscando el orden en la naturaleza, analizando las formas de sus partes integrantes, descomponiendo las figuras según su geometría, para finalmente volver a

⁵² PLATÓN, *Timeo*, 30c-34b.

⁵³ *Ibid.*, 53c-56b.

darles forma siguiendo su propia visión de la realidad. La geometría, que consigue conferir una forma clara y comprensible a los objetos informes y a los espacios infinitos, fue la herramienta utilizada por el arte durante siglos para encontrar el orden del universo y para dejar constancia de la supremacía del individuo frente al caos, símbolo de su poder⁵⁴.

Fig. 293 *Barca de Piedra*, Mar de IJsselmeer, 1981. (fuente: Amslinger)

En los cuidados bocetos y planos realizados para sus obras se puede apreciar el meticuloso estudio de las formas y las proporciones. *Barca de Piedra* (1978-1981) era una obra realizada en medio del mar en IJsselmeer. Una pirámide de madera de 12 metros de alto y unos 200 metros cuadrados de base, se elevaba pocos metros sobre el nivel del agua. El vértice de la pirámide estaba desplazado del centro de la base hacia un lateral y solo se podía acceder a ella en barco, subiendo por unas escaleras de hierro. La finalidad de la construcción era que el artista viviera allí un año durante el cual convertiría un bloque de piedra en una barca a golpe de cincel, para, una vez finalizada, sumergirla en el mar. Los accidentes naturales parecen a veces el modo que tiene la

⁵⁴ WATSUJI, *Op. cit.*, p. 76s.

naturaleza de someter al individuo, y en este caso, los hielos hicieron que la pirámide se hundiera antes de que la barca estuviera terminada quedando inmersa bajo las aguas junto a la estructura piramidal. *Barca de piedra* es una obra de carácter efímero en la que lo importante no era el objeto final sino el proceso de realización, la estructura era desmontable pero la barca perduraría enterrada en el fondo de las aguas para siempre. Nuevamente la lucha: la del ser humano frente a las condiciones naturales más extremas; la del artista por dejar una obra efímera y al mismo tiempo eterna pero en el fondo del mar, alejada de los ojos del mundo; la del sujeto enfrentado a su propio yo y a su naturaleza mortal. Cuando Watsuji interpreta el mar, lo hace como fuente de vida describiendo el clima monzónico de China y Japón. Dado que en este caso se trata del mar del norte y el proceso consistía en pasar un año viviendo dentro de la pirámide (con todas las connotaciones que ello puede conllevar), las referencias parecen más relacionadas con la muerte en las antiguas civilizaciones de Occidente, o con la idea de lo sublime. Al igual que sucede en el desierto, el mar es un entorno donde las obras de Voth cobran su máximo sentido, configurando paisajes de enorme belleza y fuerza emocional.

Fig. 294: Momento de la instalación de la pirámide en el mar. (fuente:Amslinger)

Fig. 295: Hannsjörg Voth tallando la barca en el interior de la pirámide.. (fuente:Amslinger)

Explicaba Tetsuro Watsuji⁵⁵ que el desierto no es sólo un inmenso mar de arena o un rocoso y lúgubre monte, sino que es una expresión de la muerte que niega la posibilidad de sentir el más mínimo soplo vital; sentimiento del que surge la relación del individuo con el mundo y razón de sus agrupaciones comunitarias. El carácter mortal del desierto se quiebra cuando surge un oasis, o cuando el agua nace de una fuente en las rocas y de

⁵⁵ *Op. cit.* p. 66-87.

los pozos excavados en el suelo. Dicho elemento diferenciador entre la vida y la muerte en el desierto es el origen de las disputas entre las distintas tribus; enfrentamiento que condiciona su forma de estar en el mundo físico. Verse a sí mismo ante una naturaleza mortal le obliga a realizar un esfuerzo por la supervivencia para el que necesita la colaboración de otros individuos. La oposición y el enfrentamiento al espacio y al clima adversos, inducen a reunirse en comunidades como único modo de supervivencia, a luchar contra otras tribus, a pactar con Dios. No existe allí el sentimiento de naturaleza benefactora rica en dones, ni tampoco el de naturaleza controlada por el individuo, sino que la noción parte de esa situación de confrontación. Es la voluntad del individuo por superar la muerte lo que revela al individuo del desierto. En la llanura de Mahra, en medio de esa otredad, aparece una figura geométrica que contiene en su interior la fuente de la vida: *Espiral Áurea* (1992-1997).

Fig. 296: *Espiral Áurea* en la llanura de Mahra.

En esta obra, de nuevo una escultura-vivienda que contiene un pozo en su interior, las proporciones siguen la sucesión de Fibonacci. La espiral está constituida por un muro de piedra de 260 metros de longitud que va creciendo en altura hacia su centro llegando a elevarse del suelo seis metros. De este modo, da lugar a una rampa de suave pendiente

que al llegar al centro se convierte en una estrecha escalera de caracol que desciende 127 peldaños hasta llegar a lo más profundo donde se encuentra el pozo. A los 27 peldaños la escultura se convierte de nuevo en arquitectura y una puerta da acceso a un recinto habitable iluminado por estrechas ventanas verticales. Las espirales de Voth, al contrario que las de Robert Smithson (alegorías de la destrucción) siguen el sentido de las agujas del reloj, recreando así una figura natural como las conchas de las caracolas, hechas a la medida de su inquilino para proporcionar cobijo y protección.

Figs. 297 y 298: Escaleras de bajada al pozo en el centro de la Espiral Áurea. (fuente: Amslinger)

Fig. 299: Dibujo preparatorio para *Espiral Áurea*, (fuente: Hannsjörg Voth)

Fig. 300: Interior de Espiral Áurea. (fuente: Amslinger)

*Quería mostrar la existencia de un orden en el cual la tierra y la gente tienen su lugar y que es experimentado e interpretado por todas las culturas*⁵⁶. Las referencias a las numerosas culturas que encontramos en su obra aparecen tras la elegante sencillez de

⁵⁶ WEILACHER, *Op. cit.* p. 65 (traducción de la autora).

las formas y en la adecuación de los materiales extraídos del lugar. Nos conducen a través de las sugerentes imágenes y sentimientos que suscitan hacia la reflexión metafísica en un viaje entre el mito y la realidad, entre el pasado y el presente, de lo efímero a lo duradero, de la vida a la muerte y vuelta a empezar; recuperando aquellos tiempos en los que el ser humano tenía una relación mucho más directa con la naturaleza y con las fuerzas primordiales. La idea de trascendencia del ser está presente sin necesidad de utilizar granito u hormigón, sino con materiales naturales y técnicas tradicionales porque lo importante no es la perdurabilidad del objeto, sino su significado y el recuerdo de una idea. En el desierto y en el mar, parece buscar el artista lugares de refugio con los que dialogar, y en ellos ha realizado sus mejores trabajos. La denominación ‘paisajes cero’, parece aproximarse a esta idea de caos o de nada y el artista encuentra en ellos la soledad, el silencio imposible en Europa. De estos últimos comenta que es inviable encontrar un hueco sin cables, sin cultivar o ajardinar, resultando mucho más sencillo y enriquecedor tratar con campesinos y gente apegada a las tradiciones que con la que habita las grandes ciudades. Desde que hiciera su primera obra en el desierto en 1986, ha pasado largas temporadas al año viviendo en el interior de la *Escalera Celeste* o la *Espiral Áurea*, compartiendo experiencias con los habitantes de la zona. En ellas la escultura cambia de escala convirtiéndose en arquitectura, y adquiriendo la medida precisa para formar parte del paisaje sin invadirlo ni anularlo y al mismo tiempo, sin desvanecerse en él. Muestra la adaptación del ser humano al entorno y revela el modo en que el individuo surge del propio paisaje. Sus obras hablan de belleza formal, de conocimiento y adaptación al lugar, de identidad cultural, pero también de un modo de relación con el medio que nace del propio paisaje y del pensamiento paisajero⁵⁷.

Por último, no queremos dejar de hacer referencia a tres obras de Voth que tienen la característica de estar ubicadas en zonas habitadas de Europa. Son *La curva de la vida*, *Entre la puerta del sol y la plaza de la luna* (1991-1993) y *Posición vertical* (1990-1992). En ellas hay una marcada geometría y un profundo estudio de las proporciones; comparten también el uso del granito (pulido o desbastado) y el vínculo con el agua; por otro lado, han sido las tres realizadas por encargo o tras haber ganado un concurso; y por último, participar de algún significado ulterior que el título de las obras deja traslucir. Sin embargo, lo que parece unir las definitivamente entre sí, es la transmisión de una cierta incomodidad o vacío. La segunda se encuentra en una zona peatonal frente a la oficina europea de patentes de Munich y posee todas las connotaciones astronómicas y ancestrales a las que hemos hecho referencia en otras obras. *Curva de la*

⁵⁷ Ver nota nº39 del capítulo I.

Vida, con un título más que sugerente, está situada en los jardines de una planta de tratamiento de aguas residuales, y *Posición vertical*, es una doble cuchilla clavada en el terreno que, a orillas del canal que une el Rin, el Meno y el Danubio, marca la línea divisoria imaginaria entre las cuencas hidrográficas de Centroeuropa. Esta última obra, situada en campo abierto, tiene parte de la fuerza de las obras del desierto y el mar, aunque dependiendo de la vista que tomemos, en ocasiones casi se difumina. Sin embargo, las otras dos, situadas en la ciudad, parecen transmitir una sensación de malestar, de estar constreñidas, fuera de sitio o de haber errado el material del que están hechas. Tal vez sucede que los entornos en los que se encuentran instaladas no suscitan en nosotros las emociones ni dispara nuestra imaginación en el mismo grado que lo hacen sus obras en el desierto.

Fig. 301: *La curva de la vida*, Munich, 1990. (fuente: Amslinger)

Fig. 302: *Entre la puerta del sol y la plaza de la luna*, Munich, 1991-1993. (fuente: Amslinger)

Fig. 303: *Posición vertical*, canal del Rin-Meno-Danubio, Hipoltstein, 1990-1992. (fuente: Amslinger)

Tratar de aprehender los astros en el centro de una ciudad, reciclar aguas que previamente hemos contaminado, o clavar un cuchillo en el paisaje junto a un canal artificial, son quizá el modo que tiene Voth de denunciar la agresiva e irreversible impronta que la mano del ser humano deja sobre la naturaleza. Sus obras permanentes en Europa se adaptan al lugar y al territorio pero no tienen la misma fuerza, frescura o autenticidad que las realizadas en paisajes cero. Sin embargo, no parece ser el material, la geometría o las proporciones, sino el paisaje que rodea la forma desnuda lo que marca la diferencia. En el desierto, una sola forma geométrica en medio de la nada, genera un paisaje rico, complejo y cargado de referencias simbólicas, sin embargo, la naturaleza que la rodea transmite sentimientos de la más pura soledad. Las obras en Europa, mucho más elaborada se pierden entre la maraña de formas e ideas, se disuelven en la sinsustancia del vacío lleno de cosas. En el desierto, parece buscar Voth un lugar en el que vivir y trabajar, donde encontrar el silencio, la calma de lo auténtico, el alma de la naturaleza, y tal vez, recuperar la suya propia.

* * *

Escribía Rachel Carson: *Si los hechos son la semilla que más tarde producen el conocimiento y la sabiduría, entonces las emociones y las impresiones de los sentidos son la tierra fértil en la cual la semilla debe crecer. Los años de la infancia son el tiempo para preparar la tierra. Una vez que han surgido las emociones, el sentido de la belleza el entusiasmo por lo nuevo y lo desconocido, la sensación de simpatía, compasión, admiración o amor, entonces deseamos el conocimiento sobre el objeto de nuestra conmoción*⁵⁸.

Hanns Jörg Voth parece conservar el mismo pensamiento paisajero que tenían las antiguas culturas europeas, y en sus obras, ya sean esculturas, arquitecturas o *performances*, queda reflejada la sólida relación (ética y estética) entre el ser humano y la naturaleza. Es la imaginación de Voth la que transforma el territorio en paisaje. Nuestro conocimiento es capaz de entender las características fisiográficas de territorio y las antropológicas e identitarias de sus habitantes, es decir, el paisaje dentro de sus categorías de naturaleza y artificio. Sin embargo, son los símbolos la herramienta utilizada por el artista para crear realidades suprasensibles, con los que convierte en paisaje lo que antes era sólo país. Y es nuestra imaginación metafísica, las ficciones

⁵⁸ CARSON, Rachel (2012). *El sentido del asombro. [The Sense of Wonder, 1956]*. Madrid: Encuentros. p. 29.

generadas por nuestra mente a partir de la contemplación del paisaje, las que nos permiten retroceder en el tiempo o viajar al futuro, la base capaz de provocar el sentimiento de empatía necesario para identificarnos con otras personas (que sufren huyendo de una guerra o sin poder alimentar a sus hijos, que gozan, que ríen, que aman, que viven, al fin y al cabo, como nosotros). Ese imaginar un lugar y un tiempo diferentes colabora en la comprensión del mundo en su conjunto, al tiempo que incita a pensar el lugar que nosotros mismos ocupamos en él. La percepción de la belleza del arte y la de la naturaleza (cuando somos capaces de aprehenderla desde un punto de vista metafísico) provoca emociones que desencadenan nuestro reconocimiento en ‘lo otro’ (individuos, especies) como parte de un mismo espacio común, y generar sentimientos de empatía. A partir de dichos sentimientos resulta también más fácil entender la compleja situación que atravesamos como planeta Tierra, lo que nos permite buscar soluciones hacia un cambio de paradigma que la ciencia, por si sola, no ha sido capaz de suscitar. Como explica Tonia Raquejo⁵⁹, el adentro (cuerpo-cerebro-mente) y el afuera (entorno) son sólo puntos de vista que se diluyen cuando percibimos la Totalidad; o como decía Hepburn, cuando nos sentimos uno con la naturaleza.

En todas las obras de Voth se repite un esquema similar, aunque es en el desierto donde mejor funciona dicho patrón. Las cualidades estéticas como la armonía y la integridad parten del desierto y de la adecuación de las obras a él, ya que las características del espacio se ven reflejadas en los materiales y en los métodos constructivos. La fuerza de la imagen surge del artefacto, de su forma y escala, del contraste entre las líneas horizontales de los espacios agrestes e infinitos, y las marcadas y potentes geometrías que tienden a la verticalidad; pero también de las referencias de la cultura Occidental que en la obra de Voth son múltiples y variadas. En el caso de las obras que tienen un uso específico, de él surge la adecuación al entorno; la que explica la necesidad de una vivienda y de un pozo para la vida en el desierto. Si el «carácter estético» del desierto es habitualmente duro, agreste, y difícil, los paisajes que estas obras configuran lo matizan y cumplen la función de oasis: proporcionan cobijo y agua en medio de la rudeza del desierto. Por su parte, la narración, las ideas que transmiten estas obras son símbolos universales y de ellas nace la posibilidad de dejar volar la imaginación metafísica, de sentirse uno con la escultura y con el paisaje y vivir en él, una «experiencia estética». La percepción de los sonidos de la naturaleza en Las Tablas de Daimiel y la visión de los zocos cultivados en La Geria unido al conocimiento histórico, ambiental y cultural de ambos espacios, puede provocar una emoción estética similar a la suscitada por las obras de Voth. Porque en los tres es posible valorar el paisaje como paisaje, y permitir

⁵⁹ RAQUEJO, La ficción... *Op. cit.* p. 86.

que la imaginación metafísica dispare las emociones y genere la «empatía» necesaria para una posible identificación con la otredad. La imaginación nos recuerda nuestra naturaleza mortal, como mortales son nuestros seres queridos, las personas que cultivaron La Geria por primera vez, o las especies que anuncian la primavera en Las Tablas de Daimiel. El paisaje, país imaginado, es el anciano y mudo testigo que nos recuerda los aciertos y errores cometidos en el territorio, el que nos permite reconocernos a nosotros mismos en él. El paisaje es el espacio de la memoria metafísica de la humanidad.

Así pues, la «apreciación estética» propiamente dicha es aquella que nos permite deleitarnos ante un panorama determinado de forma completamente desinteresada y ajena a todo análisis cognitivo, y solo puede darse en el paisaje como símbolo. En el plano de configuración simbólico, la imaginación nos permite dejarnos llevar por el propio paisaje y sentirnos uno con él, con el resto de seres vivos y con el mundo en su conjunto. Al hacerlo, nuestra capacidad creativa es capaz de compaginar la lógica del conocimiento y de los valores materiales con una aprehensión desinteresada de su forma significante, conduciéndonos (de darse) a una real y auténtica experiencia estética en el paisaje. Dicha forma y su significado podrían derivar de la realidad física del paisaje-naturaleza, del paisaje-artificio o de la mezcla de ambos; pero la intervención de la imaginación o de una suerte de divagación metafísica derivada de ella, será la encargada de llenar de profundo contenido dicho entorno.

El paisaje-símbolo no es una categoría ni cognitiva ni objetiva, por lo cual, sería incorrecto *a priori* hablar de universalidad en ella. Sin embargo, si situamos el paisaje en su contexto histórico, hay signos que lo son de una época y un espacio determinados y a menudo perduran en el tiempo, se repiten en otros momentos de la historia o aparecen de forma similar en otras culturas; sin embargo los símbolos (de índole suprasensible), lo son de todos los tiempos y lugares. Los paisajes con una alta carga simbólica transmiten (a quién es capaz de apreciarlos) valores universales e incitan a plantear cuestiones que son eternas, porque no han variado gran cosa a lo largo del espacio y del tiempo durante toda la historia de la humanidad: el significado de los ciclos de la vida, el fin de la propia existencia, la trascendencia del ser humano más allá de la muerte, etc. Por el contrario, existen paisajes cotidianos por los que transitamos a diario en las grandes ciudades y en territorios altamente antropizados, que si bien suelen ser ajenos a tan altas metas también son capaces de plantear cuestiones profundas (el valor de la naturaleza o el lugar que ocupan los humanos en el mundo con respecto al resto de las especies), y de transmitir consideraciones universales (la equidad o la

justicia universal, por ejemplo). En ambos casos, es necesario saber (y querer) leer en el paisaje. Tal vez, el problema que surge ante estos últimos, es que las conclusiones a las que llegamos no siempre nos agradan. En el primer supuesto, resulta relativamente fácil que se pongan en funcionamiento este tipo de resortes cuando nos situamos ante paisajes eternos (el nacimiento y la puesta de sol, la visión de grandes extensiones marítimas, montañosas o desérticas, etc.). En el segundo, el ejercicio de interpretación de los símbolos del paisaje es algo menos evidente, o tal vez estamos menos acostumbrados a hacerlo. En cualquier caso son las configuraciones humanas con elementos artísticos relevantes, vínculos religiosos o raíces ancestrales de una cultura determinada las que suelen aportar mayor significado; aunque debemos admitir que cualquier elemento del paisaje refleja una pequeña parte de la sociedad que lo ha creado, que nos reconozcamos o no en ellos, es una cuestión subjetiva. Así pues, podemos decir que «la apreciación del paisaje-símbolo se produce a través de la imaginación metafísica y afecta a nuestras emociones y capacidad de empatizar. Es subjetiva y particular, si bien tiende a la objetividad y a la universalidad. Consideramos que este plano de configuración es de carácter puramente estético y el único capaz, por sí mismo, de provocar en el espectador una verdadera experiencia estética del paisaje».

CONCLUSIONES

La apreciación estética del paisaje nos ofrece la posibilidad de aprehender el espacio en el que habitamos al tiempo que nos intuimos a nosotros mismos en él. También nos permite evaluar las cualidades de un territorio y captar los valores de la sociedad que lo ha configurado. El paisaje es el espacio de la memoria metafísica de la humanidad y nos devuelve la imagen de lo que somos como colectividad.

Como sabemos, el modo de producción y el consumo energético en los países más industrializados han provocado un cambio climático cuyas preocupantes consecuencias tienen una alta incidencia, también, en los paisajes: la desaparición de especies y ecosistemas, la elevación del nivel del mar o los fenómenos meteorológicos extremos, son algunas de ellas. Por otro lado, en un mundo globalizado como el nuestro, los paisajes altamente antropizados del planeta están experimentando un paulatino proceso de homogeneización, y la distancia existente entre unas culturas y otras en cuanto a su apariencia física y su identidad cultural es cada vez más estrecha. Ambos motivos están provocando el progresivo desvanecimiento de formas, sonidos, lenguas, tradiciones, creencias, etc., lo que se traduce en una disminución de la diversidad ecológica y cultural. Este tipo de modificaciones ocurren desde el principio de los tiempos y son parte de nuestra evolución como especie; sin embargo, lo que diferencia el momento actual de otros pasados es que somos responsables de ello y nunca antes habíamos puesto en riesgo el futuro de tantas especies, incluida la humana. Muchos de estos cambios son perceptibles a simple vista en el territorio. Aprehender los paisajes de nuestro tiempo en toda su riqueza y complejidad supone, también, comprender ésta *realidad*. En el territorio leemos la historia de la Tierra; en los diferentes modos de habitar captamos las costumbres y las tradiciones, los intereses, las vulnerabilidades y las expectativas de sus gentes, es decir, nuestra propia historia; pero para reconocer los valores éticos y estéticos de los habitantes es necesario realizar un ejercicio de interpretación simbólica del paisaje. Al hacerlo, afrontamos la realidad de lo que somos como sociedad y al mirarnos en su espejo detectamos la afinidad o la distancia que existe entre nuestras propias ideas y lo percibido. Es entonces cuando la imagen reflejada nos hace conscientes de nuestra forma de estar en el mundo. La apreciación del paisaje nos ofrece la posibilidad de aprehender el espacio en el que habitamos al tiempo que nos intuimos a nosotros mismos en él.

El paisaje *como* paisaje y su triple configuración

Entender el paisaje *como* paisaje supone captar sus dimensiones territorial y representacional al mismo tiempo que aprehender la historia pasada y la realidad presente de la comunidad que lo habita. El análisis de un concepto tan complejo debería afrontar todos estos aspectos, pero la dificultad de abordar los intangibles hace que, en ocasiones, queden excluidos de los estudios de paisaje. La idea que proponemos de centrar la observación en su apreciación estética tiene la ventaja de permitir una interpretación holística que incluye los aspectos físicos y patrimoniales y también los éticos y estéticos. La tradicional doble dimensión del paisaje resulta muy útil como comienzo, pero situados en la mentalidad del sujeto del siglo XXI imbuida de pensamiento binario, hay quién tiende a identificar la dimensión física con el mundo natural y la dimensión conceptual con lo cultural referido al territorio antropizado, cometiendo con ello un grave error. Dado que tanto lo natural como lo antrópico están presentes o influyen decisivamente en ambas dimensiones, conviene distinguir el papel de cada uno de ellos en la apreciación. Consideramos que entender el paisaje como un concepto cultural surgido a partir de la interrelación de tres niveles o planos de configuración es el modo más efectivo de abordar su apreciación. Además, permite diseccionar cada uno de esos tres planos utilizando las herramientas más convenientes para cada caso, evitando confusiones y deslizamientos entre unas y otras.

El paisaje-territorio es valorado de modo sensible y, siguiendo el dualismo moderno, en él podemos identificar los *elementos y las dinámicas naturales* (características del mundo exterior a nosotros) y los *elementos y las dinámicas antrópicas* (identificadas como realizaciones humanas y reconocidas como propias). Para facilitar su estudio se analizarán por separado el paisaje *como* naturaleza y el paisaje *como* artificio. Por su parte, el paisaje-imagen es una representación elaborada por nuestro cerebro a partir de dos construcciones mentales: por un lado, existe una *realidad del mundo* de índole cultural que el sujeto va aprendiendo desde el momento de su nacimiento y que aplica a todo lo que percibe; por otro lado, el *bagaje personal* de cada individuo se encarga de seleccionar, organizar e interpretar los datos obtenidos a través de los sentidos utilizando para ello su conocimiento, experiencia, interés, necesidad, emociones, etc. A partir de estas dos representaciones, cultural la primera y personal la segunda, creamos nuestra propia imagen del paisaje. Dada la dificultad de diferenciar entre la imagen colectiva y la individual, estudiar el paisaje *como* símbolo nos permite estudiar en profundidad la dimensión conceptual. Esta forma de entender el paisaje, como símbolo,

es la que le da sentido, la que transforma el país en paisaje, la que corresponde con el significado que posee desde su aparición en el siglo XIV en Occidente.

Ahora bien, desde finales del siglo XX y debido a la degradación del medio, la definición del Convenio Europeo incluyó al propio territorio dentro de la noción con el fin de facilitar su protección, ordenación y gestión. Desde entonces, al hablar de paisaje nos referimos a la dimensión física y a la conceptual, que están íntimamente relacionadas entre sí y una es el reflejo de la otra. De este modo, la ampliación del concepto permite interpretar lo que somos como sociedad y los valores que poseemos que están reflejados en el entorno. La apreciación sensible y la suprasensible crean una imagen global y configuran el paisaje *como* paisaje. Dada la doble dimensión del concepto y la necesidad de entenderlo como configuración natural y humana al mismo tiempo, es decir, teniendo en cuenta las tres categorías existentes en la noción (naturaleza, artificio y símbolo), apreciar el paisaje a partir de ellas no solo no resulta incompatible desde el punto de vista filosófico sino que permite abordar cualquier investigación de modo mucho más claro.

Características de los tres niveles de configuración

Como hemos explicado, la captación sensible del territorio se ve influida por nuestra visión cultural de la realidad y por nuestra interpretación personal de ella. El proceso perceptivo ocurre en cuestión de segundos, que es el tiempo que tarda nuestro cerebro en fijar la atención para observar un panorama; además, su apreciación se produce al mismo tiempo de modo *cognitivo e intuitivo*. Resumamos de qué manera sucede en los tres planos de configuración.

El paisaje *como* naturaleza: Los elementos y las dinámicas naturales son percibidas de manera *cognitiva* gracias a las características fisiográficas, climáticas y ecológicas del territorio. Las *características no-estéticas de los elementos y de las dinámicas* (líneas sinuosas de las colinas y los ríos, verde brillante de las hojas en primavera, rojos y anaranjados del otoño, intensidad de la luz, aparición de aves en primavera, etc.) son particularidades captadas a través de los sentidos por el sujeto (las de los elementos) e interpretadas mediante la experiencia o el conocimiento científico (las de las dinámicas). De dichas características se pueden extraer *cualidades estéticas* como la armonía, la diversidad, la monotonía, la gracia, la originalidad, etc., y a partir de ellas se podrán entender los *valores ambientales* que informen de la riqueza ecológica, la adecuación entre la forma y la función en la naturaleza, etc. Recordemos cuando Aldo

Leopold establecía la relación entre los robles caídos por la tormenta y el canto de los pájaros carboneros: gracias al derribo de los árboles y a la aparición de hongos e insectos que se ocupan de su putrefacción, las aves acudían al bosque y él podía disfrutar del canto de los pájaros. Es decir, el deleite de Leopold surge del buen funcionamiento de la cadena alimentaria y de los ciclos vitales del bosque. El trino de las aves es una cualidad estética que aparece gracias a la presencia de los insectos (característica no-estética) pero solo los naturalistas o las personas habituadas a vivir en entornos naturales lo conocen. Siendo así podríamos afirmar que en el siglo XXI la belleza del paisaje *como* naturaleza no surge de una idea preconcebida de lo que debe ser un paisaje (como ocurría en épocas anteriores) sino que nace de nuestra consciencia de lo que la naturaleza es por sí misma y de su valor intrínseco.

De este modo, podríamos decir que las *cualidades estéticas de los entornos naturales surgen de las características no-estéticas de los elementos y dinámicas naturales*; también, que su percepción es *cognitiva* y es necesario el conocimiento de las *ciencias de la naturaleza* (o la experiencia de ellas) para elaborar un *juicio objetivo*, tal como definía Allen Carlson en su modelo. Por otro lado, puesto que las dinámicas naturales entendidas en sentido genérico son similares en un lugar u otro del planeta, podríamos decir que su evaluación es de carácter *universal*, aunque siempre resulta necesario el estudio de cada caso concreto ya que suelen existir peculiaridades que hay que contemplar de forma individualizada. Un ejemplo de dicha universalidad son los márgenes de los ríos: corredores ecológicos cuyas características son análogas entre sí independientemente del lugar en el que estén, siempre y cuando tengan una configuración natural. La evaluación de su riqueza ecológica y su valor medioambiental se ve reflejada en las cualidades estéticas de los paisajes en los que hay un río de dichas características. La ciencia informa al espectador del correcto funcionamiento y de la adecuación forma/función de la escena natural, lo que proporciona al observador la tranquilidad suficiente como para abandonarse a los sentidos y al disfrute desinteresado.

Por otra parte, si la *adecuación* entre la forma y la función (los pájaros y el bosque de Leopold) son una muestra del funcionamiento de la naturaleza por sí misma, en su esencia, como generadora de vida, y de su percepción se pueden colegir cualidades estéticas, entonces debemos admitir que la apreciación del paisaje *como* naturaleza trabaja a favor de la *ética de la Tierra* tal como la explicaba Aldo Leopold, de la naturaleza como finalidad sin fin reclamada por Jürgen Habermas, y en contra de su transformación en algo “feo” como decía Theodor Adorno. La existencia de dinámicas naturales aporta cualidades estéticas que, al ser percibidas por la población, pueden

provocar algún tipo de deleite (el canto de los pájaros, el color de un hayedo en otoño) aunque no sean capaces de explicar de dónde surge dicha belleza.

El paisaje como artificio: Los elementos y las dinámicas artificiales se perciben de modo *cognitivo* a partir de las configuraciones humanas en el territorio. Su funcionamiento en cuanto a la percepción sigue patrones similares al anterior. Las *características no-estéticas de los elementos* (la silueta de un pueblo en una colina, el color gris oscuro de las autovías, la forma de unas ruinas romanas junto a una playa, etc.) son percibidas a través de nuestros sentidos y de ellas podemos extraer *cualidades estéticas*: integración, unidad, sorpresa, complejidad, etc. Algunas de estas características surgen de dinámicas artificiales aunque muchas veces es la conjunción de dinámicas naturales y artificiales la que las explica: la disposición de las alineaciones de los viñedos buscando la máxima insolación, el tipo de piedra de las fachadas extraída de la cantera más cercana o el de la forma de la cubierta de una vivienda condicionada por el clima del lugar. Para su interpretación correcta es necesario el conocimiento de las disciplinas técnicas y humanísticas, o al menos, algún tipo de experiencia de ellas. De la lectura de dichas cualidades estéticas se deducirán *valores socio-culturales*, que informarán de la adecuación entre la forma y la función en los espacios transformados por el individuo, de su calidad patrimonial, de la diversidad y riqueza culturales, etc. Dichas cualidades estéticas justifican nuestra fruición: ya sea porque conocemos su valor histórico o artístico (debido a nuestros conocimientos previos), o porque percibimos la lógica interna en las cosas, la *adecuación al cumplimiento de una necesidad* que no somos capaces de argumentar pero sí de intuir. Así, las viviendas y los zocos tradicionales de la Geria poseen ese tipo de lógica que captamos antes de saber que su forma deriva del clima y de la actividad volcánica de la isla. La interpretación de las características no-estéticas nos permite emitir una evaluación histórica e identitaria del lugar, y de dichos valores surge la belleza del lugar.

Siendo así, podríamos afirmar que el *carácter estético de los entornos artificiales nace de las características no-estéticas de los elementos y dinámicas artificiales o de la mezcla de naturales y artificiales*, y su belleza, de la adecuación entre formas naturales y antrópicas; la percepción es *cognitiva* y para poder emitir evaluaciones objetivas son necesarios *conocimientos técnicos* (arquitectura, ingenierías) y *humanísticos* (historia, sociología, antropología, etc.) o un cierto grado de experiencia en ellas. El modelo de las múltiples historias de Thomas Heyd es el más apropiado para evaluar objetivamente estos paisajes. Aunque hay dinámicas artificiales equiparables en diferentes partes del mundo (todos habitamos en algún tipo de vivienda), la universalidad en este caso debe rechazarse. La cultura es una parte consustancial a los pueblos y queda recogida en el

territorio a través de las edificaciones, de las vías de comunicación, de los parques y las plazas, etc. Configurar un paisaje utilizando los mismos criterios en distintas partes del planeta conduce a la pérdida de valores culturales e identitarios de los pueblos y provoca una homogeneización cuya consecuencia es la pérdida de diversidad cultural. Por ejemplo, el urbanismo disperso y la implantación de centros comerciales en el entorno de las ciudades mediterráneas han destruido parte de su tejido urbano creando vulnerabilidades donde antes no existían. Podemos concluir que la evaluación de este tipo de paisajes debe atender a lo *particular* y ha de hacerse caso por caso. Además, dado que la *adecuación entre las formas artificiales y el territorio* (cubierta a dos aguas en el Pirineo y cubierta plana en Lanzarote, por ejemplo) evita la pérdida del patrimonio cultural y es garante de la diversidad cultural además de suponer ahorros económicos, la transformación del territorio siguiendo estos criterios colabora en la conservación de la *identidad de los pueblos*, en la construcción de la *idea de lugar*, y evita la homogeneización de los paisajes. Una aplicación estricta de esta idea, podría conducir a la transformación de los entornos en lugares falsificados, en “parques temáticos” congelados en el tiempo; y también podría coartar la creatividad del proyectista y del observador que, como veremos a continuación, juega un papel fundamental en la experiencia estética del paisaje. Una interpretación responsable del territorio que vele por el interés general, será la más adecuada para garantizar un entorno más amable en el que vivir, y más sostenible en lo cultural y en lo medioambiental.

El paisaje como símbolo es el nivel de configuración que corresponde a la dimensión conceptual del paisaje. Este plano de conocimiento ocurre de forma simultánea al juicio racional elaborado a partir del paisaje como naturaleza y como artificio. Parte, igual que los dos anteriores, de lo percibido, pero se complementa con nuestra propia idea del mundo y con nuestro bagaje personal. Es por ello que *la apreciación de los símbolos sucede a nivel suprasensible, es intuitiva y en ella intervienen las emociones*. Determinado tipo de elementos, apariencias o fenómenos naturales y artificiales del paisaje poseen significados culturales que actúan como fuerzas simbólicas sobre el inconsciente colectivo. Son lecturas que van más allá de lo físico y cargan de contenido el territorio. Por ejemplo, la salida del sol o la llegada del invierno son símbolos del ciclo de la vida, los rascacielos son símbolos de poder económico, la cruz lo es de lo divino, etc. Estas imágenes poseen un peso conceptual que es conocido de antemano o intuitivo por el observador, suelen tener una gran fuerza visual y pueden derivar de las propiedades no-estéticas de los elementos (como la solidez de un monumento funerario), de las cualidades estéticas de las obras de arte (como la fuerza expresiva de la escalera celeste de Voth en la llanura de Mahra), o de los fenómenos naturales (como la fragilidad de la nieve al caer). Tienen, como decíamos, un componente cultural pero

su fruición depende en gran medida del espectador y de su capacidad de aprehender este tipo de representaciones.

Además, los símbolos provocan intensas emociones y pueden proporcionar *experiencias estéticas* en el paisaje. Para tener tales vivencias, como definían Ronald Hepburn y Emily Brady, es necesaria la intervención de la *imaginación metafísica*. Por ejemplo, la contemplación de las obras de Voth en el desierto puede excitar nuestra imaginación hasta el punto de llegar a divagar sobre cuestiones metafísicas. Este tipo de valoraciones son de carácter *subjetivo* y particular, sin embargo, podrían ser consideradas como *universales* porque transmiten ideas compartidas por todos. Ejemplo de ello es el carácter efímero de la vida que nos viene a la mente ante una determinada escena y que cualquiera puede percibir desde el momento en que es consciente de que todos nos vamos a morir un día. También las imágenes del sufrimiento ajeno suelen provocar emociones intensas, al menos en la gente capaz de ponerse en el lugar del otro ya que todos, en circunstancias excepcionales como una guerra, podemos llegar a vernos en situaciones de extrema necesidad. Incorporar a la evaluación de los paisajes el componente emocional no solo trabaja en contra de lo feo adorniano sino que puede aportar valores como la equidad que nacen de la *empatía* con otras gentes y otros seres vivos. Es la emoción generada por el vuelo de la imaginación metafísica la que provoca la experiencia estética en el paisaje, y de los símbolos se pueden extraer lecturas éticas.

Siendo el símbolo el que da contenido al paisaje y la percepción de una imagen representativa la que pone en marcha la imaginación metafísica, resulta difícil hablar del carácter estético en este nivel de configuración puesto que los significados no son bellos ni feos, simplemente son. Sin embargo podríamos decir, recordando a Adorno, que las iconografías a las que están asociados pueden poseer *carácter estético y también contenido moral*, y que ambos están relacionados. Tomemos como ejemplo dos paisajes con viviendas de autoconstrucción. El valor estético de un paisaje con asentamientos chabolistas en la periferia de Madrid estará muy alejado del de un paisaje africano con un poblado de chozas tradicionales. En el segundo, la belleza nace de la adecuación entre lo natural y lo artificial y del carácter simbólico de las chozas de barro y paja; mientras que la fealdad del primero nace de la falta de recursos y del contraste entre las torres de viviendas y nuestra conciencia de lo que es una gran ciudad, y las chapas de uralita, los somieres y la vida que imaginamos en las chabolas; es decir, la fealdad surge del dominio del poder económico sobre la posibilidad de las personas de tener una vivienda digna. Lo bello y lo feo en este plano de configuración del paisaje no lo son por sí mismos sino por lo que representan y, en este sentido, la ética y la estética suelen ir de la mano.

Una teoría de la apreciación estética del paisaje para el siglo XXI

Una vez vistas las características de los tres planos de configuración por separado es necesario ponerlas en común. Así, los elementos naturales y antrópicos poseen rasgos formales como el tamaño, el volumen, el color, la luminosidad, la posición, etc. que percibidos al mismo tiempo que los sonidos, olores o texturas indican no solo la presencia o relación entre los objetos, sino también las dinámicas establecidas entre ellos. La percepción multisensorial tanto de los elementos como de las dinámicas del paisaje permite aprehender la realidad más allá de lo puramente físico ya que ofrece la posibilidad de penetrar en el funcionamiento de los lugares. Estas características (que Emily Brady denomina no-estéticas), confieren a cada espacio geográfico unas *cualidades estéticas* particulares, como la armonía, la unidad, la diversidad, la monotonía, la gracia, la sorpresa, el sombreamiento, etc., que serán interpretadas por nuestra mente en función de los símbolos de la cultura a la que pertenecemos. Adicionalmente, cualquier cosa que nos haga vibrar al observar un panorama o sentirnos envueltos por el paisaje es susceptible de provocar emociones de placer y de rechazo o generar impresiones mixtas como ocurre en los espacios infinitos de lo sublime. De dichas vivencias, que son subjetivas, se pueden extraer lecturas objetivables siempre y cuando sean compartidas por un número de gente; de ahí la importancia reciente de los procesos participativos. Con todo ello es posible realizar una composición o imagen de lo que entendemos como real, y a partir de dicha representación podremos definir el *carácter estético* del lugar; que podrá mantenerse en el tiempo si sus rasgos identitarios no varían sustancialmente o modificarse con la incorporación de nuevas aportaciones (imágenes o ideas). Dicho carácter podrá además completarse incluyendo en él *valoraciones morales* que permitirán plantear cuestiones de profundo calado a partir de las cuales tomar las medidas más adecuadas. Si de lo que se trata es de analizar los paisajes y configurar el territorio partiendo de principios de equidad, esta herramienta podría ser útil para ello.

Resumamos, por otra parte, el proceso perceptivo: captamos el paisaje de manera multisensorial al tiempo que nuestro cerebro selecciona, organiza e interpreta la información que le llega. Aunque el territorio observado es el mismo para todos, el proceso de la percepción ocurre de modo diferente en cada persona puesto que los conocimientos, las experiencias o las emociones que intervienen en la elaboración de la información son propios del bagaje de cada uno. Esto significa que la valoración del paisaje es siempre un proceso subjetivo; no obstante, se podrían obtener evaluaciones

objetivables y para ello, la triple configuración en planos de significado permite estudiar sus distintos aspectos de forma ordenada.

El paisaje *como* naturaleza y el paisaje *como* artificio pertenecen a su dimensión física, es decir, al paisaje-territorio. Dado que es posible hacer un análisis objetivo de ellas a partir del estudio científico para la primera, y de las humanidades y las técnicas para la segunda, podemos decir que el análisis global de ambas es objetivo. Sin embargo, aunque el paisaje-naturaleza puede ser considerado como universal, es difícil que se repitan las características geomorfológicas y climáticas de un espacio en otro, por lo que hay que pensar en su particularidad. En el paisaje-artificio ocurre esto mismo de forma aún más clara. Por lo tanto, la única posibilidad de obtener un perfil completo y acertado de un paisaje es analizándolo de modo particular y hacer estudios generalistas del paisaje (caracterizaciones, catalogaciones, etc.) o asimilar unos paisajes a otros por cercanía entre sus características y dinámicas sin haberlos estudiado en profundidad, incurriría en graves errores de apreciación. Por último tenemos que, si el primer nivel profundiza en la ética de la tierra, el segundo lo hace en la identidad del lugar. Dado que ambos aspectos trabajan a favor de la diversidad biológica y cultural, este tipo de estudios es fundamental, al menos, por dos motivos: por un lado y cómo sabemos, permiten desarrollar medida de protección de los paisajes y tener constancia científica del valor ecológico y ambiental de la naturaleza y del cultural y social del lugar; por otro lado, suponen una herramienta muy valiosa de la que poder extraer indicadores con los que trabajar para futuras intervenciones en el paisaje.

Por su parte, el paisaje *como* símbolo pertenece a la dimensión conceptual, al paisaje-imagen. La fruición en este nivel es suprasensible ya que los símbolos no están inscritos en el territorio de forma evidente. Por lo tanto, *a priori* deberíamos decir que es subjetiva. De ser así estaríamos ante una situación comprometida, porque significaría que si una de las capas analizadas en el proceso de percepción es subjetiva, el valor que asignemos al conjunto global no puede ser más que subjetivo siendo indiferente si los otros dos niveles son objetivos o no. Por otra parte, es particular en el sentido de que cada paisaje posee los símbolos de la cultura a la que pertenece; no obstante también es universal porque hay otros símbolos ligados a los ciclos vitales que son compartidos de un modo u otro por toda la humanidad desde el principio de los tiempos. Podríamos decir que aun siendo subjetiva y particular, tiende a la objetividad y a la universalidad. La apreciación en este nivel se produce a través de la imaginación metafísica y afecta a nuestras emociones y a nuestra capacidad de empatía.

Los símbolos naturales y culturales lo son para un grupo poblacional humano, propios de un momento y un lugar definidos; sin embargo, muchos de ellos atraviesan el tiempo y el espacio pasando a formar parte del legado cultural de los pueblos y de su *realidad*. Es en este punto donde está la clave de la apreciación estética del paisaje. El símbolo *es* antes que el territorio, porque tanto la naturaleza como el artificio forman parte del modo en que el individuo representa el mundo. Durante miles de años, lo que hoy entendemos por naturaleza era algo muy distinto a nuestra concepción actual. Lo real era lo intangible, lo verdadero era lo mito-poético. El mito fue utilizado desde tiempos inmemoriales para explicar lo desconocido mediante la tradición oral o la escrita. Ese papel lo ejerce ahora la literatura que narra, a modo de ficción, la realidad que nos rodea. Los cuentos infantiles explican a los niños el funcionamiento de las relaciones humanas y el significado de lo bueno y de lo malo. ¿Son reales las brujas y los ogros de los cuentos?, ¿son verdaderos los príncipes azules y las princesas encantadas? Lo son para los niños y niñas que aprenden con ellos los patrones con los que entender un mundo desconocido. Lo son en la medida en que reproducen modelos existentes en el día a día, como el caso de la chica que se siente princesa en brazos de su amado o se ve encerrada en una torre de marfil. Los modelos repiten realidades y las realidades repiten modelos durante generaciones. Son difíciles de cambiar porque reproducen roles muy asentados en las sociedades, y para hacerlo es necesario valor, equidad y pensamiento utópico. Las personas de una época piensan que la suya es “más verdadera” que las anteriores, tal vez la única posible. Desde la perspectiva actual parece que el desarrollo de la ciencia terminó con los mitos y vino a paliar ese problema; desde entonces, creemos vivir en un mundo más real. Sin embargo, nuestra realidad no es más auténtica que la de aquel que pintó los bisontes de Altamira, la del esclavo del Imperio Nuevo, la del discípulo de Platón, el monje cluniacense o el poeta romántico. Al fin y al cabo, el sujeto, en lo fundamental, no ha evolucionado tanto. La ciencia nos ayuda a explicar lo que antes era un misterio: la fuerza de la gravedad, el movimiento de los astros, las enfermedades que llevaban a una muerte segura; no obstante, deja sin resolver las preguntas fundamentales de la filosofía. Interrogaciones sin respuesta a partir de las cuales todo es construcción mental, todo es símbolo esencial y transcendente. Con ellas creamos nuestra idea del mundo y nos posicionamos en él. El paisaje, en su dimensión representacional, es el reflejo de esas concepciones y no es bello ni feo, simplemente muestra lo que somos.

Una teoría de la apreciación estética del paisaje podría enunciarse del siguiente modo: para que la configuración humana de nuevos paisajes y la mejora de los antiguos se haga con la finalidad de dotarles de valores estéticos relevantes de forma que sean percibidos por la población como merecedores de su cuidado, el carácter estético de los

misimos debe nacer de los valores medioambientales y socio-culturales del propio territorio, esto es, de la adecuación entre la forma y la función natural e identitaria. Si además es posible incorporar o potenciar elementos simbólicos capaces de provocar sentimientos de empatía, los valores estéticos se verán complementados con otros de carácter ético.

A partir de estas ideas podría derivar un *método de proyecto* consistente en el desarrollo de un catálogo con los indicadores y posibles caracteres y cualidades estéticas de los paisajes (casi innumerables), y una relación de rasgos formales que se dan habitualmente en los diferentes tipos de paisajes. Dado que el paisaje tiene que ser analizado de forma particular, como hemos visto, dicho catálogo debería ser adaptado luego por regiones o por *paisajes que compartan una serie de características comunes*. Realizada esa labor, sería más fácil adaptar los nuevos proyectos al lugar sin coartar el proceso imaginativo del diseñador y del observador, antes bien, fomentándolo. Por otro lado, una *metodología de análisis* de los paisajes basada en estas ideas se debería hacer estudiando un mismo paisaje de forma independiente como naturaleza, como artificio y como símbolo. De su análisis se podrían derivar las cualidades estéticas que permitieran la *caracterización y catalogación estética de los paisajes* de forma holística.

Cuatro etapas del paisaje y un periodo de transición

La primera vez [seguramente fue en la prehistoria] que un individuo pudo tener una experiencia estética en el entorno derivó, probablemente, de la contemplación de un fenómeno natural. Podríamos decir en este sentido que al principio del paisaje fue el Sol. Este tipo de vivencia tiene un importante componente simbólico íntimamente ligado a lo cultural, es decir, a las sociedades en las que surgen dichos símbolos. No obstante, aquellos que nacen a partir de imágenes de la naturaleza hacen referencia a cuestiones metafísicas irresolubles y aparecen repetidos en las distintas civilizaciones desde el principio de los tiempos. En algún momento de la prehistoria a partir del desarrollo del pensamiento abstracto, un sujeto se tomó el tiempo necesario para admirar, sin miedo, la salida del sol. La estrella, símbolo de la vida y de la eternidad en las civilizaciones antiguas, aseguraba el paso de los días, proporcionaba calor, se asemejaba al fuego, ahuyentaba la noche y la muerte. En aquel instante en el que los sentidos y la imaginación metafísica provocaron en él una intensa emoción, se plantó la simiente del primer paisaje. Tener la capacidad de aprehender la belleza natural supuso un ejercicio simultáneo de apreciación sensible y suprasensible que fue incrementándose con el hábito y el conocimiento sobre las cosas. Podríamos considerar

ésta como una época muy anterior a la aparición del concepto: una *etapa simbólica del paisaje* sin la cual no se hubiera desarrollado nunca la noción tal cómo hoy la conocemos.

Siguiendo la división de Augustin Berque entre sociedades paisajeras y protopaisajeras podríamos hablar de una segunda *etapa protopaisajera* en la que las representaciones literarias, pictóricas y jardineras ligadas al mundo natural constituían un deleite suprasensible para el observador. En las descripciones de los textos antiguos compiladas por Michel Baridon, por ejemplo, se aprecia la relación entre los jardines y bosques sagrados descritos y los símbolos que representan. Siglos después, la capacidad para apreciar una vista y reflexionar sobre el entorno, y la aparición de los diferentes términos para denominar el paisaje permitieron el nacimiento del concepto en Occidente. Ese momento podría ser considerado como el comienzo la *etapa de descubrimiento de los paisajes terrestres* y estaría caracterizado por la revelación, a ojos de los literatos y pintores primero y del resto de la población después, del campo, la montaña, el mar, el desierto, la selva, los polos, los pantanos, el fondo de los océanos. La progresiva pérdida del miedo a los lugares incultos permitió al sujeto dar forma a los símbolos en el territorio percibiéndolo unas veces como paisaje artelizado y transformándolo otras mediante criterios artísticos por la trasposición de características arquitectónicas a los jardines o por la configuración de éstos por imitación a la naturaleza. El resto del territorio ajeno a las categorías de jardín y de paisaje (entendido artísticamente), pertenecía a la de país.

El paulatino cambio de mentalidad iniciado en Occidente con la Revolución Industrial y la Ilustración se puede rastrear, en lo referente al paisaje, en la literatura, en la pintura o en el largo vacío dejado por la filosofía en el pensamiento estético sobre la naturaleza. Como expresaba Theodor Adorno, el dominio del yo racional sobre el yo intuitivo impedía el equilibrio interno del sujeto y el de éste con la naturaleza. El pensamiento binario asentado en el siglo XX y la expansión fabril y urbana posterior a la Segunda Guerra Mundial favorecieron una configuración del territorio en la que los antiguos símbolos culturales como el palacio o la iglesia iban quedando desplazados por la presencia de otros de tipo social y productivo. Los nuevos barrios y las zonas industriales en la periferia de la ciudad, o los cultivos extensivos, los territorios deforestados y el abandono del entorno rural están transformando el territorio a una velocidad difícil de asimilar. Para entenderlos como paisajes tiene que pasar un tiempo, como ocurrió con los paisajes agrícolas durante el despegue del turismo de masas o con los industriales en épocas recientes. Podríamos fechar el inicio de este periodo a mediados del siglo XX y denominarlo la *etapa de los paisajes del dominio*. La

homogeneización de las ciudades producida por la globalización está conduciendo a la pérdida de valores identitarios en muchos lugares, y en otros es necesario recurrir a figuras de protección para evitar su desaparición. Los antiguos paisajes configurados por el pensamiento paisajero transmiten aun valores estéticos, sociales, patrimoniales, ecológicos y medioambientales, es decir, hablan de un tipo de relación de las personas en comunidad y *con* la naturaleza. Los valores que caracterizan los paisajes configurados en el último siglo muestran un mundo movido por el poder económico y las desigualdades que, si bien han existido siempre, el aumento de la población mundial y el tipo de economía neoliberal hacen que sean ahora mucho más patentes que nunca en el territorio, como el reflejo de los valores que mueven el mundo.

Descubiertos todos los paisajes de la Tierra y transformado el territorio desde la idea de que la naturaleza no es más que un recurso, la mirada estética huye de lo cotidiano donde no encuentra nada interesante que contemplar y se satura (gracias a la tecnología) de imágenes llegadas desde lugares recónditos en las que, sin embargo, no existe contenido real con el que identificarse. En estas circunstancias los paisajes que se salvan del dominio y que provocan mayor deleite porque transmiten valores que son propios, son de tres clases: en primer lugar, los espacios protegidos por algún tipo de normativa (Parques Nacionales, Parques Naturales, Paisajes Culturales, etc.) que conservan un valor estético reconocido como propio de nuestra cultura: montañas, cultivos vitivinícolas, pueblos; en segundo lugar, las zonas campestres en las que todavía es posible intuir una vida en contacto con la naturaleza aunque poca gente quiera vivir en ellas; y en tercer lugar, los que derivan de la contemplación de fenómenos naturales fugaces (el alba, el ocaso, una tormenta) y a veces violentos (erupciones volcánicas), los únicos que hemos compartido con nuestros ancestros más lejanos y que están ligados a símbolos vitales.

Ante estas circunstancias quedan dos opciones: restringir el término paisaje y aplicarlo solo a estos tres casos, a las antiguas pinturas y los grandes jardines históricos en los que poder descansar la mirada, o actualizar el concepto, no ya añadiendo nuevos paisajes puesto que no quedan por descubrir, sino ampliando la noción e interconectando sus valores. La profundización en el nuevo significado permite recuperar algo del pensamiento paisajero ya que en él los valores estéticos surgen de las dinámicas naturales que permiten reconocer la Naturaleza en su esencia y de las antrópicas referidas a valores culturales que reconcilian el yo racional y el yo natural, al individuo con la naturaleza. Trabajar en esta dirección facilita que el sujeto reconozca la belleza del paisaje, capte sus valores culturales y colabore con el desarrollo sostenible. En un momento de grave crisis mundial que no es sólo ecológica y migratoria sino

principalmente ética, entender el paisaje de modo global permitirá consolidar la *transición hacia una nueva etapa* en la que la resolución de conflictos y la transformación del territorio se lleven a cabo de forma interdisciplinar. Será entonces cuando comprendamos que la belleza de la Tierra surge de su propia esencia y funcionamiento natural.

Cuanto más nos acerquemos a esta utopía más futuro habrá para las generaciones venideras.

BIBLIOGRAFÍA

ARTE

- ADDISON, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* [1712]. Edición de Tonia Raquejo. Madrid: Visor.
- ALBELDA, José y SGARAMELLA, Chiara (2015). 'Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico' en *Ecozon@*. Vol. 6 nº 2. Universidad de Alcalá.
- ALBELDA, José y SABORIT, José (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Valencia Generalitat. Consellería de Cultura, Educació y Ciència.
- ALCINA FRANCH, José (1988). *Arte y antropología*. Madrid: Alianza.
- ARGAN, Giulio Carlo (1984). *El Arte Moderno*. Valencia: Fernando Torres.
- ASENSIO CERVER, Francisco (1995). *Landscape Art. World of environmental design*. Barcelona: Francisco Asensio Cerver.
- BEARDSLEY, John (1984). *Earthworks and beyond*. New York: Cross River Press.
- BROWN, Julia (ed.) (1984). *Michael Heizer: Sculpture In Reverse*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- CREPALDI, Gabriele (2003). *Gran atlas del impresionismo*. Milán: Electa.
- FRIED, Michael (2004). *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas [Art and Objecthood: Essays and Reviews, 1967]* A. Machado Libros, D.L., Madrid
- GALOFARO, Luca (2003). *Artsapes. El arte como aproximación al paisaje. Art as an approach to contemporary landscape*. Land&Scape Series. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA GUATAS, M. (2000). 'El monumento público desde la ilustración: Derivaciones y pertinencias' en MADERUELO, Javier (ed.) *Arte público: Actas [del V curso] arte y naturaleza*. Huesca: Diputación Provincial, pp. 54-71.
- GIEDION, Sigfried (1988). *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura [The Eternal Present: The Beginnings of Architecture, 1964]*. Madrid: Alianza.
- GIEDION, Sigfried (1985). *El presente eterno: Los comienzos del arte [The Eternal Present. The Beginnings of Art, 1942]*. Madrid: Alianza.
- GIEDION, Sigfried (1963). 'La situación actual de las artes visuales' en *Cuadernos del taller* nº 18. Buenos Aires: Ediciones 3.
- GOLDSWORTHY, Andy (2007). *En las entrañas del árbol*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- GRANDE, John. K. (2005). *Diálogos arte-naturaleza* [Art Nature Dialogues, 2004]. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- GUASCH, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX. del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- GUASCH, Ana María (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: El Serbal.
- GRAHAM-CAMPBELL, James (1995). *Los Vikingos. Orígenes de la cultura escandinava. Atlas Culturales del Mundo* [Cultural Atlas of the Viking world, 1994]. Barcelona: Ediciones Folio.
- JAMESON, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.
- JANSON, Horst Waldemar (1986). *Historia general del arte, 1* [History of Art, 1986]. Madrid: Alianza.
- JANSON, Horst Waldemar (1991). *Historia general del arte, 4* [History of Art, 1986]. El Mundo Moderno. Madrid: Alianza.
- KASTNER, Jeffrey & WALLIS, Brian (2005): *Land art y arte medioambiental* [Land and Environmental Art, 1998]. Londres: Thames & Hudson.
- KRAUSS, Rosalind E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* [The originality of the avant-garde and other modernist myths, 1985]. Madrid: Alianza.
- LAILACH, Michael (2007). *Land Art*. Bonn: Taschen.
- LIPPARD, Lucy R. (2004). *Seis años, la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* [Six years: Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, 1973] Madrid: Akal.
- MARCHÁN FIZ, Simon (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- MARÍN RUIZ, CARMEN, Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica, en *Arte y políticas de identidad*, vol 10-11. Jul-Dic 2014. p. 35-54.
- MASEIRO, R. (1993). 'Hannsörg voth «scheitelhaltung» main-donau-kanal, 1992'. *Domus*, nº 750. (june), pp. 42-45.
- POLLITT, Jerome Jordan (1987). *Arte y Experiencia en la Grecia Clásica* [Art and Experience in Classical Greece, 1972]. Bilbao: Xarait.
- RAQUEJO, Tonia y PARREÑO, José María (2015). *Arte y ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- RAQUEJO, Tonia (2000). 'Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar' en *Arte público: Actas del V curso arte y naturaleza*. Huesca. Diputación Provincial. pp. 163-187.
- RAQUEJO, Tonia (1998). *Land Art*. Madrid: Nerea.

- RAQUEJO, Tonia (1995). 'Land Art como metáfora de la Historia', separata de la *Revista Goya* n° 249 (nov-dic). Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. pp. 161-168.
- REPLINGER GONZÁLEZ, Mercedes (2001). 'La tierra como monumento', separata de la revista *Punta de Plata*, n° 9. Madrid: Revista de la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid. pp.33-40
- RIDER, Alistair (2011). *Carl Andre. Things In Their Elements*. Londres: Phaidon.
- ROMAIN, Lothar (1986). 'Crossing the boundaries «Stairway to heaven» by Hannsjörg Voth' en *Daidalos* n° 22 (diciembre).
- STANGOS, Nikos (2000). *Conceptos del Arte Moderno. Del fauvismo al posmodernismo*. Barcelona: Destino.
- TIBERGHIE, Gilles A. (1995). *Land art*. París: Éditions Carré.
- VOTH, Hannsjörg (2003). *Hannsjörg voth: 1973-2003: Tierra, aire, agua, fuego*. Valencia: IVAM. Fundación Canal. Canal de Isabel II.
- VOTH, Hannsjörg (1993). 'Between sun gate and moon court' en *Daidalos*, 47 (March) pp. 112-115.
- VOTH, Hannsjörg (1993). 'Scheitelhaltung – memorial of the shortest distance between Rhine and Danube' en *Daidalos*, 49.(Sept.), pp. 116-121.
- VOTH, Hannsjörg (1976). *Feldzeichen*, Verlag für Moderne Kunst. Nürnberg.
- V.V.A.A. (1982). *El dibujo contemporáneo alemán: primera exposición*. Museum Ludvig der Stasdt Colonia: Deutsche Lufthansa.
- V.V.A.A. (2000). *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- V.V.A.A. (2003). *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- WALTHER, Ingo F. y FEIST, Peter H. (1993). *La pintura del impresionismo: 1860-1920*. Colonia: Taschen.

FILOSOFÍA

- ADORNO, Theodor W. (2004). *Teoría estética* [Ästhetische Theorie, 1968]. Tres Cantos. Madrid: Akal.
- ARISTÓTELES (1995). *Física* [s. IV a.C.]. Madrid: Gredos.
- BAYER, Raimond (1986). *Historia de la estética* [Histoire de l'esthétique, 1961]. México DF: Fondo de Cultura Económica.

- BEARDSLEY, Monroe (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of criticism*. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta: Harcourt, Brace & World, INC.
- BEARDSLEY, Monroe C. & HOSPERS, John (1990). *Estética: Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- BOURASSA, Steven C. (1991). *The aesthetics of landscape*. London: Belhaven Press.
- BOZAL, Valeriano (ed.) (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas vol. I*. Madrid: Visor.
- BOZAL, Valeriano (ed.) (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas vol. II*. Madrid: Visor.
- BRADY, E. (2007). 'Aesthetic regard for nature in environmental and land art' en *Ethics Place and Environment (Ethics, Place & Environment (Merged with Philosophy and Geography)*, 10 (3), pp. 287-300.
- BUDD, Malcolm (2014). *La apreciación estética de la naturaleza [The aesthetic appreciation of nature, 2003]*. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros.
- BURKE, Edmund (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello [A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful, 1757]*. Valencia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia.
- CALLICOTT, J. Baird (1983). 'The Land Aesthetic. En *Environmental Review: ER*, Vol. 7, No. 4, Special Issue: A Cumulative Index to the First Seven Years of *Environmental Review* (Winter), p. 345-358.
- CALLICOTT, J. Braid (1989). 'In defense of the land ethic' en *Essays in environmental philosophy*. Albany: State University of New York Press.
- CARLSON, Allen & LINTOTT, Sheila (eds.) (2008). *Nature, aesthetics, and environmentalism. From beauty to duty*. Columbia: Columbia University Press.
- CARLSON, Allen (2008). *Nature and landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. Columbia: Columbia University Press.
- CARLSON, Allen (2005). 'Critical Studies. Budd and Brady on the aesthetics of nature' en *The Philosophical Quarterly*, Vol. 55, No. 218 (January), Oxford University Press.
- CARLSON, Allen (2005). 'Budd and Brady on the aesthetics of nature' en *The Philosophical Quarterly*, 55 (218), pp. 106-113.
- CARLSON, Allen y BERLEANT, Arnold (2004). *The Aesthetics of Natural Environments*. Ontario: Broadview Press.
- CARLSON, Allen (2002). *Aesthetics and the environment: The appreciation of nature, art and architecture*. London: Routledge.

- COMISIÓN DE LA CARTA DE LA TIERRA (2000). *Documento De La Carta De La Tierra*. San José, Costa Rica: Secretaría Internacional De La Carta De La Tierra.
- COMISIÓN MUNDIAL DEL MEDIO AMBIENTE Y DEL DESARROLLO DE LA ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (1989). *Nuestro futuro común*. Madrid: Alianza.
- CORTINA, Albert (2007). *Convenio Europeo del Paisaje. Textos y comentarios*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente.
- DORFLES, Gillo (1995). 'Naturaleza y antinaturaleza' en MADERUELO, Javier (ed.) *Actas. Arte y Naturaleza*. Huesca: La Val de Onsera.
- DORFLES, Gillo (1971). *Naturaleza y artificio* [*Artificio e natura*, 1968]. Barcelona: Lumen.
- ELÍADE, Mircea (1993). *El mito del eterno retorno* [*Le Mythe de l'éternel retour: archetypes et repetition*, 1949] Madrid: Alianza.
- HABERMAS, Jürgen (2000). *Aclaraciones a la ética del discurso*. [*Erläuterungen zur Diskursethik*, 1991] Madrid: Trotta.
- HADOT, Pierre. (2015). *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de la Naturaleza*. Barcelona: Alpha Decay. p. 156s.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich (1989). 'Delimitación de la estética y refutación de algunas objeciones a la filosofía del arte' en *Lecciones sobre la Estética* [*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1842]. Akal. Madrid. pp. 7-15.
- HEIDEGGER, Martin (1994). 'Construir, habitar, pensar' [*Bauen, Wohnen, Denken*, 1951] en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HEPBURN, R. (2001). *The reach of the aesthetic: Collected essays on art and nature*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- HEPBURN, Ronald W. (1996). 'Landscape and the metaphysical imagination' en *Environmental Values*. pp. 191-204.
- HEPBURN, Ronald W. (1966). 'Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty' en WILLIAMS, Bernard y MONTEFIORI, Alan (eds.) *British Analytical Philosophy*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- HEYD, Thomas (2005). 'Saber tradicional, ética de la tierra y sustentabilidad' en *Isegoría*, (32), pp. 175-184.
- HORKHEIMER, Max, & ADORNO, Theodor W. (1994). *Dialéctica de la ilustración* [*Dialektik der Aufklärung*, 1944]. Madrid: Trotta.
- INNERARITY, Daniel (1992). La naturaleza como invento cultural. Sobre la función de la estética en la sociedad moderna. *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 10, pp. 517-532.

- JONAS, Hans (1995). *El principio de responsabilidad: ensayo de una ética para la civilización tecnológica* [*Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, 1979]. Barcelona: Herder.
- JUNG, Carl Gustav, VON FRANZ, Marie-Louise, HENDERSON, Joseph L., JACOBI, Jolande, JAFFÉ, Aniela (1969). *El hombre y sus símbolos* [*Man and his symbols*, 1964], Madrid:
- KANT, Immanuel (1977). *Crítica del Juicio* [*Kritik der Urteilskraft*, 1781] Espasa, Madrid,
- LAMO DE ESPINOSA, Emilio (1981). *La teoría de la cosificación: de Marx a la Escuela de Francfort*. Madrid: Alianza.
- LEOPOLD, Aldo (2000). *Una ética de la tierra* [1949]. Edición de Jorge Reichman. Madrid: Los libros de la Catarata.
- LLEDÓ, Emilio (1984). 'La máquina de la ciudad: Entre la naturaleza y la técnica'. en FERNÁNDEZ GALIANA, Luis (ed.). *Arquitectura, técnica y naturaleza: En el ocaso de la modernidad*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, pp. 13-24.
- MAZZORRA, Ximena (2000). 'El intento de la vida'. en VERNIK, Esteban (ed.). *Escritos contra la cosificación. acerca de Georg Simmel*. Buenos Aires: Altamira.
- ORTEGA Y GASSET, José (1972). *El Espectador*. tomos V-VI. Madrid: Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, José (1972). *El Espectador*. tomos VII-VIII. Madrid: Revista de Occidente.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.) (2013). *Estética*. Serie de filosofía de la Sociedad Española de Filosofía Analítica. Madrid: Tecnos.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (2008). *Estética del entorno*. Madrid: España Ministerio de Fomento CEDEX-CEHOPU.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1992). El qué y el cómo. La representación visual. En GOMBRICH, Ernst H. *La balsa de la Medusa*. No. 23. Madrid: Visor.
- PLATÓN (1982). *Diálogos IV, Timeo, Filebo y Critias*. Madrid: Gredos.
- RITTER, Joaquim (1986). 'Paisaje. Sobre la función de lo estético en la sociedad moderna' [*Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, 1962]] en *Subjetividad. Seis Ensayos* [1963]. Barcelona: Alfa.
- SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María (1945). *Estética del paisaje natural*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- SIMMEL, George (2013). *Filosofía del paisaje* [*Philosophie der Landschaft*, 1913]. Madrid: Casimiro.
- TAFALLA, Marta (2011). Rehabilitating the Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno. En *Environmenthal Ethics*. Vol. 33 (spring). University of North Texas. p. 45-56.
- TAFALLA, Marta (2010). 'From Allen Carlson to Richard Long: The art-based appreciation of nature' en *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. vol. 2, pp. 491-515.
- TAFALLA, Marta (2010). 'Estética de la natura' en *Enrahonar* nº 45, Quaderns De Filosofia. pp. 155-172.
- TAFALLA, Marta (2007). 'T.W. Adorno y la estética de la naturaleza', en CABOT, Mateu (ed.). *El pensamiento de T. W. Adorno, balance y perspectivas*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- TAFALLA, Marta (2005). Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista. En *Isegoría*, nº 32, monográfico sobre ecología y moralidad. Madrid: CSIC. p. 215-226.
- TAFALLA, Marta (2003). *Theodor W. adorno: Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder.
- TATARKIEWICZ, Władysław (1990). *Historia de seis ideas* [*Dzieje sześciu pojec*, 1975]. Madrid: Tecnos.
- THOREAU, Henry David (1960). *Escritos selectos sobre Naturaleza y Libertad*. Colección Hombres y Problemas. Buenos Aires: Ágora.
- THOREAU, Henry David (1987). *Desobediencia civil y otros escritos*. Madrid: Tecnos.
- THOREAU, Henry David (2010). *Walden o la vida en los bosques/ Del deber de la desobediencia civil* [*Walden: or, Life In the Woods /On the Duty of Civil Disobedience*, 1854/1849] . Barcelona: Juventud.
- TIEDEMANN, Rolf (2007). '¿Sabes lo que pasará? Sobre la actualidad de la teoría de la sociedad de Adorno' en CABOT, Mateu (ed.). *El pensamiento de T. W. Adorno, balance y perspectivas*. Palma: Universitat de les Illes Balears.

PAISAJE

- ÁBALOS, Iñaki (ed.) (2009). *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- AGUILÓ, Miguel (1999). *El paisaje construido: Una aproximación a la idea de lugar*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Dario (2014). 'Paisajes metafísicos contemporáneos' en VILLALOBOS, D., RINCÓN, I. Y PÉREZ, S. (eds.). *Arquitectura, símbolo y modernidad*. Valladolid: Embajada de Noruega en España. Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid). Pp. 15-29.
- ANÍBARRO, Miguel Ángel (ed.) (2016). *Fisonomías del Paisaje. Un diálogo interdisciplinar. EURAU'08*. Madrid: Rueda.
- ANÍBARRO, Miguel Ángel (2014). 'El descubrimiento del paisaje iberoamericano' en *Cuadernos hispanoamericanos* n° 766. AECID. Madrid.
- ANÍBARRO, M. Á. (2013). 'El lugar ante el paisaje'. *Cuadernos De Proyectos Arquitectónicos* n° 4. ETSAM, pp. 72-79.
- ANÍBARRO, Miguel Ángel y VALDÉS, Esther (2016), 'Fascinante y detestable. Artelización e integración en los paisajes industriales' en *Cuaderno de Notas* n° 17, Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid (julio). Pp. 1-18.
- ARAMBURU M., ESCRIBANO B., RAMOS G Y RUBIO M. (2003). *Cartografía del Paisaje de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Medio Ambiente.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (2009). *Plan de Calidad del Paisaje Urbano de la Ciudad de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- BARIDON, Michel (2004). *Los jardines. Paisajistas, jardineros y poetas. Antigüedad. Extremo oriente* [*Le jardins: Paysagistes, jardiniers, poètes*, 1998] Vol. I. Madrid: Abada.
- BERQUE, Augustin (2009). *El pensamiento paisajero* [*La pensée paysagère*, 2008]. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BERQUE, Augustin (1997). 'En el origen del paisaje' en *Revista De Occidente* n° 189, pp. 89-106.
- BESSE, Jean-Marc (2010). *La sombra de las cosas: Sobre paisaje y geografía* [*Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, 2000]. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BODEI, Remo (2011). *Paisajes sublimes. el hombre ante la naturaleza salvaje*. [Paesaggi sublimi: Gli uomini davanti alla natura selvaggia, 2008]. Madrid: Siruela.
- BRINCKERHOFF JACKSON, John (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono* [*Discovering the vernacular Landscape*, 1984]. Madrid: Biblioteca nueva.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes, el andar como práctica estética. Walking as an aesthetic practice*. Land&Scape Series. Barcelona: Gustavo Gili.

- CARSON, Rachel (2012). *El sentido del asombro*. [The Sense of Wonder, 1956]. Madrid: Encuentros.
- CARSON, Rachel (2010). *La primavera silenciosa* [Silent Spring, 1962] Barcelona: Crítica.
- CLEMENT, Gilles (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. [Manifeste du Tiers paysage, 2004] Barcelona: GG mínima.
- CLEMENT, Gilles (2012). *El jardín en movimiento*. [Le Jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire, 2007] Barcelona: Gustavo Gili.
- CORNER, James (ed.) (1999). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*. Princeton: Princeton Architecture Press.
- COSGROVE, Denis (1984). *Social formation and symbolic landscape*. London: Croom Helm.
- DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS, Victor (ed.) (2016). *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso público de Espacios Naturales Protegidos*. Daimiel: Cultura de Ribera.
- ESPAÑOL ECHANIZ, Ignacio (1998). *Las obras públicas en el paisaje. guía para el análisis y evaluación del impacto ambiental en el paisaje*. Madrid: Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas.
- GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, Fernando (1981). *Ecología y paisaje*. Madrid: Blume.
- GRACIA, Francisco de (2009). *Entre el paisaje y la arquitectura: Apuntes sobre la razón constructiva*. San Sebastián: Nerea.
- HERNÁNDEZ PEZZI, María Emilia (2013). 'Paisaje y despaisaje' en MARTÍNEZ MEDINA, A., MARTÍNEZ BOIX, T., BANYULS I PÉREZ, A. *Otra arquitectura, otro paisaje*. Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante. pp. 31-42.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2003). 'Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje', en *Quintana* nº 2.
- MADERUELO, Javier (ed.) (2010). *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier (ed.) (2009). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier (ed.) (2008). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier (ed.) (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier (ed.) (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, Javier (ed.) (2000). *Arte Público: actas [del V Curso] Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación Provincial.

- MADERUELO, Javier (ed.) (1997). *Actas: El paisaje. Arte y naturaleza*. Huesca: Diputación Provincial.
- MADERUELO, Javier (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- MANRIQUE, CESAR (2005). *La palabra encendida*. Selección de textos e introducción de Fernando Gómez Aguilera. León: Plástica & Palabra.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2015). *Cuadernos de montaña*. Madrid: Desnivel.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2000). *Estudios sobre el paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo y ORTEGA CANTERO, Nicolás (eds.) (2008). *La recuperación del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- MATA OLMO, Rafael, y SANZ HERRÁIZ, Concepción (2004). *Atlas de los paisajes de España*. Madrid: Centro de Publicaciones - Ministerio de Medio Ambiente.
- MATEU BELLÉS, Joan F. Y NIETO SALVATIERRA, Manuel (ed.) (2008). *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*. Valencia: Evren Evaluación de Recursos Naturales.
- MCHARG, Ian (2000). *Proyectar con la naturaleza*. [Design with Nature. 1967] Barcelona: Gustavo Gili.
- MEYER, Elizabeth K. (1997). 'The expanded field of landscape architecture' en THOMPSON, George F. y STEINER, Frederick K. (eds.) *Ecological Design and Planning*. New Jersey: Wiley. pp. 45-79.
- MEYER, Elizabeth K. (2000). 'The post-earth day conundrum: Translating environmental values into landscape design' en CONAN, Michael (ed.) *Environmentalism in Landscape Architecture*. Washington: Dumbarton Oaks. pp. 187-244.
- MEYER, Elizabeth K. (2008). 'Sustaining beauty. The performance of appearance: A manifesto in three parts' en *Journal of Landscape Architecture*, 3 (1), pp. 6-23.
- MILANI, Raffaele (2007). *El arte del paisaje [L'arte del paesaggio, 2001]* Madrid: Biblioteca Nueva.
- NITSCHKE, Günter (1999): *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Colonia: Taschen.
- NOGUÉ, Joan (2017). *El paisaje. Entre el sujeto y el objeto*. Discurso de recepción de Joan Nogué i Font como miembro numerario de la Sección de

- Filosofía y Ciencias Sociales, leído el día 2 de febrero de 2017. Barcelona: Instituto de Estudios Catalanes.
- NOGUÉ I FONT, Joan (ed.) (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
 - NOGUÉ I FONT, Joan (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
 - ORTEGA CANTERO, Nicolás (ed.) (2006). *Imágenes del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
 - ORTEGA CANTERO, Nicolás (1987). *Geografía y cultura*. Madrid: Alianza.
 - ORTEGA, Margarita (2007). 'El Convenio Europeo del Paisaje: claves para un compromiso' en *Ambienta* nº 63 (junio). Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
 - PÁEZ DE LA CADENA, Francisco (2014). La *conversio* de Agustín en las *Confesiones* traducida por Petrarca como *imitatio* humanista. Una lectura de su polémica carta del Ventoux (Fam. IV,1). *Ecozon@*. Vol. 5, No 1.
 - ROGER, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje* [*Court traité du paysage*, 1997]. Madrid: Biblioteca Nueva.
 - SANTOLALLA FRAGERO, Francisco (2001). *Guía práctica de Ecoturismo, Parques Nacionales y Reservas Naturales de Europa Meridional*. Barcelona: Blume.
 - STEINITZ, Carl (2008). 'Landscape planning: A brief history of influential ideas' en *Journal of Landscape Architecture*, 3 (1), pp. 68-74.
 - SWAFFIELD, Simon (ed.) (2002). *Theory in landscape architecture. A reader*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
 - THOMPSON, I. (1998). 'Ecological design and planning' en *Landscape Research*, 23 (1).
 - TUAN, Yi-Fu (2007). *Topofilia* [*Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values. 1974*] Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
 - VECCHIO, Bruno, y CAPINERI, Cristina (eds.) (1991). *Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga*, Siena: Comune di Castelnuovo Berardenga, Amministrazione Provinciale di Siena.
 - WALDHEIM, Charles (ed.) (2006). *The Landscape Urbanism Reader*. Princeton: Princeton Architectural Press
 - WATSUJI, Tetsuro (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme.
 - WEILACHER, Udo (2008). *Syntax of Landscape. The Landscape architecture of Peter Latz and Partners*, Berlín: Birkhäuser.

- WEILACHER, Udo (1999). *Between landscape architecture and land art*. Berlín: Birkhäuser.
- WHYTE, Ian D. (2002). *Landscape and History since 1500*. Reaktion books. London.

OTROS GÉNEROS

- ANÓNIMO (1980). *Poema de Gilgamesh* [2500-2000 a. C]. Edición de Federico Lara Peinado. Madrid: Nacional.
- BAUDELAIRE, Charles (1995). *El pintor de la vida moderna* [*Le Peintre de la Vie moderne*, 1863] Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos,
- BLÁZQUEZ, José María (1977). ‘Las Islas Canarias en la Antigüedad’, en *Anuario de Estudios Atlánticos* 23. Patronato de la Casa Colón. Cabildo de Gran Canaria.
- BOURGE, Pierre y LACROUX, Jean (1985). *El cielo a simple vista y con prismáticos*. Barcelona: Ediciones Omega.
- BOYER, Regis (2005). *La vida cotidiana de los vikingos, (800-1050)* [*La Vie quotidienne des Vikings* (800-1050), 2003]. Palma de Mallorca: El Barquero.
- CALDUCH, Juan (2001). *Temas de Composición Arquitectónica: Naturaleza y artefacto*. San Vicente, Alicante: Club Universitario.
- CEARRETA, Alejandro (2016). ‘El Antropoceno y los pasos necesarios para su posible formalización tras el 35º Congreso Geológico Internacional’ en *Cuaternario y geomorfología: Revista de la Sociedad Española de Geomorfología y Asociación Española para el Estudio del Cuaternario* vol. 30. Nº 3-4.
- GOLDSTEIN, E. Bruce (2006). *Sensación y percepción* [*Sensation and Perception*, 2002]. Madrid: Thomson-Paraninfo.
- GONZÁLEZ MORALES, Alejandro, RAMÓN OJEDA, Antonio Ángel y HERNÁNDEZ TORRES, Santiago. (2015). El cultivo del viñedo como recurso turístico cultural: el caso de La Geria (Lanzarote. Islas Canarias, España). *Papeles de Geografía*, 61. p. 110.
- GRAVES, Robert (2005). *Los Mitos Griegos* [*Greek Myths and Legends*, 1955] Barcelona: RBA.
- KEROUAK, Jack (2009). *En la carretera. El rollo mecanografiado original* [*On the Road*, 1957]. Barcelona: Anagrama.
- *La Biblia católica para jóvenes* (2012). Navarra: Verbo Divino.

- LEONARDO OVIEDO, Gilberto (2004). 'La definición del concepto de percepción en Psicología con base en la teoría Gestalt' en *Revista de Estudios Sociales* nº 18. (Agosto)
- LLAMAZARES, Julio (2015). *Distintas formas de mirar el agua*. Barcelona: Penguin Random House.
- MARTÍNEZ, Ignacio y SALA, Nohemi (2015). 'La aventura del Homo sapiens' en *Dendra médica. Revista de humanidades* vol. 14. nº 1 (junio)
- OVIDIO (2003). *Metamorfosis [Metamorphoseon libri XV, año 8 d.C.]* Madrid: Cátedra Letras Universales.
- PALLARÉS PADILLA, Agustín (2008). 'Consideraciones en torno al manuscrito del cura de Yaiza, Andrés Lorenzo Curbelo, sobre las Erupciones volcánicas del siglo XVIII en Lanzarote' en *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Tomo I. Cabildo Insular de Lanzarote y Cabildo Insular de Fuerteventura. Arrecife.
- SERRA RAFOLS, Elías y CIORANESCU, Alejandro (1959-1965). *Le Canarien, Crónicas francesas de la conquista de Canarias*. Fontes rerum Canariarum VIII, IX, XI. La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios del CSIC y el Museo Canario de Las Palmas.
- VELASCO, M. (2005). *Breve Historia de los Vikingos*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- WHITMAN, Walt (1956). *Hojas de hierba*. [*Leaves of Grass*, 1800] Traducción de Francisco Alexander. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- WILDE, Oscar (2006). *El retrato de Dorian Gray [The Picture of Dorian Gray, 1890]*. Madrid: Gredos.
- WILDE, Oscar (2004): *La decadencia de la mentira [La Déclin du mensonge, 1889]*. Madrid: Siruela.
- WORDSWORTH, William (1976). *Poemas*. Madrid: Nacional.

DICCIONARIOS

- BRUHER, Walter (1975). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Herder.
- CIFUENTES, Pedro, GONZÁLEZ ALONSO, Santiago y RAMOS, Angel (1993). *Diccionario de la Naturaleza. Hombre, Ecología, Paisaje*. Madrid: Espasa-Calpe.
- COROMINAS, Joan (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (edición revisada). Madrid: Gredos.

- FERRATER MORA, José (1999). *Diccionario de filosofía de bolsillo 1*. Madrid: Alianza.
- FERRATER MORA, J. (1986): *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Alianza.
- MOLINER, María (1998). *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos.
- PARRA, Fernando (1984). *Diccionario de ecología, ecologismo y medio ambiente*. Madrid: Alianza.
- SAVATER, Fernando (2007). *Diccionario filosófico*. Barcelona: Ariel.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- CATÁLOGO DE PAISAJES DE DEZA DE LA XUNTA DE GALICIA <http://cmaot.xunta.gal/> (acceso 9 de mayo de 2016)
- DEPARTAMENTO DE ASUNTOS ECONÓMICOS Y SOCIALES DE LAS NACIONES UNIDAS <http://www.un.org/es/development/desa/about/conferences.shtml> (último acceso 16 de octubre de 2013)
- EL BLOG DE FARIÑA <http://www.elblogdefarina.blogspot.com.es> (último acceso 10 de junio de 2017)
- HARGREAVES ASSOCIATES <http://www.hargreaves.com> (acceso 22 de mayo de 2017)
- FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE, Alegaciones a la aprobación inicial del Plan Especial del Paisaje Protegido de La Geria (Lanzarote), Febrero de 2010. <http://fcmanrique.org/recursos/noticia/4b97a82aaaleg%20La%20Geria.pdf> (fecha acceso 10 de abril de 2017)
- GOBIERNO DE CANARIAS: <http://gobiernodecanarias.org> (fecha de acceso 23 de agosto)
- GOOGLE MAPS <http://www.google.es/maps> (último acceso 5 de abril de 2017)
- LANZAROTE RESERVA DE LA BIOSFERA. <http://www.lanzarotebiosfera.org/lanzarote-reserva-de-la-biosfera-presentacion> (último acceso 14 Marzo 2014)
- LATZ+PARTNER STUDIO <http://www.latzundpartner.es> (último acceso 15 de abril de 2017)
- MARTÍNEZ, E., PRIETO, J., CENTELLAS, A. (2005). *Guía de visita del Parque Nacional de Timanfaya*, Ministerio de Medio Ambiente, http://www.mapama.gob.es/imagenes/es/guia-timanfaya_tcm7-288849.pdf (fecha de acceso 7 de junio de 2015)

- MENÉNDEZ, Sofía, 'La Geria de Lanzarote, el 'museo del Prado' de la vid' en EL PAÍS de 27 de octubre de 2011. http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/10/27/actualidad/1319666404_850215.html (acceso 23 de agosto de 2015)
- MINISTERIO DE AGRICULTURA Y PESCA, ALIMENTACIÓN Y MEDIO AMBIENTE <https://www.mapama.gob.es/> (último acceso 3 de febrero de 2017)
- MINISTERIO DE FOMENTO <https://www.fomento.gob.es/> (último acceso 7 de abril de 2016)
- MUSEO DEL PRADO <https://www.museodelprado.es/> (último acceso 20 de abril de 2017)
- MUSEO REINA SOFÍA <http://www.museoreinasofia.es/> (último acceso 23 de abril de 2017)
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA ALIMENTACIÓN Y LA AGRICULTURA FAO www.fao.org/ecosystem-services-biodiversity/es/ (fecha acceso 20 de abril de 2017)
- PLAN ESPECIAL PARA EL PP LA GERIA. http://ftp.gobiernodecanarias.org/planeamientoenp/lageria/aprobdefinitiva/memoria_informativa.pdf (último acceso 10 de agosto de 2015)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades y el Nuevo tesoro lexicográfico* <http://rae.es/> (último acceso 9 de abril de 2016)
- RED DE PARQUES NACIONALES. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio ambiente. <http://www.magrama.gob.es/es/red-parques-nacionales/> (acceso 8 de mayo de 2015)
- REVISTA DE ARTE <http://www.revistadearte.com/2015/05/04/carl-andre-esultura-como-lugar-1958-2010-en-el-palacio-de-velazque-y-en-el-reina-sofia/> (fecha de acceso 27 de febrero de 2017)
- REVISTA DIGITAL SOBRE CULTURA ECOLÓGICA <http://www.concienciaeco.com/2016/02/05/los-arboles--mas-eficientes-la-absorcion-co2/> (fecha de acceso 3 de abril de 2017)
- SANTO PADRE FRANCISCO (2015). *Carta Encíclica Laudato si' sobre el cuidado de la casa común*. Ciudad del Vaticano. http://m.vatican.va/content/francescomobile/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html (acceso 20 de octubre de 2015)
- SCAPE STUDIO www.scapestudio.com (último acceso 22 de junio de 2017)
- TAFALLA, Marta. *La paradoja estética en nuestra relación con los animales* <https://www.youtube.com/watch?v=FgybWmFJb4M> (acceso 6 octubre 2015)
- UNESCO. <http://unesco.org/new/en/natural-sciences/environment/ecological-sciences/biosphere-reserves/> (acceso 10 de abril de 2017)

- U. S. NATIONAL PARK SERVICE OFFICIAL WEBSITE
<http://www.nps.gov/index.htm> (último acceso 20 diciembre 2016)
- VENTURI FERRIOLO, Massimo. *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano tra antico e moderno*,
<http://www.dea.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid161444.pdf>
(fecha acceso 10 julio 2015)