

# PARAJES DEMEDIADOS

Félix de la Iglesia Salgado

José López-Canti

José Ramón Moreno Pérez

## Resumen

Surcando el Guadiana como espacio fronterizo, se aborda una reflexión sobre la construcción e idea de Paisaje: lo que nos envuelve de los sitios, los límites de nuestra percepción de la cultura, las experiencias producidas con la acción y ejercitación continuada en ellos. Una serie de aproximaciones y detenciones para dar cuenta de cómo lo vivimos o por qué lo revisitamos.

Situándose *en el delta* o preguntándose por *el paisaje como aparato*, una práctica docente e investigadora se abre paso entre las trincheras defensivas trazadas por las instituciones académicas y profesionales que dominan desde hace años los caminos por donde transita la arquitectura española. Asume que ahora compartimos, estudiantes y profesores, un mismo ámbito cultural: el del Espectáculo, frente al que no hay lamento ni descalificación, sino la búsqueda de un proceder que permita en su interior otra habitabilidad: la co-inmunitaria.

**Palabras clave:** Habitabilidad, Territorio, Paisaje, Aparatos, Paralaje

## Abstract

*Furrowing the Guadiana as frontier space, a reflection is approached on the construction and idea of Landscape: what wraps us of the sites, the limits of our perception of the culture, the experiences produced with the action and practice continued in them. A series of approximations and detentions to realize of how we live through it or why revisit.*

*Placing in the delta or wondering for the landscape as apparatus, an educational and investigative practice makes way for itself between the defensive trenches planned by the academic and professional institutions that dominate for years the ways where the Spanish architecture passes. It assumes that now we share, students and teachers, the same cultural area: that of the Spectacle, opposite to which there is neither lament nor disqualification, but the search of one to proceed that it allows in his interior another habitability: the co-inmunitaria.*

**Key words:** Habitability, Territory, Landscape, Devices, Parallax



Fig. 1. 'Barco cobertizo en el Castillo de Lindisfarne'. Edwin Lutyens

## I. ABRIRSE AL MUNDO

*“El simulacro nunca es lo que oculta la verdad - es la verdad la que oculta que no hay ninguna. El simulacro es verdadero”<sup>1</sup>*

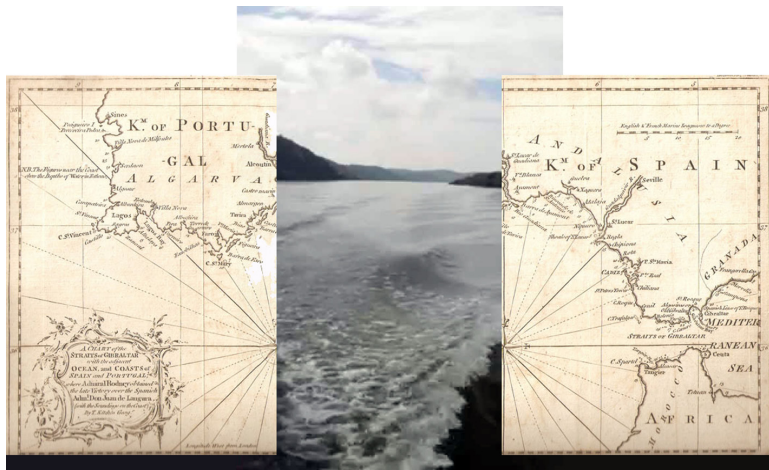


Fig. 2. Algarve - Andalucía (1780) y Guadaira

De cómo responder a la invitación para participar en un encuentro transfronterizo sobre paisaje cultural surge esta reflexión: de la reunión en el ámbito tan acotado de lo transfronterizo de voces tan abiertas como las de *paisaje cultural*, y en medio, el río Guadiana<sup>2</sup>: la voz desdoblada y reiterada como eco que se apaga, abre y alumbrar un territorio atlántico -diríamos que aún mediterráneo- de naturaleza reverberante de luz y sonido. Río Guadiana, río de los patos, río riorío,... susurro de comprensión donde aparece lo tapado y desaparece el perfil líquido de lo aparente, la divisoria de dos regiones, Algarve y Andalucía, extrañadas por la línea administrativa, variable, móvil, de tiempos cortos, ritmos y vibraciones, de timbres y atmósferas tan propias como impropias. Una reflexión -también como reflejo- sobre lo que nos envuelve de los sitios y los límites de nuestra percepción de la cultura, sobre las experiencias producidas con la acción y ejercitación continuada en ellos; una serie de aproximaciones -con sus consiguientes detenciones- que se suman a otras tantas entradas que abordan hoy la construcción e idea de *Paisaje*, para dar cuenta de cómo lo vivimos o por qué lo revisitamos.

Surcando el Guadiana hemos participado de un espacio fronterizo, despojado hoy de su carácter dual excluyente y desposeído en gran medida del ritual del tránsito, que dilata su conocimiento por territorios de la mente con episodios fragmentados de espacios y tiempos discontinuos, con pequeños relatos convocados por cualquier acontecimiento azaroso; y trasladarlo a este espacio de la escritura no es fácil.

[ 1 ]        Eclesiastés. Tomado de *La precisión de los simulacros*, de Jean Baudrillard.

[ 2 ]        El río-agua o río-río prerromano, según el *Análisis etimológico de macrotoponimia onubense* (1992).

Para quienes lo recordamos ahora en la distancia pretendiendo volver sobre él, la consideración de su presencia reflejada en tantos planos de lo real tiene que ver con aquella sensación de sentirnos atrapados entre los espejos del final de *La Dama de Shangái* de Welles, buscando un resquicio que deje fuera a la imagen, una oquedad propia y singular desde la que reconfigurar este sitio y comunicarlo de nuevo. Y aún así, no parece que sea ésta la escena idónea desde la que promover la mediación con la gente, por su grado de artificio camuflado de naturalidad, porque el sujeto pertenece como un elemento más a su caracterización y porque, como apuntaba Argullol a propósito de la película, *el laberinto de los espejos impide saber con certeza quién va a morir puesto que las figuras, multiplicadas por el reflejo, se escinden ilimitadamente en su huida hacia el vacío. Pero el laberinto atrapa a los personajes de la película desde la primera escena: una presunción agobiante de muerte acota las vidas de quienes se devoran ávidamente mientras penetran sin remedio en falsos caminos y senderos prohibidos. Viven como si ya hubieran nacido en el laberinto o como si no quisieran salir de él o como si, simplemente, hubieran olvidado dónde estaba la salida. (...) Cuando finalmente el disparo rasga los espejos del laberinto ya es demasiado tarde para escapar. Menos para el que ha vivido la pesadilla como si, en efecto, fuera un sueño del que, después de todo, es posible despertar. (...) Welles consigue una atmósfera de amenaza tanto más asfixiante cuanto más indeterminada es en su origen y en su despliegue. El espectador tiene pronto la convicción de que está asistiendo a la representación de un destino funesto, si bien ignora las causas profundas que hacen inevitable la tragedia*<sup>3</sup>. Se nos antoja conveniente retirarnos en cierta forma de lo aparente, construir el olvido o desplazarnos por otras sendas para incorporar nuevas perspectivas y relaciones de las cosas allí presentes.

Para distanciarnos lo necesario, un recurso sería informar desde el conocimiento a la palabra *paisaje* para hacerla propositiva y colocarla, como a otras, entre las voces de nuestra cultura contemporánea. Podríamos igualmente procurar su activación con nuevas acepciones que aportar a las *reales academias* o, si aún así nos resulta complicada su actualidad, adjetivarla hasta el hartazgo. Son opciones que serían bien recibidas, reconocidas y valoradas, que colmarían a otros estudiosos y productores de cultura, que calmarían cuan bálsamo nuestro escozor. Pero,

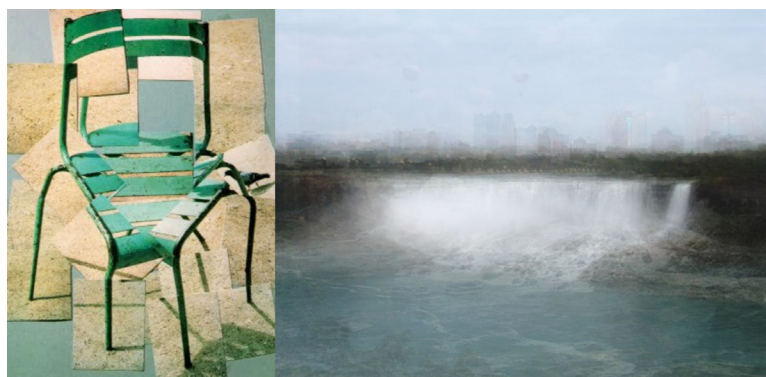


Fig. 3. 'Chair'. David Hockney, 'Niágara'. Corinne Vionnet

[ 3 ] *La dama de Shangái*, Rafael Argullol (2003).  
<http://www.elcultural.com/revista/cine/La-dama-de-Shanghai/6590>

¿nos satisface esta lógica de resultados casi previsibles? Más pronto que tarde, necesitaremos encontrarnos con *Ariadnas* que nos aparten del Minotauro y den sentido –siguiendo sus hilos hasta la salida- al laberinto de la realidad cultural de los sitios. Sólo así vislumbraremos la vigencia de la voz *paisaje*, la renovación de su gestión o el impulso del hacer.

Ahora bien, siempre nos queda la opción de situarnos sin objetivos previos fuera del marco de acotación del sitio, de desplazarnos a distintas situaciones en las que, acompañados de Goethe o Calvino para desdoblarnos con el *Ginkgo biloba* o *El vizconde demediado*, de Caballero Bonald o Hejduk para imaginarlo a través de la Doñana de Ágata ojo de gato o el Berlín de *Victims*, de David Hockney o Corinne Vionnet para desdibujar las apariencias con los montajes de la *silla* o *Niágara*,..., nos encontremos y compartamos experiencias con otros paseantes inquietos, montando en cada situación el diagrama espacio-temporal que a modo de diapason contenedor de todos los registros de la voz humana –metáfora que nos aproxima al *paisaje cultural* como caja de resonancia de un diapason virtual- nos afine y enfoque el instrumento de la comprensión. El resultado, una urdimbre armada con el conocimiento subjetivo del sitio promovido por distintos actores, una suerte de *investigación narrativa* que desde relatos e interpretaciones diversas y personales guiarán tanto su entendimiento como la acción. Nadie puede pasar por estas historias –de cosas, de palabras- sin más. Hoy, con maneras más o menos conscientes y racionales, cargadas o no de intenciones de posesión, las ponemos de manifiesto e interpelamos haciendo explícita la condición de cada cual como agente de otras “maneras de hacer mundos”. Las vivimos e interactuamos con ellas en un movimiento que, a la postre, procura establecer un orden provisional para el mundo. Así ocurrió con las otras Doñana de Daniel Espada y su *Desveladura de carreteras secundarias y huellas vitales en el territorio* (2012), del Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles, o la de Rafael Cobos y Alberto Rodríguez de la película *La isla mínima* (2014) amplificada recientemente con la Exposición *Marismas: Atín Aya y La Isla Mínima*<sup>4</sup>, recomponiendo la representación de la realidad con la naturaleza de sus relatos al bordear o sobrevolar el Parque Natural.

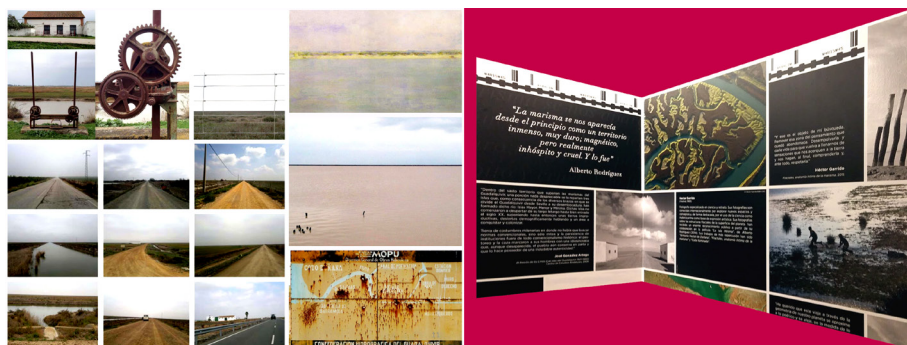


Fig. 4. TFM 'Doñanas': Daniel Espada. Expo 'MARISMAS'. Atín Aya y La Isla Mínima

[ 4 ] Exposición "Marismas: Atín Aya y La Isla Mínima" (15/1/2015 - 10/01/2016). Casino de la Exposición, Sevilla. Comisario: Antonio Acedo. Fotografías de Atín Aya de las Marismas del Guadalquivir, imágenes de la película, pasajes del guión de R. Cobos y A. Rodríguez, bocetos de J. Domínguez, imágenes fractales de las Marismas de H. Garrido, pieza audiovisual

## Entre el movimiento tangencial y la instalación

*“Se trata de programar un instrumento dirigido hacia el entorno para informarlo y convertirlo en cultura, en situación humana (...) Los seres humanos ya no se orientan en su entorno con la ayuda de imágenes, sino que se orientan en la imagen mediante el entorno”<sup>5</sup>*

La imagen estabilizada que nos proporciona el mapa, con el nombre de los sitios, de los accidentes o acontecimientos allí reflejados, supone una determinación que produce una cierta parálisis o inacción; con todo, estas representaciones activan la memoria de recientes y pasadas visitas o generan la curiosidad de su pronto registro. Sus puntos georreferenciados con coordenadas globales, las del mundo visible, son lugares que no nos pertenecen, por lejanos, desconocidos, extraños o extranjeros, pero que imprimen carácter: nos hablan de fronteras geopolíticas y mentales, de identidades y trasvases culturales, de los tiempos y huellas de la historia, de sus guerras e incursiones,... y registran un conocimiento general –geográfico, social, político- certero, de razones y lógicas deducibles, vertido en datos estadísticos para hacernos más fácil el acceso al mismo.

Ahora bien, la necesaria activación de estos sitios, a veces tan caracterizados y previsible, tanto desde su comprensión-interpretación como desde la comprensión-intervención, pasa por la actualización de su sentido provocando encuentros participados en escenarios provisionales, pero también por visibilizar y construir un lenguaje para las comunidades que lo conformen. Y el vocabulario técnico que manejamos habitualmente es insuficiente para una experiencia completa y plural. Sólo la experiencia personal, a través de la aventura del arte y la conversación con los otros, puede habilitar el hueco donde la sorpresa pueda tener cabida y la palabra encuentre espacio y sentido.

Este vacío puede irrumpir, como venimos planteando, con el simple cambio de punto de vista a medida que nos desplazamos por itinerarios de interés personal o vinculados a otros sistemas de orientación, con la asignación de nuevas coordenadas y valores, abriendo la imagen y su representación a la aparición de otras referencias capaces de relacionar y articular las situaciones así desveladas y encontradas. De esta manera la frontera (*front-era*) se deslía y difumina, el borde se amplifica y dilata hasta hacerse región, los múltiples objetos se confunden unos con otros en un sinfín de relatos.

De estos movimientos organizados o imprevistos, intuitivos a veces pero siempre tangenciales a la mirada más reconocible del sitio, se bosqueja su representación: imágenes, relatos e interpretaciones superpuestas, montadas, instaladas y que derivan de esta visión de la paralaje y su *brecha*<sup>6</sup>, de las que surgen otros *parajes*

---

[ 5 ]      Texto e imagen, Vilém Flusser (2001). En *Una filosofía de la fotografía*

[ 6 ]      La diferencia que aparece entre dos perspectivas no puede encontrar un lugar neutro común, objetivo. El sujeto está inscrito en la realidad, su mirada está inscrita en el objeto. *Visión de paralaje*, Slavoj Žižek. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2006. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/luisfelip51.pdf>

La paralaje (del griego *παράλλαξις*, cambio, diferencia) es la variación aparente de la posición de un objeto, especialmente un astro, al cambiar la posición del observador. (RAE)



y lugares fragmentados que requieren de nuevos protocolos e instrumentos más operativos, otra conciencia de los actores, humanos y no humanos, allí presentes. Quizás también la del demediado vizconde de Terralba, *‘quien fue partido en dos por un cañonazo de los turcos y cuyas dos mitades continuaron viviendo por separado. Símbolo de la condición humana dividida, sale a caminar por sus tierras. A su paso, las peras que colgaban de los árboles aparecen todas partidas por la mitad. Cada encuentro de dos seres en el mundo es un desgarrarse’*<sup>7</sup>. Una manera distinta de reconocer el mundo.

*‘Parajes del tiempo’*, parafraseando a las *‘Arquitecturas del tiempo’* de EMBT, que nos remiten al cuento de Jorge Luis Borges *El jardín de senderos que se bifurcan*, aquel deseado laberinto infinito de imposible salida y construcción que se concreta en algunos muros y rincones deslavazados, y aquella novela, la más larga jamás escrita, que queda en apenas dos capítulos inconexos. Hemos de cambiar el punto de vista como técnicos; se trata de intervenir y activar cualquier situación de los territorios, independientemente de su localización, escala o significado, desde una componente temporal más que espacial: trabajar con la gente en sus tiempos, y con ellas, en lo atmosférico y sus efectos. Es la temporalidad en primera instancia, y no la espacialidad, quien provoca la mirada y habla de lo circadiano o estacional, de lo soleado o lluvioso, de lo festivo o habitual,... de los lugares corrientes hechos de solapes y superposiciones, de fragmentos dimensionados por su capacidad de convocatoria. Ya lo pusieron de manifiesto John Hejduk y Nicholas Boyarsky en *Victimas* (1986), con su relojero. En estos parajes, como enclaves de nuestra memoria, podremos detener el tiempo para reunir aquellos fragmentos de la experiencia.

No nos quedaría hacer otra cosa que dar vueltas y vueltas alrededor del sitio y de nosotros mismos con argumentos de visibilidad que insinúen caminos y aposenten lugares, sabiendo que, como la narrativa de Edmond Jabès en palabras de Auster a propósito de “El libro de las preguntas”, *las afirmaciones y párrafos aislados se separan por espacios en blanco, se dividen por comentarios entre paréntesis, por pasajes en cursiva y palabras en cursiva dentro de paréntesis, de modo que el ojo del lector nunca puede acostumbrarse a un campo visual uniforme e ininterrumpido. El libro se lee entre sobresaltos, igual que fue escrito*<sup>8</sup>. Y en esos espacios en blanco desvelados, aventurar, imaginar, intuir, virtualizar,... ejercitar a partir de otros sentidos, de otros relatos de voluntades y deseos, de necesidades y esperanzas de potenciales comunidades aún por constituirse, en las que lo propio y la subjetividad se pliegan en lo impropio y la afinidad.

---

[ 7 ]        *El vizconde demediado*, Italo Calvino (1952)

[ 8 ]        *El libro de los muertos*, Paul Auster (1976). En *El arte del hambre* (1992)

## II. PERSPECTIVAS PAISAJÍSTICAS

### 0. En el delta<sup>9</sup>

Cuando en 2010, Peter Sloterdijk publica en castellano *En el mundo interior del capital*<sup>10</sup>, ha pasado suficiente tiempo como para que se haga patente algo, que para Joseph Conrad, tan sólo fue –en 1902– la visión casi ciega de un “adelantado” del proceso de despliegue civilizatorio capitalista, una visión encajada en el “agujero de gusano” de *El corazón de la tinieblas*<sup>11</sup>. En medio, el empeño de una Cultura Moderna que ensaya visiones comprensivas de un fenómeno complejo, que acontece a lo largo de esa época que Heidegger definió como “época de la imagen del mundo”<sup>12</sup> y que constituyen la materia informada sobre, la que una y otra vez, se ha moldeado su producción: visiones, enfoques, dispositivos y objetos crean una emergente habitabilidad<sup>13</sup> –paradójicamente interiorizada– instalada en ese mundo como expansión continua, que aspira a la inclusión del Planeta entero.

Desde la efectual metáfora de Conrad al esbozo de “relato extenso” –*gran narración*, la define Sloterdijk–, la configuración de ese mundo en transformación acelerada, ha requerido del “cambio de escala”<sup>14</sup> de muchos de los instrumentos con los que la Cultura<sup>15</sup> encara su habitabilidad: el desafío de la cantidad muta así en cualidad. Una acción cultural empeñada en construir como paisajes la enorme cantidad de parajes emergentes desde el comienzo de la Globalización Terrestre, abre la percepción humana y maquinica a una *visibilidad comparada* que adoptará la forma de un “Atlas virtual”<sup>16</sup>, entendido como activación de un archivo “monstruoso” que permite

---

[ 9 ] Así titula P. Sloterdijk el último apartado de su libro *Los hijos terribles de la Edad Moderna*. Siruela: Madrid 2015, en el libro que plantea la polémica tesis de que la Cultura Moderna está gestada desde el presupuesto de “una caída hacia delante”, impulsada por la falta de continuidad generacional. Una actitud sin la que sería imposible comprender el desarrollo de la Arquitectura Moderna. Compartimos la posición –en el delta– y el diagnóstico sobre lo acontecido.

[ 10 ] P. Sloterdijk, *En el mundo interior del capital*. Para una teoría filosófica de la globalización. Siruela: Madrid 2010.

[ 11 ] J. Conrad, *El corazón de la tinieblas*. Juventud: Barcelona 2013 (1902).

[ 12 ] Aquí reside la aparente paradoja visual que guía nuestra reflexión sobre el paisaje: ¿cómo a un modo de vida en un interior –un proyecto de habitabilidad que sólo alcanza a principio del siglo XX a hacerse “explícito”, según nos advirtió Sloterdijk, corresponde una visibilidad panorámica? Una construcción histórica que sólo desde el enfoque de Déotte y su definición del término “aparato”, hemos alcanzado a comprender. Véase J-L. Déotte, *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2012.

[ 13 ] Una *cultura material* gestada a golpe de proyectos modernizadores, que aspiran a modificar radicalmente el comportamiento humano, para adaptarlo a un medio distinto a aquel del que procede: del “Proyecto Doméstico” del s. XIX a la “explicitación del habitar” a comienzos del siglo XX, al que sucede la Sociedad de Masas y la Cultura del Espectáculo, se ha dibujado por esas iniciativas un paisaje propio interior de la habitabilidad moderna, que bien pudiera entenderse –de la mano de G. Vogt– como un “gabinete de curiosidades”.

[ 14 ] Véase J-R. Moreno-Pérez, *Caja de escalas para Épocas de extremos*, en *Neutra: Revista de Arquitectura*. 2003. núm. 9-10, pág. 2-3.

[ 15 ] Entendemos cultura –tal como lo hace H. Mühlmann, en su *La nature des Cultures*– como “sistema de inmunidad” que alerta y protege de las agresiones del mundo, compuesto por lo biológico, lo asociativo y lo simbólico. Véase para un debate sobre ese mismo concepto: P. Sloterdijk, *Has de cambiar tu vida*. Pre-Texto: Valencia 2014.

[ 16 ] Casi un corolario teórico a ese modo, podemos encontrarlo en el libro de Michel Serres, *Atlas*. Cátedra: Madrid 1995.



establecer socialmente las cambiantes apariencias del mismo.<sup>17</sup>

Los *modernos que nunca fuimos*<sup>18</sup> vivimos, ahora, en las orillas de un océano -antes enfurecido por un acontecer monstruoso, en que las galernas agitaban naves y hombres y los privaban de cualquier calma<sup>19</sup>- es un momento en que las consecuencias de la pasada agitación se hacen patente, porque las extensas playas se hayan cubiertas por abundantes restos de sus continuados naufragios. Como *efectos colaterales* caracterizarán -los fenomenólogos de la guerra o la movilización general- a la colección de cosas que allí se encuentran, pues ellas desafían las consideraciones de universalidad y certeza, incluso las de sincronicidad, con las que fueron diseñadas. Pero, pronto, ese amasijo caótico será convertido en *paisaje* alternativo -conformándose luego como *heterotopía*- inserta en un pensamiento que se afirma en la *irreductible diferencia del mundo* y, con ello, de su absoluta relativización: una multiplicación infinita de ocasiones para la práctica de la "instalación"<sup>20</sup>.

## 1. ¿El paisaje como aparato?

Los aparatos -entendidos tal como los define Jean-Louis Déotte, es decir: como "soportes técnicos del aparecer"- ofertan las *presentaciones* de diversos aspectos o enfoques del mundo de la modernidad, distorsionando con sus sucesivos acoplamientos cualquier representación que ansíe la totalidad. Las formas caleidoscópicas resultantes producen una algarabía de efectos y una superposición de entendimientos. No existe "jerarquía" precisa capaz de ordenarlas, según las reglas estrictas o extendidas de alguno de los aparatos en uso<sup>21</sup>; en todo caso, acuerdos parciales y provisionales que pronto son desbordados, por ejemplo: los de la cámara oscura y el museo, los del psicoanálisis y la fotografía; mientras, los de la perspectiva -una ordenación espacio-temporal lineal de cosas, sujetos y argumentos- supone la coexistencia imaginaria de lo diverso en el interior de escenarios, en los que la sumersión se hace tan potente como para proyectar sus efectos al espacio

---

[17] Que a través del concepto de "confin" se haya establecido un largo debate sobre el par visible/invisible y, con ello, sobre la apariencia del mundo, es algo que podemos seguir desde F. Nietzsche a J. Banville, de Bataille a Borges, de Le Corbusier a R. Koolhaas, esas propuestas puntúan una larga cadena que si relacionamos con la superficie exterior del archivo moderno nos muestra la relevancia del papel de los *aparatos* como inductores sociales de presencia, ellos sintetizarían los conceptos con los perceptos en una funcionalidad efectista. Véase J-L Déotte, ¿Qué es un aparato estético? Metales pesados: Santiago de Chile 2012.

[18] Cuando B. Latour publica su libro *Nunca fuimos modernos* lo hace a partir de una comprobación de los productos que se pueden atribuir a la modernidad, para deducir que su naturaleza en nada responden a aquellos características que proyectaron los modernos; su conclusión por tanto es paradójicamente consecuente, procediendo desde la llegada al comienzo, el mundo que hemos alcanzado no responde a lo imaginado.

[19] Para una explicación de cómo los humanos se enfrentaban a esas amenazas, véase P. Sloterdijk y el papel que jugaban "en la exportación europea del espacio" lo que él llama "baldaquinos simbólicos". En el mundo interior del capital. Siruela: Madrid 2010, pp. 148-149.

[20] Con ello nos referimos a aquellos lugares efímeros de demora, capaces de exteriorizar la interioridad del "mundo del capital", que tan elocuentemente han descrito y caracterizado I. Kavakov y B. Groys en *Diálogo sobre las instalaciones*. 1990.

[21] J-L. Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamín y la arquitectura*. Metales pesados: Santiago de Chile 2013.



Fig. 5. 'The Prophecy 6, 2, 1. Bahía de Hann en Dakar'. F. Monteiro, Doulsy, EcoFundhan

real que le rodea<sup>22</sup>, se incorporarán a partir de la segunda parte del siglo XX a las "instalaciones".

En este sentido, la larga descripción de enunciados que se declaman para explicitar la relevancia de la temática de las "perspectivas paisajísticas"<sup>23</sup>, supondría la existencia de un "atractor" que termina por configurar con el material apropiado un "interior de interiores", cuya naturaleza o configuración bien pudiera ser definida en comparación con un *aparato de aparatos* o como una *instalación de instalaciones*<sup>24</sup>. Lo que nimba esa configuración virtual, visible e invisible, son mil prácticas diversas que hoy salpican el mundo de la cultura contemporánea y que permitirían construir y hacer operativo algo que está "por venir": un aparecer de "apareceres" que tan sólo podría darse en la confluencia de todas ellas en una *comunidad*<sup>25</sup>. Que exista tal posibilidad y, a partir de ella, se desarrolle una comprensión de la función de los paisajes en la construcción de una organización alternativa del mundo, comenzaría con una afirmación que en algún momento nos pareció desafiante: vivimos en un *mundo interior*. Actúa como un "punto de llegada" que nos permite

[ 22 ] Véase M. Tafuri, *La Arquitectura del Humanismo*. Xarait: Madrid 1982, p. 113. Allí podremos encontrar que esa es la intención que proyecta la inserción de las piezas arquitectónicas de Brunelleschi en "el tejido poliestratificado de la ciudad medieval" y los efectos que con ello se consiguen: transmitir una visión ordenada y racional al espacio que le rodea. Muchos años después, en el primer capítulo de su libro *Investigaciones sobre el Renacimiento*, publicado a mitad de la década de los 90 en español, Tafuri despliega y explicita esa "modo" de la arquitectura clásica como perteneciente a una ideología desarrollada por la cultura de la época, que busca la "desrealización" del ambiente humano.

[ 23 ] Recordemos sus caracterizaciones: holismo, integración, compromiso, narratividad, medialogía, patrimonialización, redes... todos ellos indican que estamos frente a uno de esos conceptos-contenedores capaces de convocar una proliferación de abordajes y preocupaciones caracterizadores de la problemática contemporánea de la Cultura.

[ 24 ] Véase "De las instalaciones. Un diálogo entre Ilya Kavakov y Boris Groys" Otoño 1990 (Transcripción de Luis Mondragón).

[ 25 ] Una apuesta, o una proyección, que pudiera ser comparada con la que sugiere G. Agamben como continuación del largo debate francés sobre lo "común", en su libro *La comunidad que viene*. Pre-Textos: Valencia 1996. Alienta también en este enfoque sus palabras en "A propósito de Tiquun", en ella y comparando la propuesta del colectivo francés con lo avanzado años antes por Michel Foucault sobre los "dispositivos", afirma que ellos son inseparables de la producción de la subjetividad moderna. En *Tiquun*, La hipótesis cibernética. Acuarela & A. Machado: Madrid 2015.

incorporar significativos momentos del pasado a la construcción contemporánea de la visibilidad del mundo, una visibilidad problemática y temporal, interior y exterior, que encontraría en la convocatoria abierta –quizás “espectacular”<sup>26</sup>– por el paisaje, una piedra de toque sobre la que experimentar el alcance de cada una de sus componentes.

Entonces, ¿cabría entender ese *mundo interior del capital*, propuesto por Sloterdijk, como una “envolvente” global de todos esos paisajes proyectados por aquellas mil prácticas culturales contemporáneas, que a lo largo de la segunda parte del siglo XX configuran un trenzado tecnológico de imágenes que permiten hacerse presente a otros mundos paralelos?<sup>27</sup> A partir de esa “totalidad” estaremos en condiciones de asumir su visibilidad desde las exigencias de la habitabilidad de ese interior: cambiante, instantánea, caleidoscópica, accesible, disponible, ciega... si, también espectacular.

F. Cusset describiendo el impacto de la teoría posestructuralista francesa en la sociedad y universidad norteamericana, se refiere al tránsito que la obra de arte sufre como consecuencia de la inordinación a la que es sometida por la nueva Industria Cultural, pasando a ser protagonizada por la dimensión de su acontecer y desdibujando progresivamente su dimensión material<sup>28</sup>. Una mutación que será posteriormente duplicada por las exigencias “lingüísticas” de la sincronización terrestre, dictadas por la Globalización electrónica.<sup>29</sup> Sólo cuando esa doble inordinación haya conseguido la transformación completa de la obra de arte, cuando ésta se haya convertido en *icono* para una cultura del *simulacro* y la *banalidad*, se revelará el carácter de *emplazamientos teóricos* de los paisajes. Eso es algo que ya se ha cumplido.

Una doble inordinación a la que el “aparato” de la Arquitectura Moderna responde de un determinado “modo”<sup>30</sup>: al tiempo que construye su medio –imaginando y construyendo un contexto o, posteriormente, un paisaje– proyecta su específica configuración en consonancia con ese medio inventado; entonces, este modo puede ser entendido como despliegue de una funcionalidad alternativa capaz de *arquitecturizar* un mundo organizado a partir de interiores sincronizados. En este sentido sus arquitecturas no serían sino *instalaciones*, en las que son posible la coexistencia de cosas –traídas de fuera– que en su interior establecen relaciones sorprendentes, capaces de dar acceso y permitir el disfrute acceso a esos “gabinetes de curiosidades” que son los paisajes.

---

[ 26 ] Entrecorramos el adjetivo para conducir su significado a la geografía alternativa que abrió Guy Debord con *La Sociedad del Espectáculo* y el papel de la Industria Cultural.

[ 27 ] Que esto sea así, conlleva un cambio en el modo de acceder al mundo, que desde ahora siempre estará mediado por una *imagen técnica* que se comporta como umbral de entrada a cualquier experiencia, de este modo se canaliza cualquier pulsión del deseo para que encuentre encaje en el Consumo, sin necesidad de experiencia previa. Véase H. Belting, *Antropología de la imagen*. Katz: Buenos Aires 2007.

[ 28 ] F. Cusset, *French Theory*. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos. Melusina: Barcelona 2005.

[ 29 ] Véase P. Sloterdijk, *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Akal: Madrid 2012.

[ 30 ] Véase F. Dal Co, “Il corpo e il disegno. Giulio Romano, Carlo Scarpa, Alvaro Siza”, en revista *Casabella* 856, 2015, pp. 53-62.

### 3. Activar territorio, desvelar paisaje: un imperativo docente como soporte de una convocatoria

Una práctica docente e investigadora, que procede al unísono, se abre paso entre las trincheras defensivas trazadas por la instituciones académicas y profesionales que dominan desde hace años los caminos por donde transita la arquitectura española. Parte en asumir que ahora compartimos, estudiantes y profesores, un mismo ámbito cultural: el del Espectáculo, frente al que no hay lamento ni descalificación, sino la búsqueda de un proceder que permita en su interior otra habitabilidad: la co-inmunitaria.<sup>31</sup>

El primer paso de esta inusual práctica, sería el de la inmersión en un determinado contexto, para convertirlo mediante una instalación en un *lugar de demora*. La primera argucia de lo docente estriba pues, en intuir las potencialidades de aquel medio que se propone como residencia para una habitabilidad inventiva de los estudiantes. Luego, la frecuentación de los caladeros de la “nube”, comenzarán a dotar al curso de referencias, metáforas, imágenes, proyectos, prácticas de habitabilidad –residenciada o no- su juntura en lo “virtual” se puede entender como un archivo –carpetas lo llaman algunos- que en su frecuentación tendrá el efecto de comportarse como un *sistema de inmunidad* en el que encontrar recursos y alertas para ejercitación de la instalación por cada uno de los habitantes: ese archivo es prejuicio y rémora, pero también posibilidad e imaginación, con tal de que se active en relación con las demandas que cada espacio o material de la instalación proponga. Suena en ese proceder la música de una melodía que va incorporando los “solos” de cada uno de los invitados a participar en esa co-habitabilidad.

Para ilustrar este proceso docente cabe mencionar la narración construida en torno a un remoto paraje.

En medio de dos accidentes geográficos: entre los espolones de una cadena montañosa – primera de las tabicas de la escalera topográfica del suelo ibérico, que en su ascensión nos llevara al Cantábrico- y un río, pesado como el mineral que arrastra, se alza sobre un montículo de piedras míticas, una edificación en cuyo topónimo: AL-PIZAR (¿alfeizar?), resuena el eco amortiguado de sonidos provenientes de un pasado sepultado por una Conquista y una Religión; a sus espaldas se delinea una media circunferencia abierta a las marismas en las que se deshilachan dos ríos hasta confundirse con en el Océano Atlántico. Al sur del sur. En días claros, cuando la atmósfera después de la lluvia se hace transparente, se puede contemplar a los lejos, desde uno de los espolones que atraviesa el *camino del mar*, sobresaliente en su alzado sobre una llanura extendida hasta las montañas: se muestra impertérrito sobre su peana de piedra, dibujando una fractura de planos blancos que se consolidan en las esquinas de sus torres.

Allí se conforma con la limpia geometría del cuadrado elevado por murallas que defendieron un lugar para el aposentamiento o el refugio de la vida humana y,

---

[ 31 ] Así la define P. Sloterdijk en *Has de cambiar tu vida*. Tre-Textos: Valencia 2015.

quizás, después cuando una paz conseguida por el desplazamiento geopolítico monstruoso del Descubrimiento, lo convierten en granero.

Quizás por ello, allí convergen caminos que transitan ejercitaciones diferentes: agrícolas, ganaderas, industriales, turísticas, medioambientales, europeas, globales: *al-pizar* como ventana a un territorio expectante antes del acontecer de la historia, unas veces latente, envuelto en sí mismo, otras como hito de peregrinación y otra como tesela de un mosaico virtual; pero también como “encrucijada”, como potencial establecimiento en el medio, a partir del cual se puede originar la arquitectura, nos propondrá Derrida en su intento de construir una topología capaz de explicitar espacialmente esa antropotecnia de lo archi-tectónico.

Una arqueología conceptual de su toponimia aún lo sostiene: como por ejemplo la de “balsa del agua” que atesora el vertido de las escorrentías de los suelos altos de la Sierra, servida por el acuífero que alimenta Doñana. Aquí se manifiesta como estanque de perfil geométrico compuesto, calmo, profundo, oscuro situado a la espalda del peñasco magnético de alpizar o, tal vez, junto al bosque mítico de los acebuches, cuyos frutos salvajes dieron gracia –grasa- a quien lo habitaban o, mira por donde, se asemeja a una isla en una geografía marítima de un mar de remembranzas latinas y, con ello, accidente de una batimetría invertida por el tiempo, ahora: de fondo a tierra.

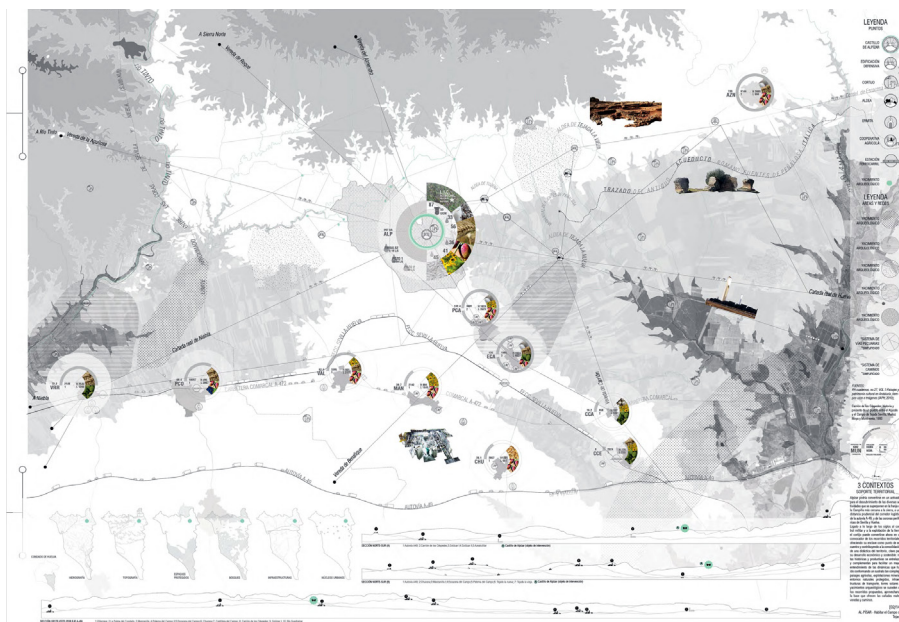


Fig. 6. PFC 'Castillo de Alpizar'. J. Moreno

Hipotéticamente este es el lugar de un encuentro y una acción continuada, capaz de convocar en un proceso inter-escalar las dimensiones de lo civilizatorio y lo cultural, de la globalidad y la localidad como valores sobres lo que se ejercita lo común.

Avanzando como aquel visitante que no encontraba su “carril” y se agitaba inquieto en la búsqueda o adivinanza de indicios que dieran cuenta del mismo.

Aquí se revela el empecinamiento de una habitabilidad emergente y difusa, gestada por una miríada de práctica sociales, que activando los archivos que atesoran las ejercitaciones del pasado, es capaz de traer al presente los mensajes de una “buena vida” sobre este enclave: un *proyecto patrimonial* que propone un uso complejo del territorio que “soporta” ese paisaje.



### III. PAISAJES EN LOS QUE LLUEVE TIEMPO

Al mismo tiempo que todo territorio no es un paisaje, y que no a todo podemos llamarlo paisaje, un creciente estímulo de escalas muy diferentes se están viendo conmovidas por esta denominación sin que para ello existan técnicas o acciones regladas que lo describan. Ausentes de protocolos y caracterización, pujan en el complejo imaginario por salir a la luz y gozar de un estatuto dentro del enorme contenido de la cultura. Lo más curioso de esta situación, tal vez, sea la estabilidad con que las definiciones normativas y enunciativas del Paisaje como convención, se muestran temerosas de un asedio que constituiría el debilitamiento de sus presupuestos. En términos docentes en el campo de la Arquitectura, parece inexorable saber por anticipado a qué esquema metodológico se va a enfrentar uno cuando acude a las numerosas sesiones, seminarios o ponencias que abordan en el corazón de su planteamiento el término Paisaje. Lo cierto, es que parece irreductible la afirmación de que el paisaje se configura a partir de una porción del territorio, nunca de su totalidad, y dejando de lado los problemas de su delimitación, estatus y gestiones que lleva aparejada tal reconocimiento, siempre parece medirse en esa escala transobjetual que se localiza en soportes territoriales. Es cierto que un desplazamiento hacia opciones intangibles, o que mezclan diversas fuentes escalares de la realidad, se han introducido dentro del formato de la ampliación del término y su consideración en las últimas décadas, al tiempo que la unidad política y emocional que constituía el vector *país* –término del que proviene la propia palabra *paisaje*–, en la organización de las culturas y las diferentes lenguas se han desmaterializado a favor de una globalización mercantil, obligando al propio término a quedar aislado en su cadena genealógica de antecedentes y consecuentes.

A mediados del siglo XX, un autor como A. R. Grillet se lamentaba de los efectos humanistas sobre la proyección descriptiva de la naturaleza y por extensión del paisaje. Un efecto de proyección antropomorfa –el famoso pueblo “acurrucado” en el fondo del valle– constituía un vector de identificación tan feroz que impedía al propio lenguaje hablar de las cosas sin quedar subrogado a una escala moral de organización que venía a suplir la vieja desaparición de Dios o de los dioses, tan transcendente para las propias bases del lenguaje, las palabras y los nombramientos (reconocemos hoy nítidamente este eco en los documentales televisivos sobre la naturaleza, donde la transferencia de nuestros nombres propios a los animales ya singularizados como individuos-personas les hacen sufrir penalidades similares a las de un problema con el saldo bancario). Esto incluso superando la escala del tiempo, ya que la montaña parecía llevar esperando milenios a alguien aún no nacido, para que a su llegada le devolviese los valores de la majestuosidad, la nobleza y demás adjetivos que encajan tanto dentro del interior humano como de su exterioridad. Para salvar esta inflación emotiva –y sus comprensibles efectos en la involución narrativa–, Grillet rescató a Joë Bousquet, el poeta que tras una herida fatal en la I Guerra Mundial quedó postrado décadas en la cama de su habitación literalmente con las persianas echadas. Este freno físico al desplazamiento, el recorrido, el hacer camino y trayecto parece cortocircuitar cualquier contacto con la realidad exterior de su habitación. Para Grillet –en el rastreo de la obra literaria de Bousquet derivada de este fatal accidente– se podían presentar dos opciones

interpretativas: o la construcción de un mundo que se rehace con el mecanismo del recuerdo y la memoria que en su carrera contra el paso del tiempo se va debilitando hasta adoptar la sustancia nebulosa del eco, o la aportación de un mecanismo nuevo que resuelve la mediación entre experiencia y realidad incorporando argumentos que le resultan útiles para la teoría que estaba gestando en ese momento relativa a la construcción de una nueva narrativa o novela: *“Mi experiencia de prisionero me ha edificado; libre, yo engendraba la extensión en que creía desplazarme cual un objeto. Inmóvil, me di cuenta de que el latir de mi corazón creaba sin cesar el espacio en que tan a menudo creí reconocer el estereotipado escenario de mi infancia. Si hubiese conservado mis piernas, habría movilizado de lejos la arbolada vertiente de un paseo y disuelto en el esfuerzo de la escalada la sensación de que el latir de mi sangre distribuía sus relieves, sobre la dócil pendiente de mi campo visual. Ahora capto mejor la operación que queda inacabada. Creyendo revivir de los recuerdos, creo sobre un modelo de antaño un paisaje en que ya no tengo medios para penetrar, pero en el que hago llover tiempo, avanzando a veces una blanca página a través de los hilos sacrosantos de la operación mágica.”*<sup>32</sup>

La propuesta de Bousquet como todo argumento genial, encierra muchas derivadas de segundo orden tan potentes y atractivas como las que puedan estar encerradas en la proposición principal. Para Grillet era obvia la renta que a mediados de siglo pasado le proporcionaba este tesoro creativo y de nueva mediación, y a renglón seguido de la cita de más arriba no dudaba en expresar el alcance de la propuesta con la siguiente afirmación: *“El descubrimiento es capital, señala el advenimiento del arte liberando a la literatura de la preocupación por transcribir o dar testimonio de algo.”*<sup>33</sup> Casi se enuncia, por la condición pariente de las palabras, un tiempo de *adviento*, es decir, ese breve vestíbulo temporal en donde los cambios de nuevo paradigma prepara su vestuario para hacer la aparición en escena. Acercando el texto a la horma de nuestro zapato –que no es el campo literario–, encontramos alcances que son tan capitales para nuestra actividad –la espacial– como el propuesto por el propio Grillet, aunque para ello nos hayamos desfasado casi medio siglo respecto al devenir de la literatura. En primer lugar la imagen del corazón latiente de Bousquet como un productor de espacio, espacios otros (huelga aquí el dístico entre subjetividad y objetividad), que de inmediato nos traslada a la acostumbrada función del cuerpo en los hábitos espacializados de la arquitectura. Este generador rítmico de brevísimos hiatos, como de contracción y expansión tan recurrentes en el espacio de lo doméstico como figura, parece en su latir escalar pendientes en absoluto reposo, y el paisaje deviene como una imaginación gestada en el interior de la habitación, lo que desde luego, inaugurará al igual que en la literatura, un tiempo de derivados paisajísticos que ya no tienen su residencia en la visualidad, la experiencia, la apariencia o la belleza, o más allá, en el soporte territorial sobre el cual se ubican y despliegan. Tampoco en el recuerdo y la memoria. Más bien en la blanca página que más adelante, con el correr del siglo, llamaremos *instalación*. Es evidente que la habitabilidad contemporánea no sólo ha pujado por los límites disciplinares de la arquitectura y su estructura de transmisión docente, también,

[ 32 ] Alain Robbe Grillet: “Por una nueva novela”. Edit. Seix Barral Col. Ensayo. Barna. 1964. Págs 112,113.

[ 33 ] Ibid. Pág 113.

en su dimensión social, ha alterado notablemente el catálogo de suscripción paisajística haciendo llover una plétora de denominaciones que escapan al orden natural de apreciación y valoración, lo que en definitiva, acaba por alcanzar a la organización patrimonial del territorio. Así, paisajes de batalla o paisajes corrientes; o inteligencia territorial o paisajes de lo cotidiano, manejan un complejo conjunto de escalas y ubicaciones que ya no se organizan a partir del principio que dicta la naturaleza y sus sólidos argumentos: el demorar de la geología, la evolución hidrográfica o el espacio botánico y animal han sido guillotizados como un reino descabezado a favor de otras penetraciones y configuraciones que envuelven lo contemporáneo, de la que la habitación –esa misma que como cofre encierra a un Bousquet yacente pero pensante y palpitante- se ha convertido en laboratorio de lo paisajístico, empezando por la organización de sus enseres y objetos que en una suerte de bosque animado nimba la percepción de un nuevo paisajismo interior que proyecta –ya sin rastro moralizante y sin principio humanista- la exterioridad, en un devenir implosivo, luego paradójico. Al igual que en la literatura, la función del paisaje ha quedado liberada de penetrar y ser penetrada por lo humano, su testimonio se conecta directamente no con rendir cuentas espacialmente de un gran relato, sino por constituirse en imaginación potencial: sus nuevos límites se encuentran en demarcaciones que no van más allá de la mesa de trabajo, y a su vez, fugan del campo gravitacional del propio planeta.

Se puede rastrear sin demasiado esfuerzo en la literatura norteamericana este recorrido de cambio situacional respecto al paisaje. La literatura que allí se ordena desde mi punto de vista en una máxima rentabilidad del legado de una generación de escritores sobre la siguiente, expresando un principio productivo de la cultura similar al que pueda ofertarse en el del mercado del acero, y tan robusta como aquél, nos ha dejado páginas de valor incalculable en las que se puede constatar este cambio de posición relativa respecto al nombre y la palabra del paisaje. No hace falta por otro lado, subrayar la dimensionalidad territorial que diferencia la situación material respecto al continente europeo, y que es constitutiva de una mitología mucho más reciente que la griega, cuyos dioses no plantean tantos conflictos de violencia y rapto por cuanto la problemática fundamental del imaginario reside en la extensión y el desplazamiento, que ni siquiera se puede superar con la propuesta de un viaje, de una Odisea en toda regla y por ello, tal vez, el género de *road movie* es constitutivo de su cultura propia. Desde esa otra orilla Atlántica, la superposición original entre naturaleza y paisaje aún sigue teniendo tesoros conservados que ya no se encuentran prácticamente en ningún rincón europeo, donde los ejércitos de Napoleón hollaron casi todo el suelo; por eso colonización y pioneros son caras de una misma moneda incapaz de alcanzar todos los rincones del territorio con su dosis de artificio y dominación del medio. Una ninfa aún, cuya fisionomía deja entrever una sustancia más lábil y porosa que la del fibroso músculo humano; así al menos quiso ver Rezzori al norte del continente en comparación con la senil y correosa Europa, retroproyectando ambas figuras continentales sobre los personajes nabokovianos de Lolita y Humbert Humbert y elevando la mal entendida novela a la categoría de mito y conflicto territorial<sup>34</sup>.

[ 34 ] Nos referimos al texto de Gregor von Rezzori "Un forastero en Lolitalandia"; en principio, por encargo de la revista Esquire, ha sido publicado como libro traducido al español en la editorial Reino de Redonda. Rezzori se propuso rehacer el periplo del libro de Nabokov siguiendo los pasos y trayectos que recoge la novela del escritor.

Empezaremos en una corta cadena de autores y textos a vislumbrar ese cambio que Grillet registraba en la obra de Bousquet; el primero de ellos, Thomas Wolfe y su obra *“Del tiempo y el río”* (1938) una novela por otro lado que de no haber encontrado el editor adecuado (casi más que editor, verdadero amigo) hubiera quedado inédita: su problema –una vez más, como todo el territorio americano– su extensión, a pesar de que Wolfe venía protegido y patrocinado por el escritor –con premio Nobel– Sinclair Lewis, las críticas relativas a lo innecesario de las demoras y dilataciones narrativas llovieron con crudeza. Ese aspecto a la vista de su consolidación en el tiempo sólo es un contratiempo de recepción de la obra a sus inicios. Hoy, por el contrario, constituye un verdadero atlas del paisaje norteamericano en todos sus niveles: geográfico, humano, social etc. Mostraremos un breve párrafo donde la conjugación plenipotenciaria de todas estas escalas y niveles –incluidos los emocionales tan pegados al imaginario– son barajados en un espacio ínfimo de escritura, que por otro lado, dura en su extensión y siempre rebosa para cubrir y alcanzar los rincones remotos que referíamos con anterioridad: *“Porque los Estados Unidos tienen miles de luces y de paisajes, y andamos por los caminos, andamos por los caminos para siempre, andamos solos por los caminos de la vida.*

*Es el lugar de los vientos que aúllan, de las hojas que tiemblan en el lejano octubre, de la caída inexorable de las bellotas sobre la tierra. Es el lugar de los lamentos tormentosos que se elevan sobre la montaña durante el invierno, donde los jóvenes se desgarran en llanto y sienten un vigor salvaje y energías toscas y fuertes; es el lugar también donde el tren cruza ríos.*

*Es un país fabuloso, el único país fabuloso; es un lugar donde los milagros no solamente ocurren, sino que están ocurriendo siempre. (...) Es el lugar de las muchachas encantadoras con buenos empleos y voces roncadas, que pagan una ronda de copas; es el lugar donde mujeres de piernas hermosas y ropa interior de seda duermen en la litera del coche-cama, debajo de la nuestra; es el lugar del bostezo verde oscuro del coche-salón de los trenes y de las voces, allí, en Virginia.<sup>35</sup>*

¿Es este andar por los caminos, solos –caminos también que representan el transcurrir de la vida– por los que se aventuraba Bousquet desde la inmovilidad de su cama y que tanto interesaron a Grillet para liberar a la literatura de su miseria de testimoniar? Impresiona la naturalidad con la que el tren viene adherido al paisaje americano, casi una habitación perentoria y móvil en cualquier punto del territorio, y que viene a recordarnos esa antigua diatriba que Loos mantenía con los arquitectos que construían en el lago, junto al paisaje de alta montaña, en la que insistía como única regla estética en la magistral integración de las vías del tren en esos escenarios, mientras casi como de costumbre, el irritante lapsus que la arquitectura proponía, imponiéndose a gritos en mitad de un espectáculo placentero. El tren, por cierto, que ya acompañó de cerca a Thoreau en su laguna Walden, pues a la espalda de la cabaña y a unos centenares de metros, uno de los trazados ferroviarios más antiguos del país, transcurría sin amenazar el proyecto vital tan lleno de transcendencia que proponía el pensador norteamericano. Además en la cita de Wolfe, vienen a

---

[ 35 ] Thomas Wolf: “Del tiempo y el río”. Edit. Piel de zapa. España 2013. Pág. 324.

reunirse las escalas y dimensiones paisajísticas que vuelven a estirar el ámbito que va de lo natural, como primera e histórica aproximación de valor paisajístico, a la habitabilidad, productora también de su paisaje específico, aquél que en un palmo de espacio –el comprendido entre dos literas de un coche-cama- abre un universo de erotismo social que Freud tuvo que desgastar con bastante más esfuerzo y dedicación en el continente europeo.

El siguiente fragmento procede del escritor Denis Johnson, de su obra titulada *“Sueños de trenes”* (2002), como si por casualidad, el tren, formase parte más próxima al reino de lo animado que al de los objetos de la industria pesada. Quizá en este texto de Johnson, se reúnan en un compendio mágico la propuesta de Thoreau y de Wolfe, en un legado que como comentábamos con anterioridad siempre ha caracterizado el aprovechamiento heredado entre distintas generaciones de la literatura norteamericana: *“El incendio había escalado ambos lados del valle y se había detenido en mitad del descenso de las laderas opuestas, según las informaciones que Grainier había escuchado con atención. Había arrasado el valle entero de punta a punta, como una fogata de campamento en una zanja. Robert Grainier no olvidaría en la vida la imagen del valle quemado bajo el crepúsculo, la más onírica que había visto nunca despierto: los tonos pastel brillantes de las últimas luces del día, un puñado de nubes altas y blancas, reflejando la luz diurna del valle, y otras estriadas, grises y rosadas, las más bajas de las cuales rozaban las cimas de los montes Bussard y Queen. Y por debajo de aquel cielo imponente, el valle negro, completamente inmóvil, y el tren avanzando a través de él con gran estruendo pero incapaz de despertar aquel mundo muerto.”*<sup>36</sup>

Ahora enfrentamos la naturaleza ambiental del paisaje con el espacio nutritivo de la catástrofe, que reorganiza una configuración provisional de ceniza, tanto en la temporalidad humana como en la auto-organización y recuperación del territorio, una experiencia de la que el continente europeo tiene acreditada tradición y que sin duda afectó las condiciones vitales mínimas del propio Bousquet por la vía de la guerra. Para el personaje de Johnson –Grainier- las consecuencias son también fatales, ya que en la tragedia incendiaria perderá a su mujer y a su hijita. Aún así, una idea de milagro cotidiano y continuo, que no modifica el balance de la pérdida, mantiene el movimiento del personaje en un continuo caminar que alcanza la metáfora de la propia vida, a cuyo fondo, un tren, sin interrupción de servicio, sortea el negro formato de la destrucción y atraviesa el espacio; tal vez el mismo tren en el que el protagonista viera pasar fugazmente una vez a la figura de Elvis, el Rey, en su interior, quedando cosidas las culturas de índole urbana y de tradición más territorial, agrícola y rural, en una compactación naturalizada que otras sociedades no han logrado establecer con tanto alcance.

No cabe dentro de esta secuencia literaria, dar cuenta de un ordenado proceso de interioridad y retorno al poco iluminado espacio de la habitación –apenas el parpadeo de un neón intermitente nos convoca de inmediato a la memoria una de las postales esenciales y estereotipadas de América-, pero sí al menos como

---

[ 36 ] Denis Johnson: *“Sueños de trenes”*. Edit Random House. Barna. 2015. Págs 53. 54.

breve anotación convendría recordar la labor de extrañamiento que la literatura ha ido sosteniendo a lo largo de la segunda mitad del siglo, en la que el registro de la fealdad, la suciedad, la obscuridad, el límite indigente, y sucesivamente el sótano inevitable, el desorden objetual que exterioriza aún un mayor desorden del ánimo, han venido a cerrar un cierto trayecto de círculo completo cuya secante nos devuelve a una idea de paisaje que no puede ser ya el mismo. Los nombres de Pynchon, DeLillo, o Foster Wallace vienen a emplearse en esta secuencia creciente de persianas echadas (Sidney Lumet recuerda en el documental sobre su vida y su obra de 2008 titulado *"By Sidney Lumet"* que dirigió Nancy Buirski, que la generación de su padre Baruch, cuando en la década de los años 30 se trasladaron de Nueva York a Brooklyn, tuvieron la percepción de que llegaban de la ciudad cerrada e interior a la naturaleza abierta: tan pequeñas son las distancias allí para separar estos universos irreconciliables, y encontrarse los unos respecto a los otros en la vuelta de la esquina).

Rodrigo Fresán, que es un conocedor destacado de la literatura norteamericana –y que en cierta forma ha homenajeado en alguno de sus libros a autores de su culto personal, que por otro lado son fáciles de compartir- ha establecido una última ventana conceptual hacia el paisaje al establecer una doble operación en su trabajo titulado *"El fondo del cielo"*<sup>37</sup>: en primer lugar, adoptar la fórmula de la ciencia ficción para separar el grano de la paja dentro del popular a la vez que complejo género, tan pujante en un determinado momento en la cultura estadounidense, y a su vez, al realizarlo, nos hace ver que su obra no es una novela de ciencia ficción; apenas un trabajo tozudo sobre el amor de dos personajes-personas. Y en segundo estadio, advertir que toda la coloración de cielos planetarios y de lejanas confluencias galácticas, no es otro que el inspirado a través del ojo de buey de su escritorio en su vivienda del barrio de Sarriá en la ciudad de Barcelona, constituida como un visor de hiatos capaz de visitar paisajes que están fuera y lejos de este planeta, pero que

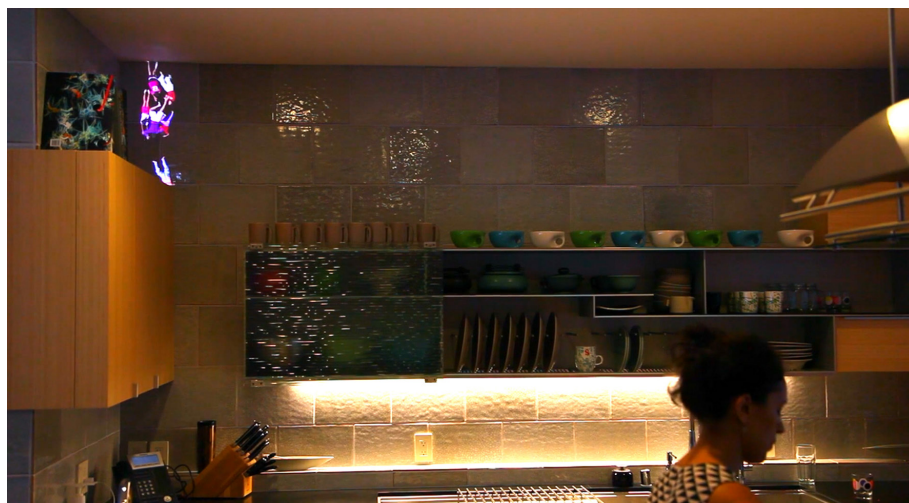


Fig. 7. 'Asalto Los Altos Hill'. Daniel Canogar

[ 37 ] Rodrigo Fresán: "El fondo del cielo". Edit. Mondadori. Debolsillo. Barna. 2009.



inexcusablemente, orbitan entorno a la página –tal vez la misma, en blanco, a la que aludía Bousquet como mediadora- y al sistema gravitacional de la mesa de trabajo.

Para concluir, quisiéramos incorporar una ilustración –o nueva ventana-, de un magnífico trabajo de Daniel Canogar titulado “*Asalto Los Altos Hill*” (2015) en el que dos narraciones parecen superponerse con independencia absoluta –es uno de los principios de la idea de *instalación*, que como comentamos más arriba viene a tomar el testigo del paradigma de la página como uno de los soportes culturales de largo recorrido-. Una de las narraciones parece ser meramente descriptiva, del ámbito doméstico, tanto en su interior, como en su exterior, con planos generales unas veces, y con encuadre de detalle o rincón, las otras. Los habitantes –la habitante en este fotograma- parecen ajenos en cualquier caso a cualquier intromisión por un medio u otro del artista. Y una segunda narración, que consiste en una líquida filmación proyectada en los lados o zonas de la casa más inverosímiles de cuerpos que escalan o descienden, se arrastran o son devorados por el sumidero de un lavabo del baño que ahora hace las veces de un terrible maelstrom con vórtice que traga infinidad de cuerpos hacia un desagüe incierto, ya que lo tragado no es ya agua jabonosa de la limpieza de manos o enjuague dental escupido. Elegimos por el contrario entre encuadre en la cocina, por lo de nítida caída de Ícaro que tiene –Ícaros, en plural en este caso- y que ya Bruegel había miniaturizado en su famoso óleo, de la misma manera que Canogar los hace precipitarse del techo hacia la fisura del mueble de la cocina, en una lilliput escala iluminada con la sustancia led de la brillante fosforescencia virtual. Tal vez con esta última ventana hayamos regresado de nuevo a la habitación –que ni siquiera por su lujo y acabado se exhibe formando parte de ninguna voluntad como ejemplo de arquitectura doméstica, sino como azar habitable de alto nivel económico- que contiene un segundo paisaje, el de los Ícaros descendentes que ahora ya no asaltan la verticalidad del cielo en proximidad al sol, sino cuyos límites de altura topan con los de la propia casa, cuya elevación no supera su propio techo, y cuya salida natural después de tan alta gesta, no es otra que la de los sumideros de la casa que indefectiblemente conducen y se conectan a una red, preferentemente tratados, llegando al mar o al océano.