

ÍNDICE

1. Introducción, 4.
2. Fuga del jardín y origen del paisaje. De la exclaustación del *hortus conclusus* a la ordenación paisajística del mundo, 20.
 - 2.1. Jardines, paisajes y mapas, 27.
 - 2.1.1. Cerramiento medieval, apertura moderna y acabamiento artificial: la secularización del espacio, 39.
 - 2.1.2. Hojas de ruta para la construcción moderna del paisaje occidental, 42.
 - 2.1.3. Centros y periferias: la ordenación de las partes , 45.
 - 2.1.4. Una breve nota introductoria a la idea de disidencia, 50.
 - 2.1. Una fuga ordenadora , 54.
 - 2.2. La disidencia moderna en lo salvaje y su semilla literaria, 62.
 - 2.3. Cómo construir la Naturaleza , 71.
 3. “Fantasiosos” y “entusiastas”. Una historia de la disidencia occidental en la Naturaleza, 86.
 4. Centinelas. Modelos y contextos de disidencia, 101.

- 4.1. Senancour y Thoreau, 102.
- 4.2. Llanuras, bosques y montañas, 112.
- 4.3. La mutabilidad y lo cíclico, 124.
5. *Self made man* y *frontiersman*. De la autoformación a la disidencia norteamericana en la Naturaleza, 132.
6. Pseudotrascendentalismo y progreso. El asiento de la civilización suprema, 156.
7. Conclusiones, 181.
8. Imágenes, 187.
9. Bibliografía , 205.

1. Introducción

Es evidente que empezar fijando una definición para tres de los conceptos contenidos en el título del presente estudio -Naturaleza, disidencia y paisaje- es el único punto de partida posible para un desarrollo mínimamente riguroso del mismo. Teniendo por finalidad una delimitación clara de los mismos, acometeremos una exposición pretendidamente sintética de las ideas sobre las que se sustentará todo el trabajo de investigación que viene. Primeramente vincularemos “paisaje” -en sí mismo y en sus procesos- con una idea fundamental de síntesis que convierte en apropiada una definición como la que sigue:

“Espacio sintético, un sistema, hecho por el hombre, de espacios superpuestos sobre la faz del terreno, que no funciona y evoluciona de acuerdo con leyes naturales”¹.

La definición precedente precisa a su vez de ciertas matizaciones en torno a la idea de “espacio” o “espacios”, de modo que diferenciaremos el espacio en sí

¹ JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. Yale University Press. New Haven CT, 1984; *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010. Pág. 38.

mismo del espacio como contexto. Añadiremos pues que “el espacio en sí mismo puede estar básicamente dado, pero la organización y el significado del espacio es un producto de la experiencia, la transformación y la dinámica social”². Por otra parte, estas consideraciones sobre el espacio servirán de puente para abordar el segundo de los conceptos en los que habremos de fijarnos antes de continuar. Del mismo modo que hemos diferenciado espacio *per se* de espacio producido, distinguiremos entre Naturaleza como contexto apriorístico y segunda naturaleza³ (intencionadamente con minúscula).

En lo que respecta al concepto de “Naturaleza” nos limitaremos a entenderlo en el sentido clásico de *physis*; esto es, como Universo apriorístico independiente de toda intervención humana y, manteniendo la consonancia con la acepción clásica⁴, comprendido como Todo ordenado. Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que la idiosincrasia del paisaje occidental en la Modernidad es su comprensión de “Naturaleza” como Caos y, por extensión, la de su representación como acción ordenadora de ese Todo que no evidencia un orden aprehensible. De esta manera, en el presente estudio los conceptos de “Naturaleza” y el de su representación aparecerán en lo sucesivo estrechísimamente vinculados, toda vez que esta última

² ALBET, Abel/ BENACH, Nuria. *Edward W. Soja. La perspectiva moderna de un geógrafo radical*. Icaria. Barcelona, 2010. Pág. 87.

³ Entendida como “producto de la experiencia, la transformación y la dinámica social”.

⁴ Nos referimos aquí a la heraclítea “oculta armonía del cosmos” (COPLESTON, Frederick. *Historia de la Filosofía.1. Grecia y Roma*. Ariel. Barcelona, 1994. Pág. 55) que, en el *Timeo*, Platón transformará en la idea de Cosmos organizado por una Inteligencia, en contraposición a la física aristotélica y a su visión de la Naturaleza como simple suma de los objetos naturales. En tal sentido puede leerse, en el discurso de *Timeo*, que el Universo “*fue engendrado de esta manera para ser comprendido con la razón y la inteligencia y se hizo manteniéndose conforme a lo mismo*”. PLATÓN. *Ión. Timeo. Critias*. Alianza Editorial. Madrid, 2011. Pág. 65.

admite ser entendida como la acción intelectual -acción consumada en modelos representacionales- que precede a toda acción ordenadora.

La idea esencial es la de la representación de la Naturaleza como trabajo de síntesis; un trabajo cuyo principio fundacional hemos fijado en el paradigma del *hortus conclusus* medieval. Este modelo de organización espacial implica una *primera* separación frente a un caos primigenio no entendido ya en clave clásica. A este desorden *exterior* se opondrá una *primera* naturaleza artificial fortificada que, en eras postcristianas, se fugará de los recintos en los que se conformó para ordenar el mundo. De ahí que uno de los principales objetivos de este estudio sea corroborar el importantísimo papel que las representaciones de la Naturaleza han desempeñado -y lo siguen haciendo- en este proceso ecuménico; secularizador del espacio.

Llegamos así a un punto importante que más adelante desarrollaremos: Si la cerrazón medieval frente a la Naturaleza *caótica* implicaba una sacralización de la misma (a partir de la proscripción de los espacios salvajes; de su demonización), Modernidad y Contemporaneidad occidentales se caracterizarán por la reducción de la tierra a mera materia a partir de la cual *crear* paisaje; esto es, espacio concluso⁵. A su vez, este gigantesco proceso ecuménico -ya desde su origen fundacional en el *hortus conclusus*- ha proyectado a través de los siglos una

⁵ A lo largo de la investigación identificaremos naturaleza artificial -espacio sintético- con la idea de lo concluso en tanto concretable y perfectamente aprehensible. La visión platónica recién referida incide justamente en la imposibilidad de explicación exacta del mundo material, y nos ayuda a comprender mejor el leitmotiv de la *creación* moderna y contemporánea de paisaje en los términos que venimos exponiendo.

pequeña y sin embargo constante sombra de disidencia; una tradición crítica que, desde la heterodoxia y la exacerbación del individualismo (permítase dejarlo de momento en estos puntos) reivindicará otras representaciones posibles, que en última instancia redundan en la imposibilidad trascendental de la representación ordenadora de la Naturaleza.

Definiremos la disidencia en la Naturaleza como la acción de separarse de las comunes doctrinas, creencias y conductas que articulan la construcción del paisaje. Enlazando con las definiciones expuestas, aquellas comunes doctrinas, creencias y conductas se corresponden con la ya citada dinámica social que trabaja sobre un espacio dado (entendido en sentido general y abstracto como forma objetiva de la materia) transformándolo en producto sociocultural, espacio organizado y segunda naturaleza; como venimos viendo, tres conceptos intercambiables a partir de su confrontación conceptual con “Naturaleza”. En efecto y sin más dilación, estableceremos igualmente una correspondencia terminológica entre “paisaje” y “segunda naturaleza”, ambas como resultado de un proceso de reordenación de “Naturaleza” que comienza en la representación del espacio *per se*. Quiere decirse que el propio acto de representar un espacio dado es ya una reordenación -implica ya un trabajo humano reconfigurador- toda vez que se efectúa una selección intelectual sobre el conjunto inaprehensible contenido en la Naturaleza.

Hablamos pues de “representación” en el sentido más básico del término: el de “volver a presentar” la Naturaleza a través de figuras, imágenes o ideas que sustituyen a la realidad apriorística de la Naturaleza; figuras, imágenes o ideas que de hecho la sintetizan, primero en modelos representacionales y seguidamente en la aplicación de éstos sobre el espacio. A lo largo de la investigación veremos pues, cómo dichos modelos son de alguna manera cánones; directrices éticas, estéticas y filosóficas en el proceso de transformación del espacio en producto sociocultural. Además, nos conducen a una definición alternativa de “paisaje” como sistema de figuras, imágenes e ideas que sustituyen a la Naturaleza en sí por la selección y el reordenamiento de algunas de sus partes.

Visto lo anterior, no podemos dejar de hacer referencia a la teoría estética clasicista y su doble fundamento platónico y aristotélico; es decir, a las bellas artes como “imitaciones que nos placen por contener una representación verdadera de la realidad”⁶. Así, “se puede representar el mundo real construyendo una ficción, un mundo ficcional [...]. De este modo, la ficcionalidad mimética puede interpretarse como ficcionalidad realista⁷, como construcción de modelos hipotéticos que producen la sensación de realidad”⁸. En cualquier caso, lo que realmente interesa aquí es la fundamentación de la mimesis moderna que Lacoue-

⁶ PAZ GAGO, José María. *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Rodopi B. V. Amsterdam/ Atlanta, 1995; *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Pág 27.

⁷ Sobre realismo literario, materia estrechamente relacionada con las cuestiones que se vienen exponiendo, véase VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004.

⁸ *Op. cit. Id.*

Labarthe⁹ desplaza de la *Poética* a la *Física* de Aristóteles, ya que en la última se declara que el arte no sólo imita a la Naturaleza, sino que la perfecciona¹⁰. No obstante, esta dinámica *perfeccionadora* -indiscutible constante en el devenir paisajístico de Occidente hasta la Contemporaneidad, como una y otra vez veremos a lo largo de este estudio- no asumirá un carácter significativamente proscriptor de esa misma naturaleza perfeccionable hasta la consolidación del *hortus conclusus* como paradigma fundacional.

Enfrentamos así el dilema retórico de *lo real*; o mejor aún, la premisa de que “el realismo es una cuestión de retórica”¹¹. Así, lo real agustiniano quedaría reducido a una naturaleza que parece aprehensible a partir de su organización en torno a un *axis* místico (veremos su correspondencia simbólica con el pozo del *hortus conclusus* y la fuente del jardín dieciochesco británico). Lo *real* de los *horti conclusi* es pues, lo que pragmáticamente sólo podríamos considerar irreal, toda vez que el supuesto diseño demiúrgico sintetizado en tales espacios no era otra cosa que el producto de una organización espacial llevada a cabo mediante la piedra angular de la ortodoxia agustiniana; espacios armonizados a partir de su alejamiento de la Naturaleza y de la negación de su conocimiento trascendental.

⁹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'imitation des modernes. Typographies II*. Galilée. Paris, 1986.

¹⁰ *Op. cit.* Pág. 35.

¹¹ Francisca Pérez Carreño acuña esta frase tratando la cuestión de lo real en referencia al arte, el fotoperiodismo y el modo en que se relacionan, e incide en el hecho de cómo la persecución del realismo en fotografía es frecuentemente identificable con una labor de preparación (similar a la noción de perfeccionamiento de la Naturaleza a la que nos venimos refiriendo). Sobre *Muerte de un miliciano* (1936) de Robert Capa, escribe que “en un sentido impacta emocionalmente y por eso creemos que es verdad; pero, como icono, parece demasiado `retórico’”. PÉREZ CARREÑO, Francisca. *El artista como reportero*. En VVAA. *De las News a la Eternidad*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2012. Págs. 70 y 71.

La otra posibilidad retórica de lo *real* respecto a la Naturaleza es la inaugurada por Alberto Magno (entre 1193 y 1207-1280) en *De Vegetabilibus et Plantis* (1220)¹². Magno trascenderá la proscripción ortodoxamente cristiana de la experimentación sensorial de la Naturaleza en aras de la (pre)ciencia. La *realidad* vendría ahora determinada por el grado de conocimiento de la Naturaleza en sí y de sus procesos. Así, y siguiendo con el hilo que une a Aristóteles con los *gardeners* británicos del XVIII, veremos que el perfeccionamiento de la Naturaleza habrá de partir de su conocimiento exhaustivo, aséptico y enciclopédico; que la *mayor realidad* de ésta no vendrá determinada tanto por su grado de proximidad al alma (platonismo agustiniano) como por la capacidad de intervención que ofrece su conocimiento -en este caso- precientífico.

A pesar de todo, ambas nociones acerca de lo *real* desembocan en distintas segundas naturalezas conceptuales. En el primer caso hablaremos de una segunda naturaleza simbólica -acorde con la exégesis de textos cristianos vigente hasta bien entrado el siglo XIII- que se repliega sobre sí misma, mientras que en el segundo lo haremos de una dinámica ecumenizadora que aspira a la *construcción* del mundo a partir de un basamento doble: el de su conocimiento enciclopédico (y en tal sentido ahondaremos en el espíritu expedicionario del siglo XVIII occidental) y el de los arquetipos paisajísticos clásicos, como a continuación veremos.

¹² GARCÍA MARTÍN, Pedro. *Las imágenes del Paraíso. Historia de la percepción del paisaje en la Europa moderna*. En VVAA. *Ecología y paisaje. Miradas desde Canarias*. Fundación canaria orotava de Historia de la Ciencia. La Orotava, 2007. Pág. 46.

La investigación que sigue vendrá constituida entonces por toda una serie de ejemplos que, sometidos a análisis, procurarán demostrar los supuestos aquí formulados. Sirva de momento el del jardín de Stourhead¹³ por tratarse de uno de los modelos más representativos del paisajismo británico. Como era frecuente en los jardines dieciochescos ingleses, su organización espacial se basó casi íntegramente en las perspectivas pictóricas de Claudio de Lorena, quien a su vez inspiró una gran parte de su obra en clásicos de la literatura romana como Virgilio u Ovidio. De esta manera, ideas que conforman el basamento de la cultura occidental -y que obedecen a una interpretación moderna de la Antigüedad clásica- se transforman en imágenes que a su vez sirven de croquis para una figuración sobre el terreno que se impondrá como canon paisajístico a lo largo de Europa y América durante el siglo diecinueve. Es importante notar cómo un itinerario que arranca en el legado de ciertos clásicos grecolatinos desemboca en la creación de perfectas segundas naturalezas. Así se desprende de la construcción de grutas o el trazado de caminos deliberadamente sinuosos en jardines como el citado; ítems frecuentemente incluidos en modelos paisajísticos que han inspirado referentes urbanísticos tan importantes como el londinense Hyde Park o el neoyorkino Central Park y que a su vez reflejan los valores comunitarios contenidos en las dinámicas socioculturales que trabajan sobre la Naturaleza.

¹³ Situado en el nacimiento del río Stour, en el condado inglés de Wiltshire, el jardín de Stourhead es obra del arquitecto escocés Colen Campbell (1676-1729). En 1717 la familia Stourton vendió su propiedad al banquero Henry Hoare (1677-1725). Su hijo y mecenas Henry Hoare II (1705-1785) encargó la construcción de una nueva casa al arquitecto inglés Nathaniel Ireson (1685-1769) y el diseño jardinístico al citado Campbell.

Llegamos así al núcleo del estudio: la identificación de *nuestra* idea de “disidencia” con la voluntad de conocimiento trascendental de la Naturaleza; es decir, de conocerla en tanto sea posible hacerlo a priori, desafiando implícitamente las comunes doctrinas, creencias y conductas -decíamos-, las dinámicas socioculturales que las contienen y cuestionando el carácter sintético - en última instancia, artificial- de las “segundas naturalezas” que las anteriores construyen. Veremos igualmente cómo dicha actitud intelectual pasará por la reivindicación de la experiencia individual de la Naturaleza frente a los consensos comunitarios cristalizados en las dinámicas transformadoras; frente a su finalidad eminentemente práctica y productiva y el efecto alienante de su negación trascendental.

En definitiva, del mismo modo que los modelos representacionales que analizaremos (su constitución y su trabajo sobre el espacio) se corresponden con momentos fundacionales paradigmáticos a ambos lados del Atlántico, trazaremos una paralela que une el eremitismo medieval con el panteísmo moderno: teórico y dialéctico en Ralph Waldo Emerson, de corte racionalista en Alexander Von Humboldt y particularmente vivencial en Étienne Pivert de Senancour y Henry David Thoreau. Entre medias habremos de detenernos en la mística heterodoxa del dieciséis alemán, en un Goethe fascinado por el esoterismo premoderno de Jacob Böhme y en las complicadas relaciones que viajeros y exploradores dieciochescos y decimonónicos guardaron con las *terras incognitas* y con las *otras* culturas ante las que se vieron confrontados.

Bien que teñida de nacionalismo, el bostoniano Emerson reivindicó la separación de las tradiciones europeas proponiendo sustituir tal pasado histórico por una vivencia presente, subjetiva e individual que permitiera acceder a la razón de ser apriorística de la Naturaleza. Claro que ocurrió en un lugar y un momento en los que las dinámicas socioculturales no trabajaban más sobre la Naturaleza que ésta sobre las primeras; es decir, en un lapso de vida colonial norteamericana en el que se produjo una singularísima hibridación entre paisaje y Naturaleza que, por otra parte, perdería su vigencia de la mano de *nuevas* dinámicas: las del progreso, la industrialización y el expansionismo.

Todo ello nos conduce al otro gran momento fundacional que recibirá atención en nuestro estudio: el de la concepción nacionalista y propagandística de Norteamérica como civilización suprema -realmente fraguada a partir de mediados del diecinueve- y la consecuente transformación del paisaje en escenario. Sucede cuando las dinámicas productoras de paisaje (ahora más relacionadas con grupos de poder que con la materialización de uno o varios influjos socioculturales propiamente dichos) reconocen a las segundas naturalezas como objeto de conocimiento apriorístico. De esta manera, se producirá una especie de sustitución de la belleza y sublimidad asociadas a lo primigenio -parámetros estéticos europeos- por una *nueva* belleza de la domesticación y un sublime tecnológico. Por supuesto y como veremos, la *trascendentalización* del progreso no pasará de ser una especie de gigantesco ejercicio retórico y propagandístico impulsado desde instituciones y grandes lobbies industriales (por

ejemplo, no es casual que los empresarios americanos de ferrocarril fuesen consumidores habituales de una pintura de paisaje cada vez más grandilocuente y *desromantizada*; una pintura de escenarios que hablaba más de la conquista de la Naturaleza que del sentimiento de adoración profesado por precedentes generaciones artísticas).

Sin pretender reducir la cuestión a un *problema* estadounidense pues, el modelo representacional asociado a la *nueva* Norteamérica es el de la Naturaleza ya no como paisaje, sino como escenario. Si ya hemos visto un ejemplo que da fe de como los primeros trabajos escenográficos en torno al paisaje se ensayaron en los jardines británicos (las más de las veces pasando por una significativa emulación de la Naturaleza; por la recreación de una especie de caos controlado), concebiremos los Estados Unidos que avanzan hacia el siglo veinte como el contexto paradigmático de dicha *escenarización*.

De algún modo, lo que hemos hecho al fijar un itinerario que va desde el *hortus conclusus* hasta el *Manifest Destiny* (este último momento fundacional en el que profundizaremos) ha sido pergeñar una historia alternativa del paisaje en Occidente. Del mismo modo que tomaremos el *hortus* como referencia a partir de la cual es posible establecer las primeras diferenciaciones entre Naturaleza y segundas naturalezas, y que concebiremos la *fuga* de las segundas como el primer gran proceso de formación del paisaje occidental, no podremos hablar de paisaje propiamente dicho después de la *escenarización* norteamericana del mundo. El

motivo es que el término en cursiva nomina un estadio en el que éste ha dejado de ser un espacio ajeno a la Naturaleza para convertirse en la Naturaleza misma (en realidad, en su sustitución) y en el que son las leyes naturales¹⁴ las que no funcionan ni evolucionan de acuerdo con las constelaciones de leyes artificiales que rigen lo que podríamos llamar un espacio reconfigurado global. En éste, por cierto, los últimos vestigios de caos primigenio -de orden trascendental- subsisten en una suerte de cautividad, transformados paradójicamente en paisaje a partir de su sometimiento a la citada *otra* naturaleza imperante; al triunfo de una titánica segunda naturaleza constituida por múltiples segundas naturalezas interconectadas.

Así, mientras las dinámicas del progreso reconfiguran conceptual y materialmente la Naturaleza, el disidente da un paso atrás en pos de una configuración inicial que bajo ningún concepto podrá ni pretenderá racionalizar. Se trata de una *caza* de momentos numinosos¹⁵ que permiten expresar un concepto tan abstracto como el de una finalidad última que hace de todos los fenómenos, de todas las manifestaciones, de todos los aspectos posibles un Uno, y que es el leitmotiv de la creación -artística y literaria- *disidente*. Dichos productos de la experiencia trascendental de la Naturaleza se convertirán además en expresiones *ciertas* de su insondabilidad apriorística, del mismo modo que los métodos científicos no serán

¹⁴ En alusión a la definición incluida en la página 5.

¹⁵ Al respecto y para subrayar la importancia de la producción artística y/o literaria del disidente a la hora de definir a este como tal, interesa recoger aquí la tercera definición que la veintidosava edición del diccionario de la RAE incluye para el término “numen” como “inspiración del artista o escritor”.

más que herramientas de conocimiento para facilitar la comprensión de su realidad última.

Primeramente, será desde una narrativa de viajes que evolucionará hacia formas cada vez menos descriptivas y más subjetivas y desde la poetización de los espacios naturales como se alcance la Naturaleza en su verdad eterna y mutable. De ahí que tanto los paisajistas románticos europeos como los pintores americanos de la Escuela del Río Hudson comenzaran sus particulares *viajes de vuelta* imbuidos de influencias literarias que supieron transformar en bagaje para el retorno; de descripciones que hicieron suyas al trasvasar lo literario a lo pictórico. De ahí también que su *modus operandi* fuese el de la composición de paisajes en el taller a partir de partes estudiadas al aire libre. Crearon pues, paisajes *suyos* y sin embargo más reales que el que pueda capturar una fotografía. Emerson lo explicó en los siguientes términos:

*“En los paisajes, el pintor nos ha de sugerir algo más bello de lo que ya conocemos. Ha de omitir los detalles de la Naturaleza, su prosa, y ofrecernos tan sólo el espíritu y el esplendor de aquélla. Debe saber que la belleza del paisaje está en sus ojos, pues éste expresa un pensamiento que es bueno para él”*¹⁶

Llegados a este punto, es importante diferenciar los procesos subjetivadores a los que nos acabamos de referir de la creación de modelos para la reordenación de la

¹⁶ EMERSON, Ralph Waldo. *Essays. First Series*. James Munroe & Co. Boston, 1841; *El Arte*. En *Ensayos*. Espasa Calpe. Madrid, 2001. Pág. 262.

Naturaleza, como hemos visto ocurría con los paisajes clásicos del lorenés en relación al diseño de Stourhead. Muy al contrario, en el último caso se persigue una objetivación que parte de la premisa de que la belleza no se encuentra en la Naturaleza de por sí, sino que aparece a partir de la intervención del hombre. De modo que no se trata de *extraer* la belleza de la Naturaleza, sino de generarla artificialmente desde una inteligencia que busca crear un orden absoluto sustitutivo del que preexiste: lo que en los primeros párrafos de esta introducción hemos dado en llamar *crear* paisaje.

Sólo queda decir que el estudio que viene profundiza en las cuestiones constituyentes del estado de la cuestión¹⁷ aquí pergeñado partiendo de un planteamiento comparativista; es decir, de la confrontación analítica de distintos *momentos* fundacionales y manifestaciones culturales -siempre en un marco occidental- con el fin de destilar el contenido idiosincrático común que se desgana en las *Conclusiones*. Dicho proceder ha exigido asumir una cierta metodología transdisciplinar o, si se quiere, una cierta *negociación* entre la investigación estética y la filosofía del arte, la teoría de la literatura y la literatura comparada, así como la reflexión histórica y teórica sobre la pintura de paisaje, entre otros campos de conocimiento de los que se han extraído los materiales

¹⁷ Como se ha expuesto, viene a ser una Historia abreviada del pensamiento y los intereses comunitarios occidentales como conformadores del paisaje, y del paisaje como constructo cultural proyectado en el espacio y cuya función y evolución se ha venido desarrollando sin acuerdo con ley natural alguna desde el fin de la Antigüedad. Igualmente, inscribiremos en ella una *otra* Historia: la de la disidencia occidental en la Naturaleza. Asociaremos ambas a sendas formas de representación: tendentes en el primer caso hacia una objetivación arquetípica de una naturaleza construida y remitente a una *realidad* retórica, y en el segundo, hacia diversas formas de subjetivación que -partiendo de la observación y la experiencia- reivindican la dimensión trascendental de la Naturaleza como realidad última.

necesarios para construir lo más sólidamente posible nuestra propuesta final: la disidencia en la Naturaleza culmina siempre en actos de pensamiento y creación que no sólo prueban la realización espiritual del disidente, sino que *demuestran* la imposibilidad trascendental de *acabar*, de concluir la Naturaleza a partir de su representación; lo que equivale a afirmar que el único modo de representar la Naturaleza en sí pasa por su subjetivación tanto como por la negación trascendental de la representación ordenadora y, más aún, de los procesos ordenadores en sí.

2. Fuga del jardín y origen del paisaje. De la exclaustación¹⁸ del *hortus conclusus* a la ordenación paisajística del mundo

¹⁸ Este concepto ha sido tomado de Fernando Pessoa bajo heterónimo de António Mora. Pessoa explica la aparición moderna de un pragmatismo utilitario plenamente científico como un “fenómeno nacido naturalmente del aumento natural de los conocimientos, del influjo liberador del renacimiento de las civilizaciones antiguas, de la exclaustación geográfica realizada por la influencia de los descubrimientos, etc.” Se ha recurrido a este término aceptando la conveniencia de su uso y su concordancia con el sentido pessoano original. PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, textos establecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho*. Ática. Lisboa, 1966; PESSOA, Fernando. *El regreso de los dioses*. Acantilado. Barcelona, 2006. Pág. 74.

Desde el final de la Antigüedad, la relación del hombre occidental con el medio ha venido articulada por representaciones y recreaciones de una naturaleza a la que gradualmente ha ido dejando de pertenecer; un exilio que cristalizará en la conciencia romántica de la escisión y en la nostalgia de una plenitud que tal vez, en algún momento, no fue ajena a la condición humana¹⁹. Incrementada con el paso de los siglos, es de esta separación de donde surge una continua necesidad de elaborar modelos sintéticos aprehensibles, susceptibles de un ordenamiento mitigador de la incertidumbre que la vida fuera de la Naturaleza provoca en el hombre occidental en su camino hacia el presente.

De ahí que un concepto tan complejo como el de “paisaje” aparezca frecuentemente definido por oposición al de “Naturaleza” y que todo esto nos conduzca directamente a una definición tan contemporánea como la que Jakob aplica al representar del jardín en pintura, cine y fotografía: “un modelo de la naturaleza en abreviatura, como la metonimia enciclopédica y la representación

¹⁹ ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Acantilado. Barcelona, 2006. Pág. 43.

simbólica de un conjunto global imposible de abarcar con la mirada”²⁰. Precisamente el jardín es el punto de inflexión entre paisaje y Naturaleza, así como la piedra angular que a través de distintas épocas ha ido definiendo las siempre conflictivas relaciones entre el objeto *exterior* que es la Naturaleza, al menos en esta parte del mundo, y la cultura que constituyen nuestras identidades occidentales.

De esta manera formaremos un sustrato lo suficientemente sólido como para poder tratar el tema de la disidencia respecto al modo en que se consensua el paisaje²¹, justamente a partir de las recreaciones y representaciones ensayadas en unos “modelos” posteriormente fugados en el ecúmeno ampliado que desde la modernidad define el mundo contemporáneo. Prestaremos pues, una especial atención a las relaciones existentes entre el cerramiento medieval del espacio - consagrado a representar simbólicamente “un conjunto global imposible de abarcar con la mirada”²²- y la apertura que lo secularizará hasta convertirse en proceso ordenador del mundo. Así, un *acabamiento* se impondrá a aquella imposibilidad: la de abarcar visual y representacionalmente una naturaleza por definición indescifrable, inaprehensible y cuyo *universal* no puede ser alcanzado fuera de la experimentación individual, de un acercamiento desinteresado y de otro modo distinto al de una subjetivación que *sucede* fuera del paisaje.

²⁰ JAKOB, Michael. *Le jardin et les arts. Les enjeux de la représentation*. Infolio. Paris, 2009; *El jardín y la representación*. Pintura, cine y fotografía. Siruela. Madrid, 2010. Pág. 11.

²¹ A la hora de referirnos a un consenso en torno al paisaje nos fijaremos primeramente en su carácter colectivo y en el hecho de que sea éste algo sobre lo que -a priori- todos los puntos de vista están de acuerdo. Para mayor concreción consúltese la definición de “paisaje” que abre la introducción de este estudio.

²² En alusión a la recién referida definición de Jakob.

Como veremos, las primeras nociones occidentales en torno al paisaje aparecerán a partir de una *primera* separación fundacional. En una anotación al capítulo XXXII de *Las Confesiones*²³ de San Agustín, Agustín Uña explica que el optimismo bíblico-platónico del Santo Padre se vio profundamente tentado por la identificación plotiniana entre mal y materia y cómo el santo encontró protección en “el parentesco del mundo con la realidad ideal”²⁴. Sin duda, la observación nos ayuda a comprender el celeberrimo *melius quod interius*²⁵ (es mejor lo interior) agustiniano: como también observa Uña, su necesidad de *lo interior* como método de conocimiento trascendental, como realidad última y como habitáculo de verdad²⁶.

La *expulsión* agustiniana de Dios de la Naturaleza -la reducción de la última a mera creación *menor* en lugar de manifestación tangible del primero- desemboca en la consigna nuevamente plotiniana de que nada exterior al alma puede conducir a la elevación del espíritu, estableciendo “todo un programa que marcará por siglos la ruta de Occidente al organizar de raíz el mundo y esclarecer el sentido destinal del ser humano”²⁷. Así es como el *antinaturalismo* de San Agustín redundará en una propuesta organizativa del mundo igualmente antinatural y en una concepción de espacios vitales *prevenidos* del menor de los influjos

²³ SAN AGUSTÍN. Capítulo XXXII. *Mirada sinóptica: visión de la naturaleza toda*. En *Las Confesiones* (397-398 d.C.). Tecnos. Madrid, 2010. Pág. 581.

²⁴ *Op. cit. Id.*

²⁵ SAN AGUSTÍN. Capítulo VI. *Conocimiento exterior. Pero “es mejor lo interior”*. En *Las Confesiones* (397-398 d.C.). Tecnos. Madrid, 2010. Pág. 407.

²⁶ *Op. cit. Id.*

²⁷ UÑA JUÁREZ, Agustín. *Introducción*. En *Las Confesiones* (397-398 d.C.). Tecnos. Madrid, 2010. Pág. 51.

sensoriales. Sin duda, la vigilancia sobre los anteriores se prefigura como método -o mejor, conjunto de métodos acorde con el categoricismo plotiniano- mitigador de la tensión platónica entre lo real y lo ideal.

Precisando una contrapartida física, el habitáculo espiritual de verdad recién mentado se materializará en el *hortus conclusus* medieval a partir de toda una serie de hitos fundacionales cuya referencia permitirá aclarar cómo y cuando se consolida el paradigma seminal del que nacerá el paisaje propiamente dicho, toda vez que en la Antigüedad solo cabía la posibilidad de la mirada unificada, “*panorámica*, en el sentido propio de la palabra”²⁸. Sin embargo, dichos hitos constituyen un proceso nebuloso y no siempre bien documentado que pasa por la figura de San Antonio -fundador del monacato cristiano alrededor del 305 d.C., en base a la dudosa fuente de San Anastasio (296-373), quien pudo escribir su vida-, por el *Typikon* de San Saba de Capadocia (439-532) -libro de regla de los monasterios bizantinos- y por la semicastrense *Civitas Dei* románica en la que la *interioridad* agustiniana se solapaba con la fortificación dictada por los rigores de las invasiones²⁹.

Sea como fuere, sobre el siglo V queda establecido el habitáculo agustiniano “de verdad” que sella el *naturalismo* clásico postprimitivo; es decir, el “elemento semiestético-semihedonista”³⁰ destilable de algunos de los diálogos de Cicerón, de

²⁸ SANCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. CSIC. 1945. Pág. 288.

²⁹ ESCOBAR ISLA, José Manuel. “Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”. *Cuadernos de Investigación Urbanística*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 1993. Pág. 20.

³⁰ SANCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. CSIC. 1945. Pág. 289.

las *Geórgicas* virgilianas, de varias odas de Horacio, de nacientes tratados agrícolas como el de Varrón y, sobre todo, de la afición premoderna de los romanos por reavivar la *antiqua virtus romana* retornando lúdicamente al campo³¹. No obstante, la finalidad última de este estudio es intentar demostrar cómo entonces se inaugura toda una era caracterizada -a través de los siglos- por la negación trascendental de la Naturaleza en sí, o si se prefiere, del establecimiento de una *otra* naturaleza reordenada “que no funciona ni evoluciona de acuerdo a leyes naturales”³² y que acabará por convertirse en escenario³³ del mundo.

Se desarrolla así un proceso que nos conduce a una *primera parada* coincidente con el otro gran momento fundacional del que se ocupa esta investigación y que -bajo la consigna propagandística del *Manifest Destiny* y con el diecinueve norteamericano como contexto- representa el culmen de la civilización occidental en su afán por *acabar* el mundo; por la desacralización absoluta de la Naturaleza a partir de su proscripción agustiniana y sin embargo en desacuerdo con ésta. Así, veremos que la devaluación del conocimiento sensible de largo desarrollada en *Las Confesiones* resultó en la demonización medieval de la naturaleza no humanizada; es decir, en una cierta forma de sacralización que iría diluyéndose en paralelo a la apertura del *hortus conclusus*, primero hacía los *horti deliciarum*

³¹ *Op. cit. Id.*

³² JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. Yale University Press. New Haven CT, 1984; *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010. Pág. 38.

³³ A pesar de tratarse de un concepto sobre el que más adelante volveremos, la elección de este término pretende subrayar el carácter reorganizativo y cosificador de los espacios sintéticos que constituyen el paisaje desde los albores aquí pergeñados hasta la Contemporaneidad más inmediata.

renacentistas y posteriormente hacia los ya perfectamente artificiales jardines dieciochescos británicos. La gradual caída del muro medieval y la identificación de la Naturaleza con su *preparación* artificial resultan en una paisajización absoluta de Europa que acabará por cruzar el Atlántico. Es más, el *Wilderness*³⁴ será el último bastión conquistado a la naturaleza occidental por parte de su paisaje³⁵ o de las dinámicas sociales y culturales que lo construyen y constituyen.

³⁴ Con el término *Wilderness* nos referimos a la naturaleza intocada norteamericana que Tocqueville llamará *désert* y que ha sido dudosamente traducido al castellano como “soledades” (TOCQUEVILLE, Alexis de. *Quinze jours dans le désert. Revue des deux mondes*. Paris, 1860; *Quince días en las soledades americanas*. Barataria. Barcelona, 2005. Pág. 6.).

³⁵ Siempre en base a la definición prefijada al principio de la investigación.

2.1. Jardines, paisajes y mapas

La relación cultural de Occidente con la naturaleza indómita se remonta a las viejas raíces del Olimpo, el Parnaso y a otras fábulas antiguas que remiten a idéntico arquetipo en el relato de las ascensiones al Athos o al Hémus. Otra “raíz mayor” procede “de los conocidos sucesos bíblicos del monte Sinaí, motivadores además de la tradición generalizada y antigua de una ‘peregrinatio ad loca santa’”³⁶. He aquí la doble herencia de Atenas y Jerusalén y su siempre conflictivo sincretismo: la *praxis* de las ciudades de Sócrates y de Isaías³⁷. Claro que estamos hablando de montañas; de los precedentes míticos de toda una serie de ascensiones modernas en cierto modo inauguradas por Petrarca en el Ventoux³⁸. Lo hacemos porque es en ellas donde se seculariza la curiosidad y donde se transgreden las *normas* medievales que *desaconsejaban* este tipo de experiencias cognitivas autónomas; subversivas en definitiva, dentro del marco de la tradición cristiana. El otro arquetipo base es el de la idea del paraíso y remite indefectiblemente a “un invisible mítico y lejano”³⁹. Como el paisajista británico Walpole toma de Bacon, “el jardín original, el Edén, creado por Dios en el *Génesis*, sirve de modelo ideal e inalcanzable a todos los jardines posteriores a la

³⁶ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Valores escondidos de los paisajes. Calidades ocultas de la ascensión a la montaña*. En VVAA. *Los valores del paisaje*. Fundación Duques de Soria/ UAM. Madrid, 2009. Pág. 16.

³⁷ STEINER, George. *La idea de Europa*. Siruela. Madrid, 2005. Pág. 53; *The Idea of Europe*. Nexus Publishers. Tilburg, 2004.

³⁸ PETRARCA, Francesco. *Subida al Monte Ventoso*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2011; *Rerum familiarum libri, IV, I*. V. Rossi, U. Bosco. Florencia, 1933-1943; *Opera*. Basilea, 1581. Esta última es la edición de referencia de todas las posteriores en las que se incluye la epístola de Petrarca sobre la ascensión al Ventoux; una carta que -a pesar de haber sido deliberadamente fechada por el autor en 1336- fue compuesta en 1353.

³⁹ JAKOB, Michael. *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*. Siruela. Madrid, 2010. Pág. 11; Le jardin et les arts. *Les enjeux de la représentation*. Infolio. Paris, 2009.

caída del hombre y su expulsión del Paraíso, momento que determina un desvío desde esa perfección estética inicial hacia un propósito fundamentalmente práctico (o alimenticio) que se intentará corregir a lo largo de la Historia mediante sucesivos acercamientos a esa concepción primigenia del jardín perdido”⁴⁰.

Todo esto nos conduce a una doble concepción de la Naturaleza: una inferior, homérica y correspondiente al contrato de Dios con Noé, que ha de ser dominada; otra superior, esta vez virgiliana y deducida del contrato anterior entre el Creador y Adán, que es aquella a la que el hombre pertenece realmente⁴¹. Paradójicamente, los *landscape gardeners* británicos dieciochescos⁴² entendían la paisajización -el diseño y disfrute de los jardines- como vía de acceso a aquella naturaleza paradisiaca perdida. Así es como quienes creían *naturalizar* un paisaje demasiado

⁴⁰ MARTÍN, Paula. *Introducción*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 20.

⁴¹ *Op. cit. Id.*

⁴² Se alude a toda una serie de paisajistas que *reaccionaron* ante el modelo clásico y paradigma dieciochesco del jardín francés. Para desarrollar su obra, los jardinistas británicos partieron de un principio de imitación de paisajes naturales que sustituía los *viejos* sistemas de simetría y afectación neoclásica por una no menos calculada recreación artificial de los órdenes naturales. Redujeron así el carácter azaroso de la Naturaleza a unos pocos rasgos estéticos que podían (y debían) ser generados artificialmente y recombinados para el disfrute de un gusto empirizado. En una clave más política, el jardín inglés y su aparente acercamiento a la Naturaleza eran tributarios del constitucionalismo británico frente a un formalismo francés fácilmente identificable con el absolutismo, con el afán por transformar espacios públicos en símbolos del poder y de concebir el palacio como centro de emanación radial de este último. Si jardines como los de Le Nôtre en Versalles representaban el dominio autocrático del hombre sobre la Naturaleza, el nuevo estilo iba a reflejar cierto ánimo descentralizador, de movilidad, y ciertos otros aspectos como la competencia entre terratenientes y los profundos cambios socioeconómicos que tanto el país como el paisaje estaban experimentando durante la segunda mitad del dieciocho.

Sin duda, Lancelot “Capability” Brown (1715-1783) fue la figura más prolífica del paisajismo británico y uno de los principales responsables de que el modelo jardinístico inglés se transfiriese al resto de Europa -incluso a Estados Unidos de la mano de Frederick Law Olmsted (1822-1903) y del londinense Calvert Vaux (1824-1895)- durante el siglo XIX. Por su parte, William Kent (1685-1748), Charles Bridgeman (1690-1738) y William Chambers (1723-1796) no son menos representativos, estando el último particularmente asociado a la orientalización del jardín inglés y su consumación en el modelo jardinístico anglochino.

humanizado desde la Edad Media defendían la superioridad de lo artificial frente a la Naturaleza propiamente dicha. De ahí que Bacon converja con los posteriores Addison, Pope, Walpole, Chambers y William Gilpin -teórico de la pintura de paisaje- en la idea fundamental que todos omitieron: “En realidad, lo que ellos entienden por ‘Naturaleza’ es un concepto tan arbitrario y artificial como la simetría que denuncian constantemente”⁴³.

Con todo, no debemos dejar de considerar que -en rigor- “el jardín que hoy entendemos como típicamente inglés es posterior a Addison, pues se trata del jardín romántico” y que “en la época eran más bien parecidos a huertos”⁴⁴. Ello no litiga con la idea de que los jardines coetáneos al ilustrado tendiesen ya hacia una concepción del espacio como extensión de la Divinidad, de acuerdo con Henry More y otros revisores de la cosmología copernicana⁴⁵. Igualmente, ayuda a comprender el modo en que Addison repudiaba la mezquindad (*meanness*) de las iglesias góticas⁴⁶, sin duda reminiscentes de concepciones espaciales de raigambre agustiniana. Sin reconocer menos la grandeza intrínseca y trascendental de la Naturaleza que la conveniencia de incrementarla, Addison *et al*⁴⁷ incurren en la concepción de una naturaleza intelectual y elitista: jardines rodeados “de un halo

⁴³ MARTÍN, Paula. *Introducción*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 29.

⁴⁴ GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello. Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Universidad Carlos III/ BOE. Madrid, 2002. Pág. 87.

⁴⁵ *Op. cit.* Pág. 88.

⁴⁶ *Op. cit.* Pág. 89.

⁴⁷ Nos referimos a Alexander Pope, Francis Bacon, Horace Walpole, William Chambers y William Gilpin: GILPIN A.M., William. *Three Essays on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*. R. Blamire. London, 1794; GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004; VVAA. *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Abada. Madrid, 2006.

maravilloso [que] únicamente podían ser visitados y conocidos por invitación expresa de los propietarios que los abrían sólo a la contemplación de aquellas mentes sensibles capaces de apreciar cómo la naturaleza se une con la poesía y la pintura para formar las singularidades del jardín”⁴⁸.

La noción gnoseológica de cielo intelectual (*caelum intellectuale*) de San Agustín⁴⁹ se reconecta aquí con la Naturaleza. El reverendo Gilpin propone una naturaleza intelectual con la que construir portales -permítase expresarlo así- que conduzcan a idéntico *lugar* metafísico. De ahí que tenga sentido que al tratadista inglés no le interesase una naturaleza indómita que ya empezaba a convocar a unos pocos diletantes europeos al pie de los Alpes o que haya que esperar hasta la *rebelión* romántica para encontrar la identificación definitiva de la Naturaleza *per se* y cielo intelectual (si se quiere, en sentido postagustiniano). En cualquier caso, como Kent y Shaftesbury, Gilpin iba en la misma dirección que la disidencia⁵⁰ cuando defendía la máxima proximidad posible de los jardines respecto a la Naturaleza⁵¹ o reivindicaba *respuestas* estéticas basadas en lo rugoso y abrupto al orden y la pulidez de las artes más delicadas⁵².

⁴⁸ MADERUELO, Javier. *La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin*. En GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 25.

⁴⁹ Se trata de un *lugar* inmaterial de conocimiento perfecto, simultáneo e intemporal (*sine ulla vicissitudine temporum*) que, en cierto modo, admite su comprensión como destino final de la metafísica agustiniana. Ver SAN AGUSTÍN. Capítulo XIII. *El 'cielo intelectual' y el conocimiento perfecto*. En *Las Confesiones* (397-398 d.C.). Tecnos. Madrid, 2010. Pág. 513.

⁵⁰ En referencia a la disidencia en la Naturaleza; uno de los temas fundamentales de la investigación.

⁵¹ MADERUELO, Javier. *La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin*. En GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 25.

⁵² *Op. cit.* 35.

La conciencia de Gilpin respecto al *problema* de la artificialidad del jardín dieciochesco inglés frente a la inmanencia de la Naturaleza quedó reflejada en el opúsculo que escribió tras visitar Stowe⁵³. En *Dialogue upon the Garden of the Right Honorable Lord Viscount Cobham at Stowe in Buckinghamshire*⁵⁴ redacta un diálogo entre Calophilus -como el propio Gilpin, amante de la naturaleza intervenida- y Polyphthon, que prefiere la Naturaleza en estado puro⁵⁵. A pesar del debate interior ficcionalizado en el *Dialogue*, la preminencia de cierto basamento neoplatónico viene a justificar un moralismo que es aún heredero del agustinianismo, toda vez que la *depuración* estética de los jardines (y en especial su leitmotiv moralizante) continúa implicando proscripciones significativas respecto al disfrute trascendental de la Naturaleza.

Algo similar ocurre con la crítica de Walpole al exceso de naturalismo de Kent en base a la inclusión de árboles muertos en el paisaje para acentuar el carácter realista de sus jardines⁵⁶. Con todo, los arquitectos paisajistas británicos, “cansados del huerto frailuno de los jardineros del Renacimiento, ansiosos como

⁵³ El jardín de Stowe, en Buckinghamshire, es obra de Lord Cobham (1669-1749). En su construcción y diseño participaron renombrados jardinistas como el propio Kent o el ya citado “Capability” Brown.

⁵⁴ GILPIN, William. *Dialogue upon the Garden of the Right Honorable Lord Viscount Cobham at Stowe in Buckinghamshire*. Printed for B. Seeley (Buckingham) and sold by J. and J. Rivington, in St. Paul's Church-Yard. London, 1748; *Dialogue upon the Garden of the Right Honorable Lord Viscount Cobham at Stowe in Buckinghamshire*. William Andrews Clark Memorial Library. University of California. Los Angeles, 1976.

⁵⁵ *Op. cit.* 25.

⁵⁶ “Kent como otros reformadores, no sabía ponerse los límites apropiados. Había seguido a la naturaleza, y la imitaba tan alegremente que empezó a pensar que todas sus obras eran igualmente dignas de ser imitadas. En el jardín de Kensington plantó árboles muertos para darle un aire más real a la escena, pero las burlas le hicieron pronto abandonar este exceso”. WALPOLE, Horace. *Observations on Modern Gardening*. T. Payne. London, 1770; *Ensayo sobre la jardinería moderna*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 100.

Shakespeare de una ‘wilderness’ idónea a los sentimientos desordenados del alma (...) habían modelado el país hasta el punto de que nos es difícil distinguir lo natural de lo artificial; como ha dicho con gracia Frederick Gibberd⁵⁷, ‘fue el hombre del XVIII y no Dios, como hemos creído más tarde, el creador del típico paisaje inglés’⁵⁸. Si hemos apuntado que el *hortus conclusus* medieval era sobre todo un espacio para la ordenación elemental y la construcción simbólica del ámbito vital a partir de un equilibrio terminológico entre sujeto y objeto, entre hombre y Naturaleza, el jardín *depurador* de la Naturaleza es un intento de recuperar una Antigüedad imposible -en tanto moderna- que sin embargo abre una cierta senda hacia el *retorno*; es decir, hacia un posicionamiento intelectual afín al personificado por Polyphthon en los diálogos gilpinianos que, además, lleva de alguna manera en sí la semilla de la disidencia moderna en la Naturaleza.

Un concepto como el de “tierra” no pudo concebirse exteriormente a quienes la habitaban hasta la consolidación del enclaustramiento como modelo estético y filosófico; como mediación entre el hombre medieval y el espacio en el que vivía. Igualmente, incluso aceptando la unicidad artificial que Arnold Hauser⁵⁹ ve en la Edad Media⁶⁰, no es en absoluto casual que esta última durase mil años. De algún modo, el distanciamiento entre los espacios salvajes y la vida medieval

⁵⁷ Frederick Gibberd (1908-1984) fue un arquitecto y paisajista inglés del que cabe destacar el importante papel que tuvo en el diseño del distrito periférico de Harlow en Essex, al norte de Inglaterra. La ciudad, como muchas otras entonces, se construyó tras la Segunda Guerra Mundial para atenuar la masificación de Londres.

⁵⁸ GÁLLEGO, Julián. “Turner”. *Grandes de la pintura* Nº 78. Sedmay. Madrid, 1979. Pág. 117.

⁵⁹ HAUSER, Arnold. *The Social History of Art*. Knopf. New York, 1951; *Historia social de la literatura y el arte*. Debate. Madrid, 1998.

⁶⁰ ESCOBAR ISLA, José Manuel. “Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”. *Cuadernos de Investigación Urbanística*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 1993. Pág. 20.

intramuros resultó en una prolongada preservación de ambas partes; un espíritu que cruzará el Atlántico si tenemos en cuenta cómo -hasta el siglo XVIII- las oleadas de colonos ingleses que llegaban a Nueva Inglaterra se limitaron a concentrarse en el litoral repartiéndose diminutos solares que no sumaban las mil doscientas hectáreas de terreno⁶¹.

Por una parte, el *Wilderness* que iba a transformarse en *Nueva Jerusalén* a partir de una bastante agresiva domesticación de la Naturaleza (bien distinta, por cierto, a la promovida por las élites británicas de *connaisseurs*) iba a permanecer profundamente demonizada por los *pilgrims*⁶² o pioneros puritanos hasta el planteamiento de las primeras incursiones hacia el interior. Por otra, el afán compartimentador y hacinador que Addison relacionara con las iglesias góticas⁶³ hace en el proceso colonial significativo acto de presencia, incluso cuando el terreno inexplorado que comenzaba donde terminaba la *primera* Nueva Inglaterra se presentaba relativamente benigno en tanto que no ofrecía demasiadas dificultades para su franqueo.

Ya en el contexto norteamericano y entre otras cosas, estas observaciones indican que la herencia de austeridad sensorial agustiniana vibrará al menos hasta los albores del siglo XVIII y habrá que esperar al trascendentalismo -especialmente a

⁶¹ ELLIOT, John H. *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America 1492-1830*. Yale University Press. New Haven CT, 2006; *Imperios del Mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*. Taurus. Madrid, 2006. Pág. 73.

⁶² *Op. cit.* Pág. 72.

⁶³ GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello. Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Universidad Carlos III/ BOE. Madrid, 2002. Pág. 89.

la publicación de *Nature*⁶⁴ - para que el *Wilderness* deje de ser súbdito del “oscuro vientre de la gran madre”⁶⁵ y se convierta -como veremos, nada menos que para los fundadores de la literatura genuinamente norteamericana- en la depositaria de “toda una simbología brutal, mística y mágica para expresar esa inexpresable dialéctica procesual de lo oculto en formas o, lo que es lo mismo, ese intrincado y difícil proceso de acercamiento de Dios al hombre y a la naturaleza por la lógica del todo, que [...] se estaba produciendo en la mística y la teosofía desde finales de la Edad Media”⁶⁶.

A pesar de las distintas manifestaciones intelectuales contra la regla de las que hablaremos, dicha simbología *natural* es justo la que la ortodoxia agustiniana arroja *extramuros* de la vida medieval posibilitando únicamente una concepción paisajística antropocéntrica. Así y por ejemplo, los monjes cistercienses establecían “moradas humanas” roturando un “páramo desnudo” o un “bosque salvaje”⁶⁷, pues como escribiera Martín de Dumio en la Galicia sueva del siglo seis, “los elevados montes y las selvas frondosas”⁶⁸ eran lugares donde los diablos y los ángeles caídos exigían sacrificios a quienes osasen adentrarse en tales parajes. En términos más amplios pues, se hace perfectamente comprensible que -

⁶⁴ EMERSON, Ralph Waldo. *Nature*. James Munroe & Co. Boston, 1836; *Naturaleza*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2007.

⁶⁵ REGUERA, Isidoro. *Jacob Böhme*. Siruela. Madrid, 2003. Pág. 24.

⁶⁶ *Op. cit.* Pág. 44.

⁶⁷ Estas expresiones aparecen así entrecomilladas en el estudio citado a continuación (Pág. 170). Por su innegable interés, hemos optado por reproducirlas tal cual (LEKAI, Louis J. *The Cistercians. Ideals and Reality*. Kent State University Press. Ohio, 1989; *Los cistercienses. Ideales y Realidad*. Barcelona. 1987. Pág. 385).

⁶⁸ BARROS, Carlos. "La humanización de la naturaleza en la Edad Media". *Edad Media* Nº 2. Valladolid, 1999. Pág. 170.

por igual en ámbitos católicos y protestantes- el siglo XVIII se caracterizara por “una reacción pendular contra el artificio prosaico que ahogaba [...] la vida social, y con ella la libre expansión del espíritu”⁶⁹.

Aun así, incluso después de la consumación de las reacciones prerrománticas y románticas al tedio protestante, la *sensibilidad* medieval respecto a la Naturaleza perdurará popularmente en Europa hasta una época tan tardía como la segunda mitad del diecinueve. El alpinista y grabador británico Edward Whymper⁷⁰ (1840-1911) da fe de la vigencia moderna de la proscripción de espacios *no paisajizados* narrando cómo los lugareños de las inmediaciones del Cervino creían en la montaña como hogar del judío errante, los condenados y otras tantas deidades oscuras⁷¹. Por su parte, Ruskin abordó el modo en que “el espíritu medieval está de acuerdo con el espíritu clásico para considerar las llanuras, arroyos y bosques de álamos como los lugares más agradables de la tierra y para proscribir y detestar la presencia de rocas y montañas”⁷². No obstante, para el pensamiento antiguo era del todo imposible separar conceptualmente paisaje y Naturaleza, de modo que los *lugares* homéricos y virgilianos, las naturalezas terribles y pastorales, eran expresiones ideales -intelectualizaciones- extraídas de un *continuum*; en definitiva entonces, no existía el paisaje. Muy en cambio, “las preocupaciones colectivas del

⁶⁹ SANCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. CSIC. 1945. Pág. 109.

⁷⁰ El objetivo de relacionar fuentes tan dispares como las de Martín de Dumio y Edward Whymper -tan histórica y geográficamente alejados- es dar una idea del largo recorrido de la demonización de la Naturaleza en Europa y de su vigencia moderna en ciertos lugares en los que -hasta hace muy poco- las tradiciones han permanecido prácticamente intocadas.

⁷¹ WHYMPER, Edward. *Scrambles Amongst The Alps in The Years 1860-1896*. John Murray. London, 1871; *La conquista del Cervino*. Desnivel. Madrid, 2002. Pág. 18.

⁷² RUSKIN, John. *Modern Painters*. Smith, Elder & Co. London, 1843; *Los pintores modernos*. Prometeo. Valencia, 1913. Pág. 53.

Medievo eran de un orden demasiado divino para que alguien hubiera osado dirigir sus ojos hacia una morada que no fuese la del Salvador”⁷³, y esa morada sí que era en efecto “paisaje”; un paisaje que permaneció casi inalterado durante mil años y cuyas secuelas fundacionales gozan hoy mismo de una significativa pervivencia.

Como contrapunto a la observación de Ruskin, “desde finales del XVII las montañas y las rocas que brotan como excrecencias en la corteza terrestre eran descritas en Inglaterra como ‘templos de la Naturaleza, contruidos por el Todopoderoso’ y ‘Catedrales naturales’ (*natural Cathedrals*), mientras que en Alemania se empleaba para designarlas la expresión ‘templos o catedrales de las rocas’ (*Felsentemplens o Felsendom*)”⁷⁴. Claro que el Renacimiento había expulsado “al hombre de su casa y de sí mismo”⁷⁵ -del habitáculo agustiniano de verdad- llevándole a *terras incognitas* que lo dispersaron por el mundo y le hicieron perder toda noción de límite respecto a sí mismo, a la tierra y al Universo⁷⁶.

Podemos encontrar un resultado directo de todas estas circunstancias en el jardín dieciochesco británico, ahora entendido como un *hortus* sobredimensionado y ecumenizado en el que reproducir simbólicamente el mundo y con el que prefigurar una *nueva* regla ordenadora del espacio. De ahí que si resulta

⁷³ SANCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. CSIC. 1945. Pág. 110.

⁷⁴ MARCHÁN FIZ, Simón. *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Siruela. Madrid, 2008. Pág. 92.

⁷⁵ SANCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. CSIC. 1945. Pág. 110.

⁷⁶ *Op. cit. Id.*

significativo que Walpole fantasee sobre “una escena de placeres más pintoresca que los paisajes de Tinian o Juan Fernández⁷⁷” en su *Essay on Modern Gardening*⁷⁸, más lo sea la sentencia de Emerson en su *English Traits*⁷⁹: “England is a Garden”⁸⁰. Dada su versatilidad frente a la tipología versallesca, el néctar de los viajes dieciochescos será absorbido por el jardín británico y transformado en la *exotización* de los jardines simétricos y artificiales detestados por Walpole⁸¹. Se incurrirá así en una artificialización más perversa y profunda que la denunciada por éste y otros jardinistas modernos, pues de generar espacios deliberadamente artificiales se pasará a la construcción de *lo natural* y a su identificación retórica con la Naturaleza.

Del mismo modo que el enmuramiento -hemos hablado de hacinamiento y compartimentación- de la ciudad medieval provino directamente del paradigma del *hortus conclusus*, veremos como la *regla* del jardín moderno se transferirá al siglo XIX en forma de *landscape gardening*. El proceso que sobreviene entonces es perfectamente inverso al *cerramiento* medieval, toda vez que la *nueva* naturaleza se extenderá sobre la Naturaleza propiamente dicha hasta alcanzar el

⁷⁷ Islas deshabitadas del océano Pacífico mencionadas por Rousseau en *La Nouvelle Héloïse* (1761). ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Lettres de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes*. Marc Michel Rey. Amsterdam, 1761; *Julia, o la nueva Eloísa*. Akal. Madrid, 2001.

⁷⁸ WALPOLE, Horace. *Essay on Modern Gardening*. Thomas Farmer. London, 1780; *Ensayo sobre la jardinería moderna*. En VVAA. *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 75.

⁷⁹ EMERSON, Ralph Waldo. *English Traits*. Philips, Samson & Co. Boston, 1856. Pág. 40.

⁸⁰ MARTÍN, Paula. *Introducción*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 35.

⁸¹ WALPOLE, Horace. *Essay on Modern Gardening*. Thomas Farmer. London, 1780; *Ensayo sobre la jardinería moderna*. En VVAA. *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 84.

estadio comentado por Gibberd⁸² y Emerson: la sustitución de la segunda por parte de la primera. Por último, la definición que Lewis Mumford da de la arquitectura de paisaje en su *Landscape*⁸³ lo confirma: “al arquitecto de paisaje le incumbe diseñar los senderos, los lugares de *picnic*, los paseos por entre los bosques, las orillas de los ríos y las playas, para proporcionar acceso fácil y bello a todos los rincones de la escena rural, sin perturbar las tareas agrícolas normales de la región”⁸⁴.

⁸² Ver pág. 31.

⁸³ MUMFORD, Lewis. *The Urban Prospect*. Harcourt, Brace & World. New York, 1968; *Perspectivas urbanas*. Emecé. Buenos Aires, 1969. Pág. 128.

⁸⁴ MADERUELO, Javier. *La mirada del arquitecto*. En VVAA. *Los valores del paisaje*. Fundación Duques de Soria/ UAM. Madrid, 2009. Pág. 230.

2.1.1. Cerramiento medieval, apertura moderna y acabamiento artificial: la secularización del espacio

La secularización dieciochesca de la curiosidad por lo desconocido, el proceso de laicización que caracteriza el tránsito hacia la Modernidad, ha de entenderse primeramente como (re)descubrimiento del espacio, una vez superada la polarización agustiniana entre lo espacial y lo espiritual. Por supuesto, la anterior exigía un cerramiento ético, estético y hermenéutico frente a la incontenibilidad de lo exterior al alma, por lo que vallas, celosías y muros empedrados separaban la vida en los espacios humanizados de la brutalidad primigenia reinante *extramuros*. Sin embargo, el tránsito entre el Medievo tradicional y la nueva Edad Media se caracterizará por un horizonte limitado a la Tierra y en el que “ni siquiera la pureza que se promete a través de la renuncia a los bienes materiales tiene nada de espiritual; es sólo la pureza del cielo, del agua y de la pradera”⁸⁵. Se producirá así una espiritualización del paisaje que para nada se corresponderá con la de la Naturaleza, pues “cielo, agua y pradera” son justamente los atributos que el *hortus* podía sintetizar, que la pintura paisajística clásica y el cuadro pintoresco podían componer y que los jardines dieciochescos podían recrear. Pero amén de todas estas consideraciones, “cielo, agua y pradera” son verdaderamente los cimientos del paisaje occidental; es decir, de una naturaleza presta a su ordenación en la medida de su oponibilidad a los caóticos roquedales, las cadenas montañosas de meteorología incierta, la hostilidad de los bosques intocados, etc.

⁸⁵ VVAA. *Documenti su il nuovo medioevo*. V. Bompiani. Milano, 1973; SACCO, Giuseppe. *Ciudad y sociedad hacia la nueva Edad Media*. En VVAA. *La nueva Edad Media*. Alianza. Madrid, 2004. Pág. 126;

La superación gradual del cerramiento medieval se observa también en los jardines humanistas y en el modo en que la cerrazón física deja paso al establecimiento de límites cada vez más sutiles: los muros son sustituidos por hileras de árboles⁸⁶ en un claro atisbo de apertura hacia el exterior. El conjunto de lugares demoníacos que fue la Naturaleza a lo largo de la Edad Media se irá transformando poco a poco en un territorio *no paisajizado* del que ya no será preciso protegerse. *Por defecto*, surgirán límites abiertos donde los espacios humanizados dejarán paso a una naturaleza cada vez menos hostil; límites como los que aparecerán bastante más tarde referidos en *Travels*: una descripción del valle del río Connecticut realizada en 1796 por un pastor protestante llamado Timothy Dwight⁸⁷. El religioso norteamericano presenta este paisaje artificial del que seguiremos hablando como un “todo rodeado por un protector muro de bosques y montañas”⁸⁸.

En definitiva, el paisaje moderno es la extensión del jardín medieval más allá de los muros que durante siglos lo confinaron, lo que indudablemente explica la persistencia del *dentro-fuera* que media constantemente la relación del hombre occidental con el espacio. Así, el proceso de secularización es en el plano de lo conceptual lo que los procesos de expansión territorial son en el de las manifestaciones materiales; igualmente, ambos constituyen la “apertura moderna” del espacio. De esta manera, el nuevo paradigma del paisaje mundo hará que en el

⁸⁶ ESCOBAR ISLA, José Manuel. “Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”. *Cuadernos de Investigación Urbanística*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 1993. Pág. 23.

⁸⁷ JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. Yale University Press. New Haven CT, 1984; *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010. Pág. 126.

⁸⁸ *Op. cit.* Pág. 128.

dieciséis la Tierra se transforme en “ecúmeno ampliado, como espacio universalmente habitable y abierto en todas direcciones”⁸⁹. Ahora bien, es precisamente esta idea de habitabilidad la que nos brinda la clave del acabamiento artificial, toda vez que un espacio habitable ha de ser primeramente aprehensible; esto es, un espacio *acabado*. La ya referida descripción que Dwight hacía de *su* valle, lejos de contener en sí ni el más mínimo rastro de emotividad ni melancolía románticas, exhibe una especie de euforia contenida que no deja de celebrar la completitud del paisaje en su artificialidad. En última instancia, lo inabarcable comienza donde el paisaje termina. Por otra parte, el estatismo del muro medieval y su cerramiento milenario quedará sustituido por fronteras dinámicas en constante proceso de expansión que irán transformando la Tierra en territorio, agrandando la brecha entre hombre y Naturaleza y preparando el terreno de la alienación moderna y contemporánea del que nacerán -seguirán naciendo- las voces disidentes que son objeto del presente estudio.

⁸⁹ BESSE, Jean-Marc. *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Actes Sud/ Ensp. Centre du paysage. Paris, 2010; *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010. Pág. 72.

2.1.2. Hojas de ruta para la construcción moderna del paisaje occidental

En lo referente a las relaciones entre hombre civilizado y espacio, posiblemente podamos encontrar una prueba del *continuum* que pretendemos trazar entre Medioevo y Modernidad en el hecho de que “las características del *mappa mundi* medieval persistieran durante tanto tiempo en los mapas renacentistas”⁹⁰. Por supuesto, la ampliación de horizontes dio toda una serie de incentivos a los cartógrafos premodernos, como es natural, ahora confrontados con problemas mucho más complejos que los que había enfrentado su predecesor medieval. Con todo, insistiremos en que la identificación post-agustiniana del alma con el espacio en absoluto pasó por la Naturaleza *per se*; es más, las grandes navegaciones y el descubrimiento de tierras inexploradas que pusieron fin a la “ceguera medieval”⁹¹ supusieron la derogación del carácter divino que el pensamiento cristiano otorgaba a los espacios *prohibidos*. En cualquier caso, los problemas mucho más complejos que la posesión física de los nuevos territorios potenciales iba a traer consigo generarán todo un sistema de metáforas con el que adueñarse de las complejísimas fenomenologías de la Naturaleza. De esta manera se formularán las primeras reconfiguraciones culturales del que hasta entonces

⁹⁰ CRONE. G. R. *Maps and Their Makers*. Dawson. Folkestone, 1978; *Historia de los mapas*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2000. Pág. 31.

⁹¹ “Aunque pueda aducirse que estos dos neologismos...” -refiriéndose al término “topia” y a la expresión “arte topiaria”, tal como aparece empleada por Plinio el Viejo en su *Historia Natural* “...sin duda reservados a un a aristocracia cultivada (helenizada), no fueron de uso corriente, no por ello dejan de ser testimonio de una auténtica sensibilidad paisajística, sin precedentes en la historia de la humanidad. El triunfo del cristianismo la reprimió, abriendo una época que podríamos calificar, si no de ‘noche gótica’, sí de ‘ceguera medieval’”. ROGER, Alain. *Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos*. En NOGUÉ, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2008. Pág. 69.

había sido un objetivo *exterior*, ahora precisado de una interiorización y por tanto, de un acabamiento.

Las *maravillas* y los seres monstruosos representados en el mapa medieval, reflejos de un conocimiento inexacto de la Naturaleza y del temor cristiano por los misterios de La Creación, cederán ante la voluntad -ya no de representar- sino de visualizar espacios que transitar, quedando así transformados en paisaje. En cualquier caso, será un proceso lo suficientemente largo como para que Malcolm Letts considere los *mappae mundi* medievales de Hereford y Ebstorf un “libro de pintura”⁹² en lugar del ejercicio de una temprana cartografía. Efectivamente, en el siglo quince el dibujante topográfico era el pintor de paisaje propiamente dicho. De ahí que en el dieciséis no existiese aún una distinción fehaciente entre geografía y pintura de paisaje y que ambas obedeciesen a distintos pero similares principios de síntesis. De alguna manera -y esto es lo que realmente interesa- desde las entonces indiferenciadas disciplinas se redactaron las primeras hojas de ruta para la construcción moderna del territorio occidental, cuya alma es precisamente el paisaje. Seguiría siendo así una vez autodeterminadas ambas: la pintura destilando imágenes arquetípicas, representaciones simbólicas de un ideal; la geografía transformando tierra en territorio, proyectando sobre ella un *otro* orden sintético. Todo ello nos obliga a remitirnos nuevamente a Jackson y a exponer, ahora extendida, su definición de paisaje como:

⁹² CRONE. G. R. *Maps and Their Makers*. Dawson. Folkestone, 1978; *Historia de los mapas*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2000. Pág. 28.

“Un espacio sintético, un sistema, hecho por el hombre, de espacios superpuestos sobre la faz del terreno, que no funciona y evoluciona de acuerdo con leyes naturales, sino que sirve a una comunidad –pues el carácter colectivo del paisaje es algo sobre lo que todas las generaciones y todos los puntos de vista están de acuerdo-. Por eso, un paisaje es un espacio deliberadamente creado para acelerar o retrasar el proceso de la naturaleza. Tal como lo expresa Eliade, representa al hombre que asume la responsabilidad de la función del tiempo”⁹³.

⁹³ JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. Yale University Press. New Haven CT, 1984; *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010. Pág. 38.

2.1.3. Centros y periferias: la ordenación de las partes

En 1304, Petrus Crescencius escribía en *Opus Ruralium Commodorum* -y en relación al *hortus conclusus*- sobre el “arte de bien ordenar todas las partes”⁹⁴; lo hacía aproximadamente quinientos años antes de que Gilpin formulase una definición del cuadro pintoresco prácticamente en los mismos términos: “unir en un todo una variedad de partes”⁹⁵. Es claro que uno y otro, medieval y moderno, concibieron el paisaje como representación y esta última como proceso ordenador. Aceptando esto, el paisaje no existiría sino como la proyección espacial del sistema de valores de una cultura dada; lo que explica la *vieja* proscripción de los lugares que por sus características geográficas, su intransitabilidad, su carácter indómito, etc., no se prestaban fácilmente a la citada ordenación de las partes.

La ordenación de los espacios medievales en los que se trazaron los modelos de la naturaleza en abreviatura propios de las eras cristianas permitió geometrizar las formas vegetales en torno a un contenedor de agua: el pozo, símbolo de principio de vida y centro de periferias. Lo curioso es que en 1625, en *On Gardens*, Bacon escribía sobre un “buen receptáculo para el agua” proscribiendo estanques que llenan todo de moscas y ranas; censuraba también las fuentes contenedoras de

⁹⁴ ESCOBAR ISLA, José Manuel. “Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”. *Cuadernos de Investigación Urbanística*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 1993. Pág. 22.

⁹⁵ A pesar de que en esta cita Gilpin escriba simple y llanamente sobre “partes”, se deduce la referencia a las partes constituyentes de un paisaje natural. GILPIN A.M. William. *Three Essays on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to wich is added a Poem on Landscape Painting*. R. Blamire. London, 1794; GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 67.

peces, fango o limo⁹⁶. Posteriormente Addison se referirá a una fuente que se alza en la parte más alta de su jardín y al modo en que conduce su arroyuelo⁹⁷. Después de todo, la idea de canalizar el agua es crucial para entender algo de lo que los paisajistas ingleses fueron muy poco conscientes: el salto que se da en el proceso de imitación y que va de lo natural al naturalismo, de la Naturaleza a su domesticación y que se corresponde con lo que Pope denomina “Nature methodised”⁹⁸ y que bien podríamos considerar una *canalización* de la Naturaleza.

Con todo, Walpole se desmarcará de esta tónica celebrando cómo “las fuentes han sido con buen juicio desterradas de los jardines por artificiales”⁹⁹, aunque no sin censurar unas pocas líneas atrás a su colega William Kent, como hemos visto, por introducir árboles muertos en el jardín de Kensington. En resumen y tras leer los principales tratados del paisajismo *naturalista* dieciochesco, es fácil deducir que difícilmente puede haber algo más artificial que la imitación deliberada y planificada de la Naturaleza; máxime cuando esta última pretende ser perpetrada a través de procesos ordenadores marcadamente asépticos. De ahí que podamos considerar a un urbanista decimonónico como Ebenezer Howard (1850-1928)

⁹⁶ BACON, Francis. *The Essayes or Counsels, Civill and Morall, of Francis Lo. Verulam, Viscount St. Alban*. Printed by John Haviland for Hanna Barret. London, 1625; *De los jardines*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 43.

⁹⁷ “No debo omitir que hay una fuente que se alza en la parte más alta de mi jardín, de la que brota un arroyuelo serpenteante que proporciona el placer y la abundancia al lugar”. ADDISON, John. “Pleasures of the Imagination”. *The Spectator* Ns. 414/477. London, 1712; *Los placeres de la imaginación*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 56.

⁹⁸ MARTÍN, Paula. *Introducción*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 31.

⁹⁹ WALPOLE, Horace. *Observations on Modern Gardening*. T. Payne. London, 1770; *Ensayo sobre la jardinería moderna*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 101.

heredero directo de los jardinistas del siglo anterior, toda vez que al plantear su ciudad jardín como respuesta a la sórdida y antihigiénica ciudad industrial presenta un modelo en el que “se alternan las manzanas de edificación con espacios ajardinados dispuestos en círculos concéntricos” generando “una tendencia a la visión cenital plana, esquemática y zonificadora del territorio que quedará definido por una geometría determinada por circulaciones, polígonos y zonas”¹⁰⁰.

Interesa notar que mientras Howard y otros urbanistas europeos se afanaban por *ruralizar* un contexto excesivamente industrializado, Norteamérica experimentaba un aceleradísimo proceso de expansión e industrialización en el que no faltaron reformadores con planes ordenadores, a cada cual más utópico, bajo el brazo. Cierta John Adolphus Etzler (1791-1846) defendió una especie de paraíso tecnológico mediado por las máquinas y la ingeniería social en *The Paradise within the Reach of All Men, without Labor, by Powers of Nature and Machinery: An Address to all intelligent men, in two parts*¹⁰¹. Curiosamente, este ingeniero germano-americano recibió la *respuesta* de Henry David Thoreau –del que más adelante hablaremos- en *Paradise (To Be) Regained*¹⁰²; por cierto, toda una declaración de principios de disidencia. En su réplica, Thoreau alertaba sobre la

¹⁰⁰ MADERUELO, Javier. *La mirada del arquitecto*. En VVAA. *Los valores del paisaje*. Fundación Duques de Soria/ UAM. Madrid, 2009. Pág. 222.

¹⁰¹ ETZLER, John Adolphus. *The Paradise within the Reach of All Men, without Labor, by Powers of Nature and Machinery: An Address to all intelligent men, in two parts*. Etzler and Reinhold. Pittsburgh, 1833.

¹⁰² THOREAU, H. D. *Paradise (to be) Regained*. *The United States Magazine and Democratic Review*. New York, 1843. El guiño -implícito en el título- al poema *Paradise Regained* de John Milton no puede ser más evidente: MILTON, John. *Paradise Regaind. A Poem*. Printed By J. M. for John Starkey. London, 1671.

problemática de las sociedades de masas reivindicando la importancia del individuo y su relación con la Naturaleza. En cualquier caso, la de Etzler es sólo una de las muchas propuestas que se sucedieron en una Norteamérica que era entonces el perfecto laboratorio para la experimentación de sistemas alternativos como el de Fourier y otros socialismos utópicos¹⁰³.

En realidad, todos estos mesianismos ordenadores susceptibles de ser inscritos en el llamado *comeoutism*¹⁰⁴ -la típicamente norteamericana y decimonónica eclosión de movimientos comunitarios¹⁰⁵ - nacieron, crecieron y murieron a la luz del ideal de América como tierra prometida; de alguna manera, un lugar en el que todo era posible. En cualquier caso, es importante comprender que para el colono medio, América no era tanto el paraíso como el lugar donde construirlo. Del mismo modo y como veremos en referencia al *Manifest Destiny*¹⁰⁶, el americano era el pueblo

¹⁰³ “Y en aquel momento Norteamérica era el laboratorio perfecto para que los espíritus libres pusiesen en práctica nuevas ideas, como las de Fourier y otros socialistas utópicos. Thoreau conoció una explosión de movimientos comunitarios, y otros amigos además de Alcott, como Hawthorne y Charles Lane, participaron en varios experimentos de ese tenor”. CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acuarela. Madrid, 2005. Pág. 69.

¹⁰⁴ VELASCO GARRIDO, Fernando. *Introducción*. En MELVILLE, Herman. *Moby Dick o La Ballena*. Akal, Madrid, 2007. Pág. 38; *Moby Dick; or, The Whale*. Harper & Brothers. New York, 1851.

¹⁰⁵ Por *comeotism* se conoce al fenómeno de afloramiento de sectas y comunidades que - ayudado por el precedente previo de confesiones cerradas como la de los cuáqueros- protagonizó las primeras décadas del diecinueve norteamericano. Las dos grandes sectas “afloradas” entonces fueron la de la Iglesia Milenaria o de los *shakers* y la Iglesia de Jesucristo de los Santos del Último día o de los mormones. Existieron otras como el Perfeccionismo, el Millerismo (hoy la Iglesia Adventista del Séptimo Día), etc.

Otras muchas comunidades enmarcadas dentro del *comeoutism* se caracterizaron por su marcado carácter laico. Éste es el caso de las al menos cuarenta de entre las que destacó Brook Farm (fundada en 1841 por el ex-pastor unitario y trascendentalista George Ripley y transformada en falansterio -término del socialismo fourieriano- en 1844). Hubo otras comunidades igualmente basadas en presupuestos utópicos como New Harmony, Icaria u Oneida, todas ellas avocadas a un fracaso que no tardaría en llegar inmediatamente después de los distintos fervores iniciales.

¹⁰⁶ El ideal del *Manifest Destiny* será prácticamente el tema principal del capítulo 5 de la presente investigación.

elegido por Dios para levantarlo y expandirlo por el mundo. Mencionamos todo esto por dos razones fundamentales: en primer lugar, porque lo que diferencia a la Naturaleza del *Paraíso* (en este caso, un paraíso claramente protestante) es justamente una ordenación de partes que se traduce en levantamientos cartográficos, toponimia, trazado de vías de comunicación y de fronteras interestatales, sega de bosques para la construcción de nuevos asentamientos, etc.

2.1.4. Una breve nota introductora a la idea de “disidencia”

Como recurrentemente veremos, lo que no sin problemas podríamos llamar la construcción del paisaje occidental es la proyección de una serie de valores sobre los que, en principio, “todos los puntos de vista están de acuerdo”¹⁰⁷ en una comunidad dada. De modo que lo que sólo retrospectivamente puede calificarse como paisaje medieval representaba el cerramiento del alma frente a una Naturaleza a la que *aún* se pertenecía. Los jardines, ya fuesen principescos o del tipo británico tendente al *naturalismo*, se diseñaron en base a fuertes signos morales y políticos, en cada caso; de hecho y como ya se ha sugerido, los últimos reflejaron la ética y estética de una élite del gusto que creía poder *recuperar* la Naturaleza a través de la más arbitraria y superficial de sus imitaciones. Por último, el paisaje descrito por Dwight era el perfecto *locus* protestante: la consumación del paraíso. Volvemos a aludir a todos estos *paisajes* porque comparten una muy parecida voluntad ordenadora y en relación a todos ellos hablaremos de disidencia: en última instancia, el tema al que está dedicado este estudio.

Con Ruskin, notaremos cómo el espíritu medieval otorgaba cierto sentimiento de terror y santidad a las soledades; una concesión avalada por Moisés en el Horeb, Israel en el Sinaí, la hija de Jefté en los montes de Judea, Cristo en el Cafarnaúm, etc. Pero como veremos ocurrirá con la representación de las regiones montañosas

¹⁰⁷ De acuerdo con la definición de Jackson que prácticamente abre la introducción.

en el paisaje clásico, placenteras en tanto lejanas, la actividad profética a ellas asociada se valoraba en tanto inscrita en su propio e igualmente lejano tiempo mítico. Eremitas, ascetas y en definitiva los *renunciantes*, eran de algún modo proscritos en el marco de las eras cristianas tardías.

Aunque admirable, la vida contemplativa fuera de los espacios humanizados medievales no solo transcurría ajena a aquel mundo y su actividad, sino que cuestionaba el *acabamiento* cristiano, del mismo modo que en el diecinueve Goethe, Senancour o los románticos británicos cuestionaron el post-cristiano: el primero reivindicando el gran sistema representacional de la naturaleza genuina¹⁰⁸, el segundo despreciando la vida en las llanuras¹⁰⁹ y los últimos, como escribiera Wordsworth, tomando toda la fuerza de la belleza que quedó atrás¹¹⁰. Por último, como dejó claro en *Autumnal Tints* manifestando su preferencia por la

¹⁰⁸ “No había dejado de percibir en la Historia Natural de Kant que las fuerzas de atracción y repulsión corresponden al propio ser de la materia y que ninguna de ambas puede ser separada de la otra en el concepto de materia; de aquí brotaba para mí la idea de la primitiva polaridad de todos los seres, que penetra y anima la infinita diversidad de las representaciones”. Intermedio. En GOETHE, Johann Wolfgang (selección de obras). Espasa Calpe. Madrid, 1997. Pág. 680 (*Goethes Werke*. Verlag des Bibliographischen Instituts, Hildburghausen, 1868).

¹⁰⁹ “En las tierras bajas es una necesidad que el hombre natural esté siempre alterado, respirando esa atmósfera social tan densa, tan tempestuosa, tan llena de fermentación, siempre conmovida por el ruido de las artes, el estrépito de los placeres ostensibles, los gritos del odio y los perpetuos gemidos de la ansiedad y el dolor. Pero allí, en aquellos montes, donde el cielo es inmenso, el aire más fijo y el tiempo menos rápido y la vida más permanente; allí, la Naturaleza entera expresa elocuentemente un orden superior, una armonía más visible, un conjunto eterno. Allí, el hombre vuelve a encontrar su forma alterable, pero indestructible; respira el aire salvaje lejos de las emanaciones sociales; su ser es suyo como del universo; vive una vida real en la unidad sublime” (Carta VII). SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804; *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 137.

¹¹⁰ “Though nothing can bring back the hour/ Of splendor in the grass, of glory in the flower; / We will grieve not, rather find/ Strength in what remains behind” (Aunque nada pueda devolver la hora del esplendor en la hierba, de la gloria de las flores; no nos lamentaremos, sino que encontraremos la fuerza en lo que queda atrás). *Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*. Versos 182-185. Traducción propia. QUILLER-COUCH, Arthur, Sir. *The Oxford Book of English Verse*. Clarendon. Oxford, 1919. Pág. 536.

riqueza cromática del *Wilderness* otoñal frente al monótono tono amarillento de los cultivos de trigo¹¹¹, no cuesta ver en Thoreau al perfecto cuestionador del paisaje americano que tan contenidamente entusiasmara a Dwight.

Podemos definir al disidente en la Naturaleza como a un renegado del estadio moderno de domesticación. Que el proceso de representar la Naturaleza sea en sí un primer proceso ordenador -sobre todo en base a unos criterios de enmarque y composición que afectan tanto a las representaciones pictóricas como a las recreaciones paisajísticas- es el motivo de que en el presente estudio se vinculen tan estrechamente los conceptos “disidencia” y “representación”. Igualmente y para entendernos, la ya citada reivindicación del inacabamiento puede definirse como una preferencia por lo irrepresentable y verdadero frente al paisaje consensuado. A partir de aquí entra en juego la experimentación individual de la Naturaleza como proceso de subjetivación frente al *constructo*; frente al paisaje como proyección de una serie de valores “colectivos” que lo hacen válido para todos los puntos de vista y que desembocan en una irremediable cosificación de la Naturaleza. La estrechísima relación dada entre individualismo exacerbado y trascendentalismo de la Naturaleza -a lo Senancour o a lo Thoreau, por ejemplo- ayuda a comprender el último aspecto expuesto. Igualmente, la naturaleza *acabada* celebrada por Dwight aparece sobre todo despojada de la trascendencia

¹¹¹ “En cuanto a diversidad de belleza no hay cultivo que pueda compararsele [al bosque]. Aquí no se trata sólo del mero amarillo de los granos, sino casi de todos los colores que conocemos, sin exceptuar el azul más brillante: el arce temprano ruborizado, el zumaque venenoso enarbolando sus pecados escarlata, la morera, el rico amarillo cromado de los álamos, el rojo brillante de los arándanos que pinta el fondo de las montañas”. THOREAU, Henry David. *Autumnal Tints*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (October, 1862). Ticknor and Fields. Boston, 1862; *Colores de Otoño*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca. 2002. Pág. 43.

que el disidente busca en el inacabamiento, toda vez que este último es el que define a la Naturaleza en su mutabilidad perpetua y su incomprensible orden dentro del Caos.

2.2. Una fuga ordenadora

En el transcurrir del siglo quince la pintura experimenta una ganancia de protagonismo de sus elementos paisajísticos superando su carácter meramente simbólico en las composiciones religiosas y liberándose del hermetismo del espacio sagrado por la perspectiva. Al descubrimiento de Brunelleschi le seguirán enunciados como *Della Pittura* de Alberti o *De prospectiva pigendi* de Piero della Francesca. He aquí la aparición de toda una serie de leyes geométricas instrumentales capaces de mensurar el mundo y de establecer un orden visual que iba a permitir prever la organización espacial del territorio.

Una vez superada la separación cristiana entre lo espiritual y lo terrenal, la perspectiva traerá consigo el nuevo principio organizador que Nicolás de Cusa y Giordano Bruno¹¹² redujeron a la posibilidad espacial de cualquier punto de ser tomado como centro¹¹³. Con todo y a pesar del fortísimo impulso renovador

¹¹² VVAA (ILICH OIZERMAN, Teodoro/ TRIFONOVICH IOVCHUK, Miguel/ YAKOVLEVICH SCHIPANOV, Miguel). *Historia de la Filosofía. Teoría marxista-leninista*, Tomo I de II. Progreso (ИЗДАТЕЛЬСТВО "ПРОГРЕСС"). Moscú, 1978: *Historia de la filosofía premarxista, Capítulo V. La filosofía de los países de Europa occidental en el periodo de tránsito del feudalismo al capitalismo (del siglo XV a comienzos del XVII)*. Pág: 168-193.

¹¹³ "Una de las deducciones capitales hechas por Giordano Bruno a partir del panteísmo consiste en la resuelta afirmación de que la naturaleza es infinita. Si en Nicolás de Cusa la infinitud del mundo era todavía una doctrina imprecisa y semiteológica, en Giordano Bruno es perfectamente naturalista: se formula como doctrina exclusivamente de la naturaleza. En ella, el filósofo italiano, además de desarrollar las ideas del panteísmo, se suma de modo consciente a las concepciones referentes a la infinitud del espacio y la multiplicidad innumerable de los mundos formuladas por Demócrito, Epicuro y Lucrecio. Giordano Bruno no se limita a resucitar estas doctrinas, sino que las impulsa y hace de ellas uno de los sustentáculos principales de su cosmovisión materialista, antiteológica. Siguiendo este camino libera a la teoría copernicana de los vestigios de la cosmología escolástica, y asimismo renuncia a la idea del científico polaco acerca de que el Sol es el centro absoluto del Universo. A su juicio, tal centro no existe. Cualquier planeta y hasta

gestado en Italia desde el Trecento -Roger se refiere a un “milagro” romano que, aunque laicizante, no gozó de continuidad¹¹⁴- el paisaje occidental propiamente dicho nace en el norte de Europa. Así, el término “paisaje” aparece a finales del quince bajo la forma neerlandesa *landschap*, encontrando los únicos precedentes en la *topothesia* y la *topia* que aparecen en los antiguos escritos romanos de Cicerón y Vitrubio, respectivamente¹¹⁵. Será pues, con Campin y Van Eyck donde aparecerá un representar del espacio apuntado hacia lo exhaustivamente descriptivo, lo topográfico y lo fenomenológico.

También serán los flamencos quienes sembrarán las primeras semillas de la obsesión moderna -además de típicamente protestante- por las cosas en detrimento de los conceptos. Ya universalizada, la Tierra no será un objeto para ver o sobre el que pensar tanto como un lugar a reconfigurar. Será espacio de creación del paisaje tal y como lo entienden Lucien Febre y Jean Brunhes, es decir, donde se desplegará la manifestación visible de la actividad humana¹¹⁶. Se trata justamente de lo que en el dieciséis representarán El Bosco, Patinir, Henri met des Bles y Pieter Brueghel; de lo que Jacob Van Suys describe como “paisaje del mundo”¹¹⁷. Dicha tipología pictórica entrevera dos niveles básicos de significación. En primer

cualquier punto del Universo puede ser tomado como centro por el observador que en él se encuentre”. *Op. cit.* Pág. 180.

¹¹⁴ ROGER, Alain. *Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos*. En NOGUÉ, Joan (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2008. Pág. 70.

¹¹⁵ *Op.cit.* Pág. 69.

¹¹⁶ NOGUÉ, Joan. *Geografía humanista y paisaje*. Anales de Geografía de la Universidad Complutense N.º5. Madrid, 1985. Pág. 94.

¹¹⁷ BESSE, Jean-Marc. *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Actes Sud/ Ensp. Centre du paysage. Paris, 2010; *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010. Pág. 58.

lugar, el crisol de actividades humanas que *son* el paisaje. Seguidamente, la totalización del mundo que la concatenación de accidentes orográficos, que toda una topografía globalizadora expresa.

De esta manera, la superación del paréntesis medieval vuelve a conectar los albores de la modernidad con el mundo antiguo; a Brueghel con el Cicerón que reivindicaba una morada humana fuera del recinto cerrado, ni más ni menos que “el mundo entero que los dioses nos han dado como lugar de estancia y como patria común con ellos”¹¹⁸. Será en el diecisiete cuando la pintura nórdica de paisaje, ya una pura representación de valores culturales contextualizados en un territorio por ellos conformado, se distancie de la febril actividad humana paradigmáticamente simbolizada en los escenarios brueghelianos para interesarse por la soledad de los espacios rurales.

Proseguiremos observando que los elementos paisajísticos que hasta entonces conformaban los escenarios del “paisaje mundo” ganarán suficiente protagonismo como para que Hobbema o los Ruysdael¹¹⁹ lleven árboles hasta los primeros planos de sus composiciones. En la línea de lo que Sacco comentaba sobre la última Edad Media¹²⁰, quedaba así confirmada la transferencia de lo espiritual en el paisaje. Consumado el mapamundi y sus grotescas *celebraciones* pictóricas, *volverá* cierta energía contemplativa esta vez interesada en las

¹¹⁸ *Op. cit.* Pág. 71.

¹¹⁹ Salomon van Ruysdael (1600-1670) y su sobrino, Jacob van Ruysdael (1628-1682).

¹²⁰ Ver página 38 (VVAA. *Documenti su il nuovo medioevo*. V. Bompiani. Milano, 1973; SACCO, Giuseppe. *Ciudad y sociedad hacia la nueva Edad Media*. En VVAA. *La nueva Edad Media*. Alianza. Madrid, 2004. Pág. 126).

relaciones espirituales del individuo para con el espacio; el primero perderá importancia frente al segundo, que se tornará envolvente¹²¹. A pesar de tratarse de paisajes humanizados -el interés por lo primigenio no llegará hasta mucho más tarde- la cada vez menor figuración humana determinará la escala de lo representado. Se trata de una función que a su vez propone una relación armónica entre hombre y Naturaleza en un momento en que la formación de grandes ciudades empezaba a distanciarse a una de otra y en que la *clientela* de los paisajistas, superado ya el mecenazgo cortesano y clerical, comenzaba a demandar un arte idealizador del mundo rural.

Poussin, Gaspard Dughet y de Lorena recrearán también el espacio bucólico característico del paisaje clásico. Sin embargo y a diferencia de los nórdicos, sus idealizaciones se basarán en la recreación ideal del mundo antiguo más que en el afán por reivindicar los valores inmateriales de un paisaje propio, tal como harán los paisajistas decimonónicos noruegos y americanos. A pesar de la influencia de Lorrain sobre Jacob Ruysdael, los paisajistas franceses *construirán* una naturaleza profundamente artificial. Se trata de la mera proyección de un racionalismo ordenador típicamente francés sobre un pasado mítico; de una naturaleza en la que el mínimo atisbo de casualidad aparece sometido a la voluntad ordenadora del hombre a pesar de que la idea principal propuesta en este arquetipo sea la del equilibrio entre las fuerzas conformadoras del paisaje. Por tanto y a diferencia de

¹²¹ Por seguir con la referencia anterior, esto es claramente observable en Jacob Van Ruysdael, cuyos paisajes se diferencian de los de su tío en el empleo de un formato notablemente más panorámico y en la minimización de una figuración humana que no aparece en todas las composiciones.

paisajistas como Cuyp, Van Goyen o Hobbema, su pintura se caracterizará por un estatismo que a duras penas permitirá la paradigmática penetración en lo fenomenológico iniciada por los flamencos y epitomizada por Turner, dos siglos después.

Será pues, en el contexto nórdico donde aparecerá la *nueva* pintura de paisaje en tanto dirigida al espectador burgués y primer hombre de ciudad. Hablamos del gran precedente del interés dieciochesco por el excursionismo, los bosques y en definitiva, por los reductos naturales poco domesticados. He aquí el proceso que culminará en el diecinueve con la exaltación romántica de la Naturaleza y la aparición de los primeros “renunciantes” -así los llama de Píson- genuinamente modernos. Además, hemos de notar que el mayor rasgo de modernidad de este tipo de actividades, de toda esta variedad de experiencias subjetivas, es su declaración de *actos estéticos*¹²². Sin embargo, este espíritu viajero, subjetivo y desinteresado creció al abrigo de los viajes *interesados* que se sucedieron a lo largo del siglo de las luces y cuyos diversos objetivos convergieron en la ampliación de los horizontes espaciales y temporales de la historia europea, como ya venían haciendo los atlas, los globos terráqueos y los mapamundi aparecidos desde el siglo diecisiete en Ámsterdam, Amberes y Londres¹²³.

¹²² MARCHÁN, Simón. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2010. Pág. 140.

¹²³ *Op. cit.* Pág. 124.

El afán totalizador simbolizado en el paisaje bruegheliano se materializará durante el dieciocho en diarios, correspondencias, documentos y descripciones gráficas destiladas de las expediciones seculares y los viajes a la cuna de la civilización occidental. El *giro* italiano y el *grand tour* perderán su exclusividad aristocrática para convertirse en hábito común de artistas y escritores. Por otra parte, proliferaron expediciones como las de Cook y King al Océano Pacífico y a las Indias Occidentales respectivamente, precedidas por la de Jean de Léry a Brasil en el dieciséis. También la llevada a cabo por Bouganville -como Fernández de Quirós en el diecisiete- en Tahiti¹²⁴. Es preciso notar que tanto los *retornos* a la eternidad pasada winckelmanniana como la confrontación con las culturas incivilizadas se proyectarán en distintas mediaciones con el presente. Pero como indica Marchán, será sobre todo notable el papel de la entonces embrionaria Antropología filosófica ante las *literaturas* expedicionarias y que “atrapada todavía en las oposiciones entre la naturaleza y la cultura, entre la inocencia del hombre natural y la corrupción del hombre artificial o civilizado, a quien también suele atribuirse a veces la corrupción de los gustos, destilaban unas visiones ingenuas sobre la felicidad originaria del hombre salvaje, primitivo, que no solían coincidir con lo que sucedía en la cruda realidad”¹²⁵.

Hemos de reconocer pues, que los grandes viajes dieciochescos “no sólo ambicionaban amplificar la investigación científica, sino que [también] se trataba de la inspiración o de la idea de lo completamente diferente”. Detrás de esto se

¹²⁴ *Op. cit.* Pág. 128.

¹²⁵ *Op. cit.* Pág. 130.

ubicaba siempre la pregunta de la preminencia del hombre o de la naturaleza. Tanto en Humboldt como en los expedicionarios dieciochescos, el afán por extender Europa convivió con cierto empeño de penetrar en una naturaleza de tipo meramente mental. Así, la ampliación de los horizontes espaciales y temporales de la historia europea fue vehículo de la recurrente tentativa de alcanzar un *imago mundi*; una completitud, en definitiva, necesitada tanto de las imágenes mentales como del trabajo físico sobre el territorio. De ahí que sobre los mapas, las crónicas y los dibujos que dieron por finalizados sus respectivos viajes en los museos de ciencias naturales, prevaleciera cierta dimensión poética de la Naturaleza que en verdad, animó desde el principio la titánica tarea recolectora, unidora de particularidades para la aprehensión de un *universal* que sólo iba a poder ser conservado bajo forma literaria.

Así es como la literatura expedicionaria dieciochesca evoluciona hacia formas noveladas en las que la razón de ser ordenadora, la exhaustividad enciclopédica, va transformándose en la narrativa del hombre confrontado con la Naturaleza; incluso de un modo más general, “el relato que resulta del viaje adquiere una importancia desorbitada en relación con el resultado que cabría esperar de la observación directa de la realidad. Efectivamente, en esta época en que los desplazamientos literarios son cada vez más frecuentes, el concepto de viaje como algo inseparable de su testimonio escrito será fundamental, conformándose

definitivamente su carácter de género literario”¹²⁶. Todo ello motivaría la aparición de una serie de ficciones filosóficas determinadas a contemplar la propia cultura desde fuera. En su afán crítico, estas miradas desafiarían a una Europa monolítica cuya perfección basal clásica no iba a poder evitar hacer las primeras aguas. Como vaticinara Herder, iban a empezar a valorarse épocas entonces despreciadas¹²⁷. Inevitablemente, aquella armonía que hasta entonces vibraba en el paisaje clásico tenía los días contados: Perrault¹²⁸ se había negado a arrodillarse ante la autoridad de lo antiguo -que en el fondo suponía secundar el dominio indiscutible de la razón sobre la Naturaleza- y no iba a ser el primero.

¹²⁶ BLASCO CASTIÑEYRA, Selina. “La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII. Reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado”. *Cuadernos de Historia Moderna* Nº 12. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1991. Pág. 168.

¹²⁷ MARCHÁN, Simón. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2010. Pág. 123.

¹²⁸ “Charles Perrault provoca la célebre querelle entre antiguos y modernos que acaba con el dominio absoluto, durante más de veinte siglos, de la belleza clásica”. MADERUELO, Javier. *La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin*. En GILPIN A.M., William. *Three Essays on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to wich is added a Poem on Landscape Painting*. R. Blamire. London, 1794; GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 8.

2.3. La disidencia moderna en lo salvaje y su semilla literaria

Si el ideal clásico se venía recreando en representaciones pictóricas como las de Poussin, Salvatore Rosa y Lorrain -recordemos que la pintura del lorenés sirvió incluso como *croquis* de no pocos jardines dieciochescos- la modernísima idealización de lo salvaje se construirá a partir de todo un basamento literario poco proclive a ser representado en las artes visuales -habrá que esperar hasta las vanguardias para certificar un influjo *real* de lo primitivo sobre las artes plásticas- y principalmente aglutinado en toda una serie de escritos franceses posteriores a Diderot¹²⁹. Por otra parte, el auge creciente del orientalismo desde el diecisiete no solo desestabilizará aún más el etnocentrismo grecolatino clásico, sino que supondrá la aparición gradual de un viaje puramente literario que desembocará en la construcción ideal de lo exótico. Así, la objetividad del paisaje clásico y su proposición de relaciones unívocas entre cuerpos y espacio, entre espíritu y mundo, sufrirá el impacto de toda una *energía* subjetivadora que redefinirá el paisaje a través de la experiencia individual.

Añadamos que la *literaturización* de la Naturaleza desempeñará un importantísimo papel en la formación de las culturas norte e hispanoamericana. En lo que respecta a la literatura de viajes, sabemos del interés de Emerson y Thoreau por los *Journals* de expediciones como la de Lewis y Clark, la de Zebulon Pike o incluso por la figura de Colón, mientras que en el marco latino

¹²⁹ MARCHÁN, Simón. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2010. Pág. 131.

puede hablarse directamente de tal literatura como núcleo seminal de la fundación de las letras hispanoamericanas¹³⁰. De la mano de los grandes procesos expansionistas, la narrativa *viajera* proyectará sobre los distintos territorios definiciones paisajísticas complejas, plásticas y poliédricas frente al inmovilismo y la artificiosidad de la representación clásica. Todo ello ayudará a los grandes reivindicadores de la experiencia directa de la Naturaleza a negar el carácter colectivo del paisaje; algo sobre lo que todas las generaciones y todos los puntos de vista están de acuerdo, decía Jackson¹³¹. Por eso en *Walden*, Thoreau escribió que en los intervalos de sus trabajos cabañiles leyó “uno o dos superficiales libros de viajes” avergonzándose al fin de sí mismo y preguntándose dónde vivía en realidad¹³². De esta cita se infiere que para el americano la lectura de *viajes* podía llegar a convertirse en un lastre indeseado a la hora de escribir el suyo propio. Evitaba así que una mirada interior como la que Friedrich recomendara a sus coetáneos recibiese una excesiva influencia de itinerarios ya trazados.

Por no incurrir en un uso metafórico del término “paisaje”, digamos que el ámbito de creación de obras como *Quinze jours dans le désert* de Tocqueville, *Obermann* de Senancour o la citada *Walden* es justamente un entorno no *paisajizado* como el que los expedicionarios dieciochescos y decimonónicos encontraron en sus *terras* incógnitas o incivilizadas. En cualquier caso, diferencia a los primeros de los segundos el hecho de que si los pioneros se vieron obligados a idear rápidos

¹³⁰ BRAUCHLI, Leticia (ed.)/ PINEDA FRANCO, Adela (ed.). *Hacia el paisaje del Mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglos XIX y XX*. Editorial Aldus. México DF, 2001. Pág. 11.

¹³¹ Nuevamente de acuerdo con la definición de Jackson que prácticamente abre la introducción.

¹³² THOREAU, Henry David. *Walden; or, Life in the Woods*. Ticknor & Fields. Boston, 1854; *Walden o la vida en los bosques*. Libros de la Frontera. Barcelona, 2004. Pág. 94.

mecanismos de aprehensión, a nominar y a mapear, a *construir*... los idealistas invirtieron deliberadamente el proceso buscando el influjo de la arquitectura primigenia para hilar todo un pensamiento disidente, y lo hicieron -en la mayoría de los casos- huyendo del paisaje consensuado referido por Jackson y buscando en las leyes naturales la justicia que no encontraron en las sociales. Así, Tocqueville viajó a América como un aristócrata que había aceptado la derrota de su clase¹³³, del mismo modo que Senancour a los Alpes *descubiertos* por De Saussure¹³⁴ o Thoreau al *Wilderness* norteamericano por motivos que más adelante veremos.

Otro punto importante es que, aceptando con Eliade que el paisaje es la entelequia del hombre que asume la responsabilidad de la función del tiempo¹³⁵, su negación responde a la búsqueda de un *no tiempo* en lo salvaje, ya sea en el seno de la naturaleza indómita -como es el caso de los autores citados- o en el de las culturas indígenas y su promesa imposible de un ritmo vital no institucionalizado. Justamente, los cantos de sirena del segundo contexto fueron los escuchados por Waldo Frank, John Dos Passos, Burroughs, Kerouac y Ferlinghetti en Méjico¹³⁶; probablemente buscadores de una otredad que, a diferencia de sus predecesores

¹³³ TOCQUEVILLE, Alexis de. *Quinze jours dans le désert. Revue des deux mondes*. Paris, 1860; *Quince días en las soledades americanas*. Barataria. Barcelona, 2005. Pág. 6.

¹³⁴ Horace-Bénédict de Saussure (1740-1790). Botánico y geólogo suizo y probablemente el precursor más importante del alpinismo. Recogió la crónica de sus viajes alpinos, así como su legado científico, en *Voyages dans les Alpes* (Samuel Fauche. Neuchatel, 1779-1796): obra clásica en el ámbito de la literatura de expediciones y una de las grandes referencias de Senancour para con su *Obermann*.

¹³⁵ "Un paisaje es un espacio deliberadamente creado para acelerar o retrasar el proceso de la naturaleza. Tal como lo expresa Eliade, representa al hombre que asume la responsabilidad de la función del tiempo". JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. Yale University Press. New Haven CT, 1984; *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010. Pág. 38.

¹³⁶ BRAUCHLI, Leticia (ed.)/ PINEDA FRANCO, Adela (ed.). *Hacia el paisaje del Mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglos XIX y XX*. Editorial Aldus. México DF, 2001. Pág. 18.

decimonónicos, no pudieron ya encontrar en su propio país. Sirva como precedente el *éxodo* del paisajista norteamericano Frederic Church, que en una madurez artística coincidente con la de su siglo se volvió sobre la primigenidad sudamericana, no solo emulando el viaje de Humboldt -como se sabe- sino buscando también un *Wilderness* del que apenas quedaba rastro en el que ya se estaba convirtiendo en el gran jardín tecnológico norteamericano. En definitiva, la construcción literaria del *no paisaje* -la ficcionalización del paisaje, si se prefiere- busca la consumación de lo irrealizable. Si como en otros tantos románticos, en Senancour mitigó el sufrimiento provocado por una plenitud que cuanto más cercana parecía más se alejaba, en Ferlinghetti sirvió para inventar *su* paisaje - “todos inventamos nuestro propio Tolobampo”¹³⁷, afirmó- al no poder penetrar en la subjetividad de lo mejicano. Por su parte y entre otras cosas, Thoreau consiguió crear un oeste americano puramente literario que nada parecía saber del proceso expansionista que estaba devastando su contrapartida real.

Se trata pues, de estrategias de escape desarrolladas a la sombra de una imposibilidad terrible: la de una plena realización personal; estrategias que aglutinaremos en el espectro abierto entre Petrarca y Henry Adams, máxime cuando el norteamericano cita al primero¹³⁸ en una carta escrita desde Méjico y cuando el italiano puede ser considerado el padre de la disidencia trágica

¹³⁷ *Op. cit.* Pág. 19.

¹³⁸ “¿Qué dice Petrarca en ese soneto ya olvidado pero tan fin-de-siècle que empieza Dell’ empia Babilonia, y se responde aquí me sto solo? ADAMS, Henry. *Letters of Henry Adams (1892-1918)*. Worthington Chauncey Ford (ed.). Houghton Mifflin, Boston, 1938; “Carta a Sir Robert Cunliffe”. Cuautla, México, 8 de enero de 1895. En BRAUCHLI, Leticia (ed.)/ PINEDA FRANCO, Adela (ed.). *Hacia el paisaje del Mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglos XIX y XX*. Editorial Aldus. México DF, 2001. Pág. 25.

moderna. Con todo, Leopardi supo refutar toda acusación de imposibilidad - llamémoslo así- al afirmar que “todo aquello que está determinado y seguro, está mucho más lejos de colmarnos que aquello que por su incertidumbre no puede nunca hacerlo”¹³⁹.

De alguna manera, esta afirmación sugiere que es preferible lanzarse al encuentro de lo incierto antes que sucumbir a la alienación de un acabamiento artificial. Tal vez por eso Leopardi escribió también que “sólo el presente tiene su verdadera forma en la concepción humana; es la única imagen de lo verdadero: y todo lo verdadero es feo”¹⁴⁰. Aparecen aquí dos claves de la experimentación individual de la Naturaleza tanto como de su ficcionalización: la elección del presente mutable ante el acabamiento clásico y el reconocimiento de lo verdadero fuera de lo doméstico. Curiosamente, alguien que detestaba las montañas, que consideró sus descripciones saussureanas alejadas de la verdad y que nunca terminó de comprender el interés por ellas suscitado desde finales del dieciocho, fue quien vino a afirmar justamente lo contrario. Se trata de Chateaubriand, quien como veremos más adelante, escribió que “bello no hay más que lo verdadero, lo verdadero solo es amable”¹⁴¹. Sea como fuere, la construcción literaria de lo salvaje se convirtió en ideología de toda una estética oponible a la de la *estampa* clásica; una estética del orden verdadero cuyos ecos resonaron en los “manuales

¹³⁹ LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Le Monnier. Firenze, 1898-1900; *Zibaldone*. Gadir. Madrid, 2010. Pág. 58.

¹⁴⁰ *Op. cit.* Pág. 67.

¹⁴¹ CHATEAUBRIAND, François-René de. *Voyages en Amérique en Italie: au Mont Blanc*. Garnier Frères. Paris, 1827; *Esas pesadas moles*. En VVAA. *Perspectivas del Montblanc*. Alba. Barcelona, 2008. Pág. 65.

de artista” de Ruskin y William Gilpin, que explica el rechazo a la pintura de Rosa por parte del primero y cuya *filia* por las rugosidades, lo abrupto y en definitiva, por la estética de lo primigenio, fue poetizada por los lakistas británicos con Wordsworth a la cabeza¹⁴².

Por otra parte, la reivindicación leopardiana del presente nos conduce a Emerson y sus recurrentes llamamientos de renuncia a tradiciones siempre tendentes al inmovilismo; a la institucionalización falseadora del conocimiento. Que la verdad ética y estética del trascendentalista se lea en el libro abierto de la Naturaleza la convierte en el ente mutable y exigente que constituye lo *otro*; un *otro* que solo el proceso subjetivador de la ficcionalización puede transformar en algo bello y verdadero, permitiendo a un viajero como Tocqueville comparar los peligrosos bosques americanos con el *Paraíso perdido* de Milton¹⁴³. De esta manera, los diarios sentimentales configuraron lo que podríamos considerar toda una serie de pequeñas tradiciones alternativas que se remontan a un heterogéneo cuerpo filosófico-estético anterior a la recuperación moderna de la Naturaleza. Se trata de un asunto que trataremos con cierta profundidad y que puede ser parcialmente

¹⁴² Los británicos Samuel Taylor Coleridge (1770-1834), Robert Southey (1774-1843) y Wordsworth (1770-1850) conformaron el grupo de los poetas lakistas. Sin ser una escuela propiamente dicha, recibieron tal nombre por haber desarrollado gran parte de sus respectivas carreras literarias en el Condado de Cumbria (en el hoy Parque Nacional de Lake District, al noroeste de Inglaterra); una región en la que también Ruskin pasó buena parte de su vida.

¹⁴³ “Al recorrer estas soledades floridas, donde, como en El Paraíso de Milton, todo parece preparado para acoger al hombre, uno siente una admiración tranquila, una dulce y melancólica emoción, un vago desagrado por la vida civilizada, una suerte de instinto salvaje que le hace pensar con pesadumbre en que esta deliciosa soledad pronto será turbada”. TOCQUEVILLE, Alexis de. *Quinze jours dans le désert. Revue des deux mondes*. Paris, 1860; *Quince días en las soledades americanas*. Barataria. Barcelona, 2005. Pág. 46.

abordado al considerar la influencia de Böhme sobre los prerrománticos o la de Saint-Martin sobre Senancour¹⁴⁴.

Pero amén de Saussure y Bourrit¹⁴⁵, el autor de *Obermann* leyó también la *Historia del Japón* de Koempfer, la *Historia de los viajes* del abate Prévost y una cantidad ingente de “historias” dieciochescas que sin duda estimularon su imaginación hasta cotas insospechadas¹⁴⁶. Por supuesto, se trata de una actitud que se corresponde con “el precepto básico ilustrado de conjugar el examen crítico y minucioso de la realidad con la información existente sobre la misma”¹⁴⁷, aun cuando el examen en cuestión es imposible toda vez que se parte -y que se sigue construyendo el paisaje- desde lo que podríamos considerar una suerte de cimientos preestablecidos.

¹⁴⁴ De Jakob Böhme y su influencia prerromántica nos ocuparemos en *Fantásticos y entusiastas*, mientras que Saint-Martin aparecerá someramente citado como referencia senancouriana en *Centinelas*.

¹⁴⁵ Marc Theodore Bourrit (1739-1819) fue, además de un escritor y grabador suizo, uno de los más importantes y pioneros exploradores de los Alpes. Además de sus numerosas *Descriptions*, que incluían texto e ilustraciones de su autoría, obtuvo cierto éxito con *Itinéraire de Genève, Lausanne et Chamouni* (J. E. Didier. Genève, 1791).

¹⁴⁶ Entre otros, Senancour cita a Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) -autor de *Viajes a Turquía, Persia y las Indias* (1679)- en la carta II. A De Saussure y Bourrit en la carta VII. A Louis-Antoine de Bouganville (1729-1811) -autor de *Viaje alrededor del mundo* (1771)-, al viajero Jean Chardin (1643-1713) y a Simon de la Loubère (1642-1729) -autor de *Descripción del reino de Siam* (1691)- en la carta XII. Engelbert Koempfer (1651-1716) aparece citado en la carta XXI y el corsario inglés Henry Morgan (1635-1688) en la XLIII, donde Senancour escribe sobre hechos leídos en la *Histoire générale des voyages* (1746) de Antoine François Prévost (1697-1763). Los exploradores James Cook (1728-1799), Friedrich Ludwig Norden (1708-1742) y Peter Simon Pallas (1741-1811) son citados en la LXVIII. SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804; *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 137.

¹⁴⁷ BLASCO CASTIÑEYRA, Selina. “La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII. Reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado. *Cuadernos de Historia Moderna* Nº 12. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1991. Pág. 174.

Así, Ferlinghetti descubrió su Tolobampo mucho antes de viajar a Méjico, Thoreau sus bosques en las aulas de Harvard y Henry Adams que “el placer está en el movimiento”¹⁴⁸ cuando leyó el *Fausto*. Con todo, la disidencia viajera tuvo plena conciencia de la enorme brecha que les separaba de la vida natural propiamente dicha, no tanto en relación a sus idealizaciones como por la imposibilidad de alcanzar el estadio de inocencia que Senancour viera en los *küheren*¹⁴⁹ y los *beatniks* en el comunitarismo tribal de los indígenas mejicanos. Es la paradoja del construir cultural de la Naturaleza: del tener que “sentir lo natural” en vez de “sentir naturalmente”, que es lo que según Schiller hacían los antiguos¹⁵⁰ y lo que cierta euforia ilustrada quiso ver en los *paraísos* de allende los mares.

La imposibilidad de *resetear*, de desandar el camino de la cultura en pos del “sentir naturalmente”, es justamente lo que empuja al romántico a la experiencia solitaria. Como veremos, es lo que convertirá al intelectual disidente -en realidad un desertor de la civilización occidental- en centinela. Y es que este último ya no es el *tourista*, sino el paseante que Thoreau relaciona con el *saunterer* medieval¹⁵¹, esta vez en errático peregrinaje hacia sí mismo. Si la enciclopédica

¹⁴⁸ “El placer está en el movimiento, y Fausto bien lo sabía cuando firmó aquel absurdo contrato con el diablo”. ADAMS, Henry. *Letters of Henry Adams (1892-1918)*. Worthington Chauncey Ford (ed.). Houghton Mifflin, Boston, 1938; “Carta a Sir Robert Cunliffe”. Cautla, México, 8 de enero de 1895. En BRAUCHLI, Leticia (ed.)/ PINEDA FRANCO, Adela (ed.). *Hacia el paisaje del Mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglos XIX y XX*. Editorial Aldus. México DF, 2001. Pág. 26.

¹⁴⁹ Ganaderos alpinos.

¹⁵⁰ MOLINUEVO, José Luis. *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. CENDEAC. Murcia, 2009. Pág. 170.

¹⁵¹ “En el curso de mi vida me he encontrado sólo con una o dos personas que comprendiesen el arte de Caminar, esto es, de andar a pie; que tuvieran el don, por expresarlo así, de sauntering

fiebre documentadora del viaje goethiano dio lugar a todo un cuerpo ensayístico, epistolar e incluso dibujístico, la literatura *wanderer* ha llegado hasta nosotros en forma de divagaciones desordenadas, contradictorias y difícilmente enmarcables dentro de sistemas organizados de pensamiento. Pese a todo, lo que verdaderamente importa es que -para esta última- la Naturaleza no será por más tiempo el escenario de una Historia eterna. Lo perpetuamente mutable será concebido como proyección de la verdad última frente a la efímera y corrupta vida en las llanuras que tanto despreciara Senancour, la vida civilizada de la que Tocqueville se sintió desapegado en el corazón de los bosques americanos¹⁵² o toda una serie de miserias sociales que nunca hubiesen tenido lugar en el estado salvaje, según Thoreau¹⁵³.

[deambular]: término de hermosa etimología, que proviene de `persona ociosa que vagaba en la Edad Media por el campo y pedía limosna so pretexto de encaminarse à la Sainte Terre', a Tierra Santa; de tanto oírsele, los niños gritaban: `va a Sainte Terre': de ahí, saunterer, peregrino. (...). Hay, sin embargo, quienes suponen que la palabra procede de sans terre, sin tierra u hogar, lo que en una interpretación positiva, querría decir que no tiene un hogar concreto, pero se siente en casa en todas partes por igual". THOREAU, Henry David. *Walking*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (June, 1862). Boston, 1862; *Excursions*. Ticknor & Fields. Boston, 1863. *Caminar*. Ardora. Madrid, 2001. Pág. 8.

¹⁵² TOCQUEVILLE, Alexis de. *Quinze jours dans le dèsert*. *Revue des deux mondes*. Paris, 1860; *Quince días en las soledades americanas*. Barataria. Barcelona, 2005. Pág. 46.

¹⁵³ Numerosas citas de Thoreau resultarían más que aptas a la hora de documentar la afirmación que genera esta nota. Nos referiremos así a una de las más conocidas y representativas; a saber, aquel con el que da comienzo a su *Walking*: "Quiero decir unas palabras en favor de la Naturaleza, de la libertad total y el estado salvaje, en contraposición a una libertad y una cultura simplemente civiles; considerar al hombre como habitante o parte constitutiva de la Naturaleza, más que como miembro de la sociedad". THOREAU, *Walking*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (June, 1862). Boston, 1862; *Excursions*. Ticknor & Fields. Boston, 1863. Henry David. *Caminar*. Ardora. Madrid, 2001. Pág. 7.

2.4. Cómo construir la Naturaleza

A pesar de haber escrito que “primero *sentimos* la escena” y “después la *contemplamos*”¹⁵⁴, Gilpin justificó su defensa de la *beauté arbitraire* por alusiones a poetas clásicos y modernos como Virgilio o Milton¹⁵⁵. Al igual que Addison y Pope se sirvió de la poesía heroica y de los cuadros de Rosa y de Lorena para reivindicar los valores estéticos de lo primigenio frente a la belleza armónica del arte topiaria¹⁵⁶. Todo ello evoca la idea romántica y particularmente schilleriana de la pérdida del sentimiento natural; del sentir sencillo y no intelectualizado de la Naturaleza. Es más, los ensayos gilpinianos constituyen todo un manual para la construcción de la Naturaleza en donde el cuadro pintoresco es una ventana ordenadora.

Al fin, sus tratados destilan justamente la idea contraria a la expuesta en *Sobre el viaje pintoresco*¹⁵⁷: se contempla una escena que pueda *sentirse* a posteriori. Tal como lo teorizara e ilustrara Gilpin, el paisaje pintoresco nace de los modelos clásicos como una versión menos afectada de representación ideal. En sus ensayos, el reverendo ofrece pautas y justificaciones estéticas para reordenar una naturaleza que “es sumamente defectuosa en cuanto a composición y que *debemos*

¹⁵⁴ GILPIN A.M. William. *Three Essays on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*. R. Blamire. London, 1794; GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 91.

¹⁵⁵ MADERUELO, Javier. *La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin*. En GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 35.

¹⁵⁶ *Op. cit. Id.*

¹⁵⁷ GILPIN A.M. William. *Three Essays on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*. R. Blamire. London, 1794; GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 83.

asistir [la] un poco”¹⁵⁸. Añadamos que plantea y responde la pregunta de por qué lo que agrada en la Naturaleza puede ofender en su representación:

*“No acuséis, pues, de defectuoso el arte que divide, rechaza o vuelve a combinar, decid más bien que en esto reside su mérito. Existe, lo sabemos, un encanto indecible en la libre conversación de los amantes o los amigos, cuando las almas se confunden y se desdeña la elección de frases y las reglas de la retórica. Pero decid, si el poeta trágico hubiera adoptado este modo, si Jaffier hablara así con Belvidera, vagamente y sin arte, la escena, falta de dirección, de elección y composición, ¿No perdería su belleza?”*¹⁵⁹

Lo que propone Gilpin es una especie de retórica objetivadora en base a unos principios ordenadores universales que le llevan a afirmar que la pintura es tanto una ciencia como un arte. Pero no obstante su apoyatura en los modelos clásicos, el programa gilpiniano liberó al artista de “el tipo de conocimientos arqueológicos, históricos y de sensibilidad con el mundo antiguo que requerían las obras neoclásicas”¹⁶⁰, lo que hizo de su obra una de las grandes referencias literarias de los paisajistas americanos de la Escuela del Río Hudson. El otro motivo que propició la filiación de estos artistas a la estética gilpiniana tiene que ver con su ya mentada exaltación de lo tosco, lo abrupto y lo rugoso frente a la sofisticación francesa, siendo Estados Unidos un país de formación reciente y en el que en un

¹⁵⁸ GILPIN, William. *Sobre el arte de abocetar paisajes* (GILPIN A.M. William. *Three Essays on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*. R. Blamire. London, 1794). En *Op. cit.* Pág. 103.

¹⁵⁹ *Op. cit.* Pág. 134.

¹⁶⁰ SERRANO DE HARO, Amparo. *Palabra y pintura. La tradición crítica angloamericana*. UNED. Madrid, 2007. Pág. 71.

solo siglo se produjo la transformación de artesano a artista¹⁶¹, a diferencia del largo proceso que en Europa *degeneró* en la artificiosa y decadente afectación del neoclasicismo.

Es muy importante matizar que lo que Gilpin reivindica en sus escritos es una especie de primigenidad controlada muy distinta, por ejemplo, a la referida por Thoreau cuando escribe que cuando analizaba su “predilección por alguna granja que había pensado comprar, descubría con frecuencia que lo único que (...) [le] atraía era una pequeña extensión de unas pocas pérticas cuadradas de pantano impenetrable e insondable: un sumidero natural en un rincón”¹⁶². Que sea probable que Gilpin hubiese descrito tal imagen como una *parte* bella antes que como la manifestación de un *todo*¹⁶³; es decir, que hubiese ejercido su pensamiento compositivo -ordenador- sobre la Naturaleza a la hora de describir un área apantanaada como aquella¹⁶⁴, se debe a que parte de la representación de la Naturaleza para llegar a la Naturaleza propiamente dicha.

¹⁶¹ *Op. cit.* Pág. 76.

¹⁶² THOREAU, Henry David. *Walking*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (June, 1862). Boston, 1862; *Excursions*. Ticknor & Fields. Boston, 1863; *Caminar*. Ardora. Madrid, 2001. Pág. 34.

¹⁶³ “A veces encontramos entre ellos [en este caso, los efectos atmosféricos] la manifestación de un todo pero, con más frecuencia, encontramos sólo partes bellas”. GILPIN A.M. William. *Three Essays on picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to wich is added a Poem on Landscape Painting*. R. Blamire. London, 1794; GILPIN, William. *Sobre el viaje pintoresco*. En *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 86.

¹⁶⁴ Por mucho que en *Sobre el viaje pintoresco* incluya la premisa de que “la naturaleza no es más que un nombre para un efecto cuya causa es Dios” (*Op. cit.* Pág. 89), la obstinación de Gilpin a la hora de clasificar y categorizar estéticamente fenómenos y manifestaciones naturales le aleja - más que acercarle- de ese efecto último trascendental que Thoreau encuentra en un “sumidero natural”. Podría decirse así que mientras Gilpin no termina de comprometerse trascendentalmente, moviéndose en un nivel de pensamiento muchas veces al borde de la ambigüedad conceptual o incluso de ciertas contradicciones terminológicas, Thoreau articula su percepción de la Naturaleza sobre un fondo en el que cada parte del Universo equivale de algún modo a la estructura inicial del Todo.

En tanto modelos de disidencia a ambos lados del Atlántico, Senancour y Thoreau extrajeron de la Naturaleza en sí sendas representaciones alternativas, *nuevas* y verdaderas toda vez que no provenían tanto de la vieja tradición clásica -que sin duda conocían- como de la experimentación directa de la primigeneidad. De ahí que los tratados gilpinianos sobre el disfrute de lo pintoresco estén tan cerca de la mera guía turística¹⁶⁵ como *Obermann*¹⁶⁶ o *Los bosques de Maine*¹⁶⁷ de los *journals* y *reports* expedicionarios que comenzaron a constituirse como género del siglo XVIII en adelante. Con las distintas generaciones que constituyeron la escuela pictórica y paisajística del Río Hudson ocurrió algo similar, bien que en su caso fueron sobre todo las carencias académicas las que dotaron a estos artistas -y en especial los que no se formaron en Europa- de una ingenuidad especial a la hora de representar la Naturaleza.

Volviendo ahora a Gilpin, su metodología parece poco interesada en penetrar en la Naturaleza tal como indica su frecuente uso de términos como “adornar”, “combinar”, “efectos”, etc. Más bien se mantiene en una suerte de superficie paisajística cuya función última es constituirse en símbolo de un gusto

¹⁶⁵ No en vano escribiría también *Observations on the River Wye and several parts of South Wales* (1782), *Tour in the mountains and lakes of Cumberland and Westmoreland* (1789) y *Tour in the Highlands of Scotland* (1789). Es más, el primero de estos títulos “hizo popular esta región [la del río Wye] del sur de Gales que empezó a ser visitada por un número creciente de turistas en busca de las ruinas góticas que se describen en él” (MADERUELO, Javier. *La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin*. En GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004. Pág. 28).

¹⁶⁶ SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804; *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009.

¹⁶⁷ THOREAU, Henry David. *The Maine Woods*. Ticknor & Fields. Boston, 1864. *Los bosques de Maine*. Ediciones Baile del Sol. Tenerife, 2007.

empirizado¹⁶⁸. No ha de extrañar que para el productor de paisajes naturales no siempre fuera fácil reconciliar la teoría de lo pintoresco *objetivo* con la experimentación trascendental de la Naturaleza, ni que los trascendentalistas americanos no pudiesen evitar confundir a sus colegas paisajistas, máxime cuando “por una parte, exaltaban al artista como intérprete filosófico de la naturaleza capaz de sintetizar e idear la realidad natural, y, por otra parte, querían que el artista se vaciase de toda intención premeditada, de todo prejuicio, para dejarse llevar por la naturaleza en la creación de su obra”¹⁶⁹.

Por su parte, Alexander Von Humboldt consideró que para la observación pensante, la Naturaleza es unidad en la multiplicidad en sí misma. El hombre no debía intentar adueñarse de ella, reacomodarla a cánones predeterminados como sugirió Gilpin en el plano de lo representacional, debía encontrar el espíritu vibrante bajo la superficie de la apariencia. En definitiva, Humboldt propone la trascendencia del plano sensorial en el que se queda Gilpin para acceder a los conceptos, la observación empírica como camino hacia una idea superior. Por eso

¹⁶⁸ En la ya notada *La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin*, Maderuelo hace referencia al régimen parlamentario británico -subsiguiente a la revolución de 1688- como origen de las corrientes de pensamiento que acabaron por constituir lo que hoy se conoce como “empirismo inglés” y cuya principal proposición filosófica es el entendimiento del valor del conocimiento como directamente dependiente de la experiencia sensible. En el campo de la estética, el empirismo inglés adquirió la forma de una “teoría del gusto” sobre todo articulada por Joseph Addison (1672-1719), el Conde de Shaftesbury (1671-1713) y Francis Hutcheson (1694-1746).

Las aportaciones de estos teóricos pueden resumirse en la concepción del gusto como facultad moral; facultad en la que Addison profundizó reivindicando el valor de la imaginación como herramienta esencial del disfrute de la Naturaleza y la belleza como cualidad del sujeto que observa. Edmund Burke (1727-1795) y Archibald Alison (1757-1839) tomarán el mismo camino y de algún modo, David Hume (1711-1776) hará cristalizar las ideas de todos ellos en el establecimiento de un basamento de subjetividad sobre los juicios del gusto.

¹⁶⁹ SERRANO DE HARO, Amparo. *Palabra y pintura. La tradición crítica angloamericana*. UNED. Madrid, 2007. Pág. 80.

el entusiasmo del científico “por la metodología de las ciencias naturales como la geología, geomorfología, botánica o zoología no fue nunca un fin intelectual en sí, sino el instrumento perfecto para superar la antinomia entre cultura y naturaleza mediante la teoría”¹⁷⁰. Por supuesto, el arte de la combinación artificial de Gilpin - de fascinar al ojo, escribió- revigorizaba tal antinomia dando a entender que a la cultura no le interesaba tanto la Naturaleza como sus partes; es decir, tomar de lo primigenio ciertas cualidades estéticas para la creación del arquetipo reconfigurador: el arquetipo pleno.

En definitiva, la unidad que Humboldt encuentra en la Naturaleza *per se* es la que Gilpin adjudica casi exclusivamente a su *correcta* representación, que a su vez es siempre una especie de recuerdo deliberadamente inexacto; una hibridación de bocetos recompuestos en el estudio, tal como hacían los paisajistas nórdicos y los artistas de la escuela del Río Hudson. Sin embargo, ya hemos apuntado la importante diferencia existente entre las escuelas europeas y el *vitalismo* de los paisajistas norteamericanos, cuyo conocimiento más o menos precario de los primeros -a quienes en ocasiones imitaron¹⁷¹- no impidió que hiciesen del *Wilderness* un pasado alternativo al que acceder desde el presente; es decir, desde

¹⁷⁰ HAUSTEIN, Lydia. *Las opiniones de Humboldt acerca de la Naturaleza*. En VVAA. *El retorno de Humboldt*. 29 de abril-11 de julio. Asociación Cultural Humboldt, Instituto Goethe. Caracas, 1999. Pág. 84.

¹⁷¹ Al respecto, Barbara Novak realiza una interesante comparativa visual entre *Dream of Arcadia* (Thomas Cole, 1648) y el *Paisaje con Molino* (1648) de Claudio de Lorena, entre *Sunrise through Mist: Pigeon Cove, Gloucester* (Fitz Hugh Lane, 1852) y el *Mar de Haarlem* (1656) de Jan van Goyen y entre *Entrance of Somes Sound from Southwest Harbor, Mount Desert* (Fitz Hugh Lane, 1852) y un paisaje no fechado de Albert Cuyp, entre otros. (NOVAK, Barbara. *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*. Oxford University Press, New York, 1980).

la experiencia directa de la Naturaleza. Comprenderemos mejor la cuestión leyendo lo que uno de los más importantes hudsonianos escribió al respecto:

“No deseo limitar la universalidad del Arte, o requerir que el artista sacrifique, en caso alguno, su patriotismo; pero, libre de trabas y de restricciones académicas o de otro tipo por razones de su posición, ¿por qué no debería el pintor de paisajes norteamericano, de acuerdo con el principio de autonomía¹⁷², crear audazmente un estilo noble e independiente, basado en sus recursos autóctonos?, manteniendo una fe inquebrantable en que no está lejos el momento en que su adorado Arte surja del paisaje de “su propia tierra de verdes bosques” luciendo corona tan bella que jamás antes agració frente alguna “en aquel Viejo Continente más allá de las profundidades¹⁷³”¹⁷⁴.

Sea como fuere, la independencia estilística que en efecto se creó fue sobre todo temática, puesto que hasta se sabe sin ninguna duda que artistas como Cole o el propio Durand ambicionaron equipararse a grandes clásicos universales de la pintura de paisaje como de Lorena o Salvador Rosa. Si bien crearon algunos rasgos tipológicos autóctonos como la representación de pequeñísimas figuras

¹⁷² “Self-government” en el original. Veremos que dicho “principio de autogobierno” es uno de los grandes *lugares* conceptuales de Jefferson por una parte, y de Emerson, Thoreau y Channing por otra.

¹⁷³ Como nota Bernardo Laniado-Romero (traductor de la edición española reseñada a continuación), la frase entrecomillada es el sexto verso del poema “A Forest Hymn” de William Cullen Bryant.

¹⁷⁴ DURAND. Asher Brown. “Letters on Landscape Painting” (Letter II). *The Crayon. An American Journal of Art*. Vol. I. Jan. 17, 1855. Pages 34 & 35; *Cartas sobre pintura de paisaje (1855)*. Fundación Juan March. Madrid, 2010.

humanas¹⁷⁵ en sus grandes formatos o un ultradescriptivismo doblemente relacionado con la tradición nórdica -rasgo típicamente protestante- y con las características paisajísticas de las regiones de Catskills, Nueva Inglaterra o el valle de Yosemite, entre otras. Quiere decirse que a pesar de lo conscientes que artistas como Cole, Durand o Church fueron de la importancia de la observación de la Naturaleza en base a “la influencia que esta llega a ejercer sobre la mente y el corazón”¹⁷⁶, la sacralización con la que envolvieron a su apariencia externa no les permitió alcanzar una sublimación que paradójicamente vendría de un pincel del otro lado del Atlántico: el de Joseph Mallord William Turner, y que no se produciría en Norteamérica hasta la llegada de Rothko alrededor de un siglo después.

Rothko y los hudsonianos comparten, no obstante, un *background* nada baladí por lo pronto reductible a una doble concepción ascética y heroica del arte. Pero si en los tan tardíamente publicados *Writings on Art*¹⁷⁷ el primero consideró que “el papel del artista es fisgonear y fastidiar a riesgo de ser destruido por invadir un territorio prohibido”¹⁷⁸, los segundos se limitaron a representar reverencialmente lo divinamente manifestado, frecuentemente abrumados por las contradicciones

¹⁷⁵ La torpeza en la representación de éstas es en sí otro rasgo característico de la pintura paisajística norteamericana que responde, además, a la libertad “de trabas y restricciones académicas” a la que se refiere Durand.

¹⁷⁶ DURAND, Asher Brown. “Letters on Landscape Painting” (Letter II). *The Crayon. An American Journal of Art*. Vol. I. Jan. 17, 1855. Pages 34 & 35; *Cartas sobre pintura de paisaje (1855)*. Fundación Juan March. Madrid, 2010.

¹⁷⁷ ROTHKO, Mark. *Writings on Art*. Miguel López-Remiro (ed). Yale University Press. New Haven/ London, 2006.

¹⁷⁸ *Op. cit.* Pág. 109. Traducción y cita: VEGA ESQUERRA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Siruela. Madrid, 2010. Pág. 99.

seculares y la sentencia de muerte que ya en su tiempo pesaba sobre el *Wilderness*. Puede establecerse así la relación de profundidad metafísica con respecto a la representación de la Naturaleza a la que procederemos a continuación.

Los paisajistas norteamericanos representaron la luz trascendental que envolvía a los objetos naturales siguiendo la senda trazada por Humboldt hacia el Todo, y en algunos casos -como en el de George Inness¹⁷⁹- dando tímidos pasos hacia la comprensión pictórica de los fenómenos naturales que tanto preocupara técnica y conceptualmente a Turner. Convencido como los hudonianos de que la verdad de la Naturaleza se expresa en todo lo que vemos, Turner -con Ruskin- va más lejos: “al adquirir el concepto de naturaleza una identidad más abstracta en su pensamiento, de allí se sigue que esa fidelidad a su enseñanza a veces significa ir más allá de la apariencia de los hechos”¹⁸⁰. Rothko alcanza finalmente el status de

¹⁷⁹ George Inness (1825-1894) es una singularidad dentro de la Hudson River School debido a la pintura atmosférica hacia la que evolucionó desde los presupuestos conceptuales y formales comunes a las distintas generaciones de dicha escuela. Influidor como Emerson por la metafísica de Emanuel Swedenborg (1688-1772) -relación bibliográfica de originales y traducciones consultable en SWEDENBORG, Emanuel. Christen A. Blom-Dahl/ José Antonio Antón Pacheco (eds.). *El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa, visionaria*. Trotta. Madrid, 2000. Pags. 48-56- Inness fue de los pocos artistas americanos que practicaron la pintura directa o *plenairismo* durante el segundo tercio del siglo XIX. Sobre su filiación a la espiritualidad swedenborgiana puede consultarse: PROMEY, Sally M. “The Ribband of Faith: George Inness, Color, Theory, and the Swedenborgian Church”. *American Art Journal*. Vol. 26, N. ½. Pags. 44-65. Kennedy Galleries Inc. New York, 1994. TAYLOR, Eugene. “The Interior Landscape: George Inness and William James on Art from a Swedenborgian point of View”. *Archives of American Art Journal*. Vol. 37, N. ½. Pags. 2-10. The Smithsonian Institution. Washington, 1997. WILLIAM-HOGAN, Jane. “Emanuel Swedenborg’s Aesthetic Philosophy and Its Impact on Nineteenth-Century American Art”. *Toronto Journal of Theology*. Vol. 28. N.1/ 2012. Pags. 105-124. University of Toronto Press. Toronto, 2012.

¹⁸⁰ BIRCH, Dina. *Ruskin on Turner*. The Albion Press Ltd., Bulfinch Press, Little, Brown & Company. Boston, 1990; *John Ruskin. Sobre Turner*. Universidad Nacional Autónoma de México. México D. F., 1996. Pág. 89.

paisajista absoluto, toda vez que ya no pretende representar la Naturaleza total a partir de una de sus partes, sino que a través de la abstracción cromática y formal sugiere una infinitud cosmológica inaprehensible más allá de ciertos lenguajes pictóricos y poéticos.

Al modo de Constable, los americanos solían incluir anotaciones escritas en sus bocetos, descripciones frecuentemente numeradas acerca de colores, formas, distancias, etc. Así, sus trabajos de campo hablan más de la observación directa y las complejidades fenomenológicas de la Naturaleza que los *panoramas* propiamente dichos, donde el afán por *cerrar*, por acabar, resulta las más de las veces en cuadros excesivamente artificiales. Los apuntes consiguen acercarse a una naturaleza que *es*, más allá de su representación retórica; algo debido a su falta de pretensiones, su voluntad de captar la permanencia del cambio y a la libertad del artista frente al gusto y las exigencias del público y el mecenazgo. Los *panoramas* de los maestros americanos -naturalezas totales en las que debía vibrar una verdad poética última- incurren con frecuencia en una especie de manierismo paisajístico especialmente notorio en ciertos tratamientos lumínicos y en la exageración de espacios y distancias que -como ocurre en no pocos grandes formatos de Albert Bierstadt- desembocan en geologías imposibles. De esta manera, la desmesura en el manejo de las escalas y la artificiosidad cromática de un cuadro como *Sunset in The Yosemite Valley* (1868) invitan a considerar la cercanía de ciertas composiciones americanas respecto a la categoría *clásica* de lo monstruoso; de lo que Kant explica como “la propiedad de lo *terriblemente*

sublime, cuando llega a ser por completo, antinatural” y que “se hace extravagante”¹⁸¹.

Es curioso que la verdad -épica o poética, homérica o virgiliana- que debiera surgir de la reordenación de una naturaleza nunca lo suficientemente armónica haya de ser encontrada en representaciones aberrantes en relación a una mínima fidelidad respecto al objeto; es decir, que pueda llegar a reducirse a una mera exageración o cúmulo de exageraciones. Por otra parte, la grandilocuencia retórica -el uso abusivo de efectismos- es un rasgo típico de la pintura norteamericana de paisaje, sobre todo después del pionero Washington Allston y de la primera generación de la Escuela del Río Hudson; es decir, cuando los artistas americanos comenzaron a distanciarse de los referentes europeos. De todos modos hemos de recordar que, siglos atrás, ciertos maestros flamencos hicieron usos deliberadamente equívocos de la perspectiva con el fin de realzar las relaciones dimensionales de los espacios paisajísticos recreados en su pintura. Finalmente, lo que separa a Gilpin de Bierstadt es un cambio significativo de pautas representacionales, y al dispararse el uso moderado de “variedades” y rugosidades propuesto por el primero lo hace también la sensación de artificialidad sugerida por los grandes formatos del germano-americano.

¹⁸¹ SCHUBERT, W (ed). *Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Inmanuel Kant's sämtliche Werke*. Ed. Rosenkranzschubert, 12 Bde. Leipzig, 1838-1842; *Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Königsberg, 1764; KANT, Inmanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza Editorial. Madrid, 2008. Pág. 41.

Resulta bastante convincente la explicación de que la integración de partes exhaustivamente observadas en el *todo* artificial no sólo no consigue el “efecto general” que Tuckerman¹⁸² encontraba en las composiciones lorenianas¹⁸³, sino que la suma de partes independientemente tratadas acaba por fracasar en su pretendida misión unificadora. Con todo, hemos de abandonar por un momento la actitud del *intérprete* sobre la Naturaleza y pensar en el influjo de ésta sobre el primero, pues descubriremos que el *problema* de Bierstadt se debe también a lo que para Humboldt fue desde el principio un grave dilema en su camino hacia el entendimiento de la unicidad de la Naturaleza. Por ello escribió sobre el modo en que la exuberancia “causa la acumulación de imágenes aisladas y perturba la serenidad y la impresión de conjunto del cuadro”¹⁸⁴. Cobra así sentido la distinción que el paisajista Worthington Whittredge hizo entre *sus* primitivas forestas americanas y los ordenados bosques europeos, pues ayuda a comprender la entrega de sus colegas a la representación de *exuberancias* en detrimento de una imagen verdaderamente *total*.

¹⁸² Edward Tuckerman (1817-1886) fue un botánico bostoniano especializado en el estudio de líquenes y plantas autóctonas de algunas regiones norteamericanas como Nueva Inglaterra o las Montañas Rocosas.

¹⁸³ NOVAK, Barbara. *Nature and Culture*. Oxford University Press. New York, 1981. Pág. 231.

¹⁸⁴ HAUSTEIN, Lydia. *Las opiniones de Humboldt acerca de la Naturaleza*. En VVAA. *El retorno de Humboldt*. 29 de abril-11 de julio. Asociación Cultural Humboldt, Instituto Goethe. Caracas, 1999. Pág. 84. Humboldt desarrolla esta clase de cuestiones en los subcapítulos *Characteristic representation of tropical scenery* (Pág. 82) y *Characteristic aspect of nature in different zones* (Pág. 87) de *II. Landscape Painting*, en *Cosmos* (HUMBOLDT, Alexander Von. *Cosmos: Sketch of a Physical Description of the Universe*. Vol. II, Sixth Edition. Longman, Brown, Green and Logmans/ John Murray. London, 1849). HUMBOLDT, Alexander Von. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Vols. I, II. Gottafcher Verlag. Stuttgart und Tübingen, 1845; *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Catarata. Madrid, 2011.

El *modus operandi* de la construcción del arquetipo pleno por la unión de fragmentos no puede evitar chocar con un *todo* humboldtiano en donde la Naturaleza no es un sistema de compartimentos separados, sino íntimamente interconectados a priori. También es preciso matizar que “puesto que los conceptos y visiones que el arte establece sobre la naturaleza configuran un espejo en el que se mira y se proyecta la cultura”¹⁸⁵, las representaciones paisajísticas norteamericanas reflejan también la idiosincrasia identitaria de una nación justamente constituida por compartimentos que habían de ser interconectados, del mismo modo que Schinkel, Blechen y Friedrich reflejaron la escisión entre hombre y Naturaleza mediante la representación de murallas rocosas, arcos de piedra y otras barreras naturales que separan al espectador -casi siempre ayudado por el mediador definido por Kubrick¹⁸⁶ como “centinela”- del objeto de su contemplación.

Con todo, lo que ahora interesa es notar que el enfoque exhaustivo sobre las particularidades es difícil de compatibilizar con la búsqueda de aquel “efecto general” que representacionalmente habría de corresponderse con la imagen del mundo reivindicada por Humboldt. Más bien involuntariamente, este último evidenció la dificultad de la empresa al definir el paisaje (en tanto representación, se entiende) como “marco de la naturaleza”¹⁸⁷, máxime cuando el objeto a representar es una idea tan profundamente abstracta como la de la Naturaleza

¹⁸⁵ SALAZAR, Élida. *Arte y Naturaleza*. En VVAA. *El retorno de Humboldt*. 29 de abril-11 de julio. Asociación Cultural Humboldt, Instituto Goethe. Caracas, 1999. Pág. 31.

¹⁸⁶ MOLINUEVO, José Luis. *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. CENDEAC. Murcia, 2009. Pág. 187.

¹⁸⁷ *Op. cit. Id.*

unificada en la interconectividad de sus partes. Añadiremos que, desembarcada desde la Europa protestante junto a los primeros colonos, la obsesión por las cosas en detrimento de los conceptos -como nota Serrano de Haro, tan presente en la pintura norteamericana de paisaje- no debió facilitar la interpretación filosófica de la Naturaleza que Emerson esperaba de sus compatriotas. Valiéndonos pues de la afirmación de Klee acerca de cómo “el arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible”¹⁸⁸, la referida *filia* por el aspecto de los objetos naturales dificultaría una eventual *ruptura* de lo superficial para llegar a lo esencial. Como de nuevo observa de Haro, no está de más añadir que “algunos autores se han preguntado cómo después de un siglo de pintura de paisaje al aire libre no surgió en Estados Unidos de forma natural el impresionismo”¹⁸⁹; una pregunta que Novak responde aludiendo a la sacralización de la Naturaleza por parte del trascendentalismo y que la autora española relaciona con la desmesurada importancia del tema en el cuadro norteamericano.

Por último y frente al modo *constableano* de representar la Naturaleza por parte de los paisajistas decimonónicos norteamericanos, quien más consiguió acercarse a su esencia fenomenológica fue alguien que nunca entró en contacto con las forestas que Whittredge reivindicaba frente al demasiado ordenado paisaje europeo. Ya hemos sugerido que fue Turner quien consiguió *solucionar* el estatismo de la representación paisajística tradicional mediante sus característicos

¹⁸⁸ HAUSTEIN, Lydia. *Las opiniones de Humboldt acerca de la Naturaleza*. En VVAA. *El retorno de Humboldt*. 29 de abril-11 de julio. Asociación Cultural Humboldt, Instituto Goethe. Caracas, 1999. Pág. 89.

¹⁸⁹ SERRANO DE HARO, Amparo. *Palabra y pintura. La tradición crítica angloamericana*. UNED. Madrid, 2007. Pág. 74.

accidentes lumínicos y una dinamización de formas en donde “la observación óptica se alía a un poético sentido de concentración”¹⁹⁰. En la línea de lo sugerido por Klee, consigue corporeizar aspectos inmateriales verdaderamente trascendentes como el de la distancia o el del modo en que tiempo y espacio se entreveran. En contraposición al *handycap* hudsoniano -la limitación impuesta por temas como el de la *americanidad* de los paisajes o el de la exuberancia tropical, en el caso del último Church- un cuadro como *The Evening Star* produce la impresión de algo absolutamente contemporáneo e inconcreto: “quien lo contempla no tiene necesidad de hacer previas consideraciones históricas, estéticas o metafísicas para penetrar, inmediatamente, en esa atmósfera adormecida del crepúsculo, de la que cuesta trabajo arrancarse”¹⁹¹. Con todo, en el Turner postrero la locura dinámica cuestionadora de la perspectiva tradicional aparece transformada en “una agitación, un torbellino que choca casualmente con el marco”¹⁹² y que permite relacionarlo con los expresionistas abstractos norteamericanos, toda vez que en uno y otros la representación del paisaje es “una confesión, entre eufórica y desesperada, del artista al tratar de transmitir a su hipotético espectador, aún con la certidumbre del fracaso, toda la vertiginosa sublimidad de lo creado por Dios”¹⁹³.

¹⁹⁰ GÁLLEGO, Julián. “Turner”. *Grandes de la pintura* N° 78. Sedmay. Madrid, 1979. Pág. 117.

¹⁹¹ *Op. cit. Id.*

¹⁹² *Op. cit.* Pág. 118.

¹⁹³ *Op. cit. Id.*

**3. “Fantasiosos” y “entusiastas”. Una historia de la disidencia
occidental en la Naturaleza**

Del mismo modo que hemos localizado la raíz de los procesos ordenadores de la Naturaleza en el *recinto* medieval, remontaremos ahora los siglos europeos para encontrarnos con los precedentes de la disidencia moderna en la Naturaleza, que de algún modo acabó por convertirse en el excipiente de toda una serie de corrientes de pensamiento caracterizadas por su heterogeneidad, su subjetividad y por cierta falta de voluntad a la hora de constituirse como sistemas reglados frente a aquellos ante los que se sublevaron.

Humboldt escribió que la incursión en lo primigenio -más que de un Aníbal cruzando los Alpes- debía venir de “la ingenua frescura de un alma pura y joven”¹⁹⁴, lo que por lo pronto conecta con la recurrente presencia de niños en la obra de Philipp Otto Runge -herméricamente simbolizando el retorno del artista a la Madre Natura- y con la cita de Senancour sobre los “niños ingeniosos” que

¹⁹⁴ SALAZAR, Elida. *Arte y Naturaleza*. En VVAA. *El retorno de Humboldt*. 29 de abril-11 de julio. Asociación Cultural Humboldt, Instituto Goethe. Caracas, 1999. Pág. 30.

disponen el orden de las cosas y entre los que no se siente bien¹⁹⁵. Sin embargo, lo verdaderamente significativo aparece al relacionar este espíritu deliberadamente ingenuo con la mística heterodoxa de la Alemania del siglo XVI, despectivamente tildada de entusiasta y fantasiosa. Se trata de un precedente importante del panteísmo romántico alemán que, constituido por los defensores de “el sueño místico de la inmediatez; a los defensores de la ‘letra’, de la ‘carne’, a los creadores de un ‘nuevo paraíso’, oponían su religión ‘espiritual’, la religión del ‘hombre interior’ y su noción de ‘espíritu’”¹⁹⁶.

En su biografía sobre Blake¹⁹⁷, Chesterton da fe de cómo en el siglo XVIII británico pervivía el estigma que las “mentes viriles” proyectaban sobre las heterodoxas; de cómo las primeras “siempre utilizaron la palabra ‘entusiasta’ como término para la mofa”¹⁹⁸ de las segundas. En cualquier caso, antes de continuar se precisa hacer una aclaración importante acerca del modo en que la línea de disidencia que pretendemos trazar se relacionó con la Naturaleza en su tránsito hacia la Modernidad. De hecho, se da la paradoja de que algunos de los *fantasiosos y entusiastas* -sobre los que a continuación hablaremos- en los que se fijaron los redescubridores románticos de la Naturaleza fueron en realidad grandes

¹⁹⁵ “Inseguro de mí mismo en el orden de cosas tan costosamente determinado por unos cuantos niños ingeniosos, subí a preguntarle a la naturaleza por qué me siento mal entre ellos”. SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804; *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 138.

¹⁹⁶ KOYRE, Alexander. *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVIe siècle allemand*. Association Marc Bloch. París, 1955; *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*. Akal. Madrid, 1981. Pág. 7.

¹⁹⁷ CHESTERTON, Gordon Keith. *William Blake*. Duckworth & Co. London, 1910; *William Blake*. Espuela de Plata. Sevilla. 2010.

¹⁹⁸ *Op. cit.* Pág. 110.

negadores de aquella, en tanto creadores de cosmologías *alternativas* no fundamentadas en su observación sino en lo que quedaba fuera de ella. Aun así, la disidencia moderna en la Naturaleza trasvasó -en muchos casos- visiones del mundo tan imbricadas como la de Böhme en espacios no paisajizados como los Alpes o el *Wilderness* norteamericano, solucionando el ya visto conflicto entre la *realidad* agustiniana del alma y la dimanada de la observación de la Naturaleza¹⁹⁹.

Estos *fantasiosos* y *entusiastas* fueron sobre todo desertores de una estéril e interminable guerra dogmática entre ortodoxias dominantes a la par que terriblemente anquilosadas. El hecho de que la heterodoxia de estos vagabundos del pensamiento metafísico europeo -*oficialmente* considerados filósofos mediocres y teólogos de pacotilla- no llegara nunca a conformar un grupo compacto con doctrinas comunes y precisas, es lo que los convierte en precursores de la disidencia moderna en la Naturaleza. No en vano, Emerson -gran bebedor de todo este pensamiento- antecede su *Self Reliance*²⁰⁰ con un tremendamente lapidario “Ne te quaesiveris extra”²⁰¹ y nos recuerda ya en las primeras páginas que Moisés, Platón y Milton fueron *disidentes* a juzgar por el caso omiso que hicieron a la tradición. Además, hay que tener en cuenta la relación simbólica entre el pensamiento heterodoxo y una Naturaleza que -como Jacob Böhme tomó de Franck y Weigel, místicos alemanes del dieciséis, y como Novalis, Goethe y Schelling tomaron del primero- contenía “toda una simbología brutal, mística y

¹⁹⁹ La cuestión ha sido puesta de relieve en la introducción.

²⁰⁰ EMERSON, Ralph Waldo. *Self Reliance (Essays)*. James Munroe & Co. 1841); *Confianza en uno mismo*. Gadir. Madrid, 2009. Pág. 6.

²⁰¹ “No busques fuera de ti mismo”.

mágica para expresar esa inexpresable dialéctica procesual de lo oculto en formas”²⁰². Por tanto, la Naturaleza se convertiría en una especie de símbolo total para los disidentes de una *ratio* corrompida en su incapacidad de penetrar en el conocimiento verdadero. De ahí que localicemos cierto *background* precursor de la disidencia moderna en la Naturaleza en el siguiente contexto:

“En tiempos de Böhme abundaban por el oriente germánico, Prusia, Bohemia, Silesia, Lusacia... profetas, místicos, santones y alucinados, sabios, alquimistas, brujos, filósofos de todo tipo. Y todos heterodoxos de la Reforma, enfrentados a una ortodoxia luterana tan perruna, al menos, como la papista. Heterodoxia alimentada en ciertas capas de la nobleza alemana, espiritualmente inquietas, y en una infinidad de pequeños grupos de cristianos libres, que fortalecían su mente y su ánimo, su independencia, con la lectura de de gentes como Schwenckfeld, Franck, Weigel... Böhme, (...)”²⁰³.

Será dos siglos más tarde cuando toda una serie de jóvenes -entre ellos, Hegel, Schelling y Hölderlin- planten cara a las Luces desempolvando y vertiendo la *vieja* mística disidente sobre el idealismo alemán. Sabemos que el idealismo se caracterizó por el desacato a la autoridad en el conocimiento y por la negación de lo jerárquico; también por una crítica al mecanicismo alienante de Estado que concluía en la típicamente romántica exacerbación de la libertad individual. Por supuesto, la influencia de Schelling sobre Emerson y Thoreau, la de su

²⁰² REGUERA, Isidoro. *Jacob Böhme*. Siruela. Madrid, 2003. Pág. 44.

²⁰³ *Op. cit.* Pág. 26.

reformismo tanto como la de su filosofía de la Naturaleza, es sencillamente incalculable. Observamos ecos de la reorganización universitaria revolucionariamente propuesta por Schelling en la célebre matización que Thoreau hizo cuando el padre del trascendentalismo -Emerson- dijo que en Harvard se enseñaban todas las ramas del saber: “Muchas ramas y ninguna raíz”²⁰⁴. No obstante, la gran aportación de Schelling a los trascendentalistas americanos es la superación de la *clásica* separación entre los mundos de lo sensible y lo inteligible más allá del objeto spinoziano y el sujeto fitcheano. Igualmente incalculable resulta sobre Schelling la influencia de un Böhme que acabó con el principio dualista aristotélico que algunos renacentistas, con Nicolas de Cusa a la cabeza, empezaron a desmontar a mediados del siglo quince.

Es importante comprender que, en una línea trazada entre dos puntos inciertos aunque vagamente determinables -desde los pioneros en el cuestionamiento de los principios más inamovibles del pensamiento occidental hasta los actuales movimientos conservacionistas- desobediencia a lo establecido y exaltación de la Naturaleza son caras de una misma moneda. Emerson lo expresó sin ambages: los hombres buenos no habían de distinguirse precisamente por su pronta obediencia de las leyes²⁰⁵. De modo que si el escuadrón trascendentalista se rebeló contra la tradición unitaria, fue ansiando una experiencia más directa de la realidad; una experiencia únicamente mediable por el individuo en su relación con la

²⁰⁴ CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acurela. Madrid, 2005. Pág. 47.

²⁰⁵ *Op. cit.* Pág. 68.

Naturaleza. Así pues, se tomaron a los idealistas teutones lo suficientemente en serio como para poder ser considerados como una escuela panteísta moderna:

“Creían que dios y la naturaleza, espíritu y materia, son una y la misma cosa. Emerson repetía que no hay un ser que no sea un microcosmos, un mundo minúsculo. El alma del individuo se identifica con el alma del mundo y las leyes de la física se confunden con las morales. Si dios está en cada alma, razonaban, toda autoridad externa desaparece”²⁰⁶.

En gran medida, James Elliot Cabot y Charles Stearns Wheeler fueron los introductores del idealismo germano en Nueva Inglaterra. Lo hicieron enviando artículos para su publicación en *The Dial* (1840-1929) directamente desde Alemania²⁰⁷; una revista editada por la pionera del feminismo Margaret Fuller y que fue el principal medio de publicación ensayística de los autores del trascendentalismo. Estos dos agentes en el extranjero introdujeron a Kant en Concord -cuna del trascendentalismo- facilitando una profundización en su pensamiento que ya había sido iniciada por Frederick Hedge y Theodore Parker. También ha de notarse que todos estos acicates filosóficos que llegaban de ultramar en claro llamamiento a la rebelión contra el sentido común, encontraban en Norteamérica “el laboratorio perfecto para que los espíritus libres pusiesen en práctica nuevas ideas”²⁰⁸. Hemos hablado antes del *background* acrisolado de tiempos de Böhme y lo haremos ahora del de Emerson y compañía: Por una parte,

²⁰⁶ *Op. cit. Id.*

²⁰⁷ *Op. cit.* Pág. 69.

²⁰⁸ *Op. cit. Id.*

el diecinueve americano arrancó con el ya referido fenómeno de proliferación de sectas heterodoxas conocido como *come-outism*²⁰⁹. Por otra, afloraron toda una serie de movimientos comunitarios mayoritariamente inspirados en el socialismo utópico de Fourier y cuyo referente más conocido fue la granja *Brook Farm* en West Roxbury, Massachusetts. Teniendo en cuenta que al sectarismo y a los movimientos utópicos de carácter laico hemos de añadir todo un auge de *ismos* y *logías* aglutinados en diversas escuelas pseudocientíficas, reconoceremos un contexto esencialmente parecido al del oriente germánico del dieciséis.

Melville visitó un par de comunidades *shaker* acompañado de Hawthorne al menos en una ocasión. Este último pasó por la citada *Brook Farm*, cuyo fundador era un antiguo pastor unitario llamado George Ripley y relacionado con el trascendentalismo. Amos Bronson Alcott y Charles Lane -trascendentalistas- participaron en experimentos comunitarios²¹⁰ y por último -lo hemos visto- Thoreau criticó en *Paradise (To Be) Regained*²¹¹ el *manifiesto* utópico de John Adolphus Etzler; un ingeniero germano-americano que propuso un modelo comunitarista basado en una suerte de sostenibilidad tecnológica²¹². Lo cierto es que el interés trascendentalista por la eclosión de este tipo de movimientos sirvió más que nada para reafirmar su creencia en el individualismo y su escepticismo

²⁰⁹ VELASCO GARRIDO, Fernando. *Introducción*. En MELVILLE, Herman. *Moby Dick o La Ballena*. Akal, Madrid, 2007. Pág. 38 (*Moby Dick; or, The Whale*. Harper & Brothers. New York, 1851).

²¹⁰ CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acuarela. Madrid, 2005. Pág. 69.

²¹¹ *Op. cit.* Pág. 70/ THOREAU, H. D. *Paradise (to be) Regained*. *The United States Magazine and Democratic Review*. New York, 1843.

²¹² ETZLER, John Adolphus. *The Paradise within the Reach of All Men, without Labor, by Powers of Nature and Machinery: An Address to all intelligent men, in two parts*. Etzler and Reinhold. Pittsburgh, 1833.

ante los florecientes *paraísos* gregarios. Ni que decir tiene que la mayoría de las tentativas fourierianas fracasaron al poco de iniciar su andadura y que la ingenuidad con la que los pensadores de Nueva Inglaterra se acercaron a este tipo de iniciativas no tardó en disiparse ante la sordidez de los espectáculos que hubieron de contemplar. Con todo, merece la pena citar aquí lo que Alcott escribió sobre el fracaso de su proyecto comunitario:

“Fruitlands fue una aventura acometida con buena fe para establecer una Orden de Familia aquí en Nueva Inglaterra, con la esperanza de disfrutar de una vida pastoral con unos cuantos hombres y mujeres devotos, imbuidos de los sentimientos del antiguo heroísmo y el amor por la santidad y la humanidad. Pero ninguno de nosotros estábamos preparados para llevar a la práctica la vida ideal con la que soñábamos. Así que nos separamos, algunos volviendo a los cauces establecidos, algunos amargados por la prueba, otros aplazando la realización de su sueño para un futuro más propicio”²¹³.

A pesar de lo exacerbado de su idealismo, Emerson siempre miró con recelo los inquietantes intentos -como éste de su amigo Alcott- de crear pequeñas arcadias modernas en medio de Nueva Inglaterra. En realidad, chocaban frontalmente con la filosofía autárquica del trascendentalismo puro. Desde luego, el camino de la realización individual no pasaba por la creación de microsociedades alternativas. Como Melville o Hawthorne, el autor de *Nature* sabía cómo acababan todos estos

²¹³ BAKER, Carlos. *Emerson among the Eccentrics. A Group Portrait*. Viking. New York, 1996; *Emerson entre los excéntricos. Un retrato de grupo*. Ariel. Barcelona, 2008. Pág. 261.

idilios, aun siendo el proyecto de su colega una de sus versiones más benignas: seguramente exenta de la insalubridad, la falta de intimidad y el sectarismo que caracterizaba a este tipo de comunidades. Sin duda, todo este *comunalismo* guarda estrecha relación con el carácter gregario de las migraciones y la vida colonial norteamericanas, así como con un característico espíritu policonfesional y democrático que los observadores europeos tendieron a ver con cierto exceso de optimismo.

El reino ideal para el libre pensamiento reivindicado por Emerson es también el sueño de Humboldt: “el primitivismo moderado de la ‘Antigüedad’ y la restauración de una sociedad sencilla e inocente de hombres ‘naturales’ que ya no estarían expuestos a la influencia destructiva de la vida corrompida en las grandes ciudades”²¹⁴. Por otra parte, encontramos ecos modernos del desdén con el que fueron tratados los herejes del dieciséis alemán en lo que en ciertos lugares puede leerse sobre Thoreau, que “durante mucho tiempo no fue más que un rousseauiano de segundo orden, que predicó, en algunos folletos y con el ejemplo, una vuelta al estado salvaje, que encontró un débil eco en una América lanzada a la industrialización a ultranza y a la formación de grandes *trusts* económicos a escala mundial”²¹⁵.

²¹⁴ HAUSTEIN, Lydia. *Las opiniones de Humboldt acerca de la naturaleza o del intento de “asir el espíritu de la naturaleza bajo el manto de las apariencias”*. En VVAA. *El retorno de Humboldt*. 29 de abril-11 de julio. Asociación Cultural Humboldt, Instituto Goethe. Caracas, 1999. Pág. 82.

²¹⁵ CASTELLS, Manuel. *Luttes urbaines et pouvoir politique*. Librairie Françoise Maspero. Paris, 1973; *Movimientos sociales urbanos*. Siglo veintiuno. México DF, 2004. Pág. 65.

Casado Da Rocha explica cómo Thoreau “no ha recibido mucha atención por parte de los teóricos” y cómo “cuando la recibe, estos muestran poca paciencia con él”²¹⁶. La otra gran línea crítica tiene que ver con su inmadurez: un argumento que suele cerrarse con un “no necesitamos tomarnos en serio el contenido político de su obra: era demasiado inexperto, trascendentalista y misántropo como para saber nada sobre el mundo social”²¹⁷. En el fondo, este tipo de ataque no es muy distinto a los recibidos por el profano Schwenckfeld de Lutero, que de un modo parecido culminaron en un categórico “ese imbécil no entiende nada”²¹⁸. Se trataría de una comparación insólita de no ser por la cadena de conocimientos transmitida entre este místico del dieciséis, Böhme, Goethe, Emerson y Thoreau. Además, los dogmas de la ortodoxia luterana eran fundamentalmente leyes de estado y su clero funcionariado²¹⁹; *target* muy parecido al de la ironía trascendental del de Concord, siglos después. Así, escribió que ya había suficientes campeones de la civilización en una sociedad que “el clérigo, el consejo escolar y cada uno de vosotros os encargareis de defender”²²⁰. Pero el *legado de protesta creativa* del pensador (parece que fue Martin Luther King quien acuñara la expresión) ha sido frecuente e intencionadamente reducido a una simple cuestión de rebeldía juvenil no resuelta. Mientras Henry James vio en él a un provinciano irreverente y Stevenson a una especie de cascarrabias, James

²¹⁶ CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acuarela. Madrid, 2005. Pág. 141.

²¹⁷ *Op. cit.* Pág. 143.

²¹⁸ KOYRE, Alexander. *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVIIe siècle allemand*. Association Marc Bloch. París, 1955; *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*. Akal. Madrid, 1981. Pág. 15.

²¹⁹ REGUERA, Isidoro. *Jacob Böhme*. Siruela. Madrid, 2003. Pág. 49.

²²⁰ THOREAU, Henry David. *Walking*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (June, 1862). Boston, 1862; *Excursions*. Ticknor & Fields. Boston, 1863; *Caminar*. Ardora. Madrid, 2001. Pág. 7.

Rusell Lowell y el biógrafo Leon Edel se propusieron desbaratar el mito del antihéroe asilvestrado. Es posible que estos últimos -como notó Joyce Carol Oates- no pudiesen soportar su resistencia “a caer en la escalera de la responsabilidad, la reputación y la hipocresía”²²¹.

Añadamos que no es menos significativo lo que para Whitman fue el peor defecto de Thoreau: su desdén por la gente corriente²²²; un desdén esencialmente idéntico al que sentía Senancour por la vida en las llanuras. En cualquier caso, no se trata del “vago desagrado por la vida civilizada al que se refería Tocqueville”²²³, sino de la altivez propia de lo que Thoreau llamó una aristocracia espiritual y que es en el fondo la resistencia del pensamiento libre a ser domesticado. Después de todo, para el *outsider* en la Naturaleza y expresándonos como solía hacerlo el autor de *Walden*, la gente corriente representa el temor indiferenciado a vivir deliberadamente²²⁴. De todos modos, Thoreau llevó las cosas mucho más lejos de lo que sus plumas críticas pretenden cuando le acusan de abstraerse de los problemas sociales de su época: la máxima expresión de su disidencia fue la negativa a asumir la ruindad última de un conformismo dispuesto a pagar el precio de la connivencia con un sistema flagrantemente injusto. Su *ingenua*

²²¹ CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acuarela. Madrid, 2005. Pág. 143.

²²² *Op. cit. Id.*

²²³ TOCQUEVILLE, Alexis de. *Quinze jours dans le désert. Revue des deux mondes*. Paris, 1860; *Quince días en las soledades americanas*. Barataria. Barcelona, 2005. Pág. 46.

²²⁴ “Fui a los bosques porque quería vivir con un propósito; para hacer frente sólo a los hechos esenciales de la vida”. THOREAU, Henry David. *Walden; or, Life in the Woods*. Ticknor & Fields. Boston, 1854; *Walden o la vida en los bosques*. Libros de la Frontera. Barcelona, 2004. Pág. 85. Es preciso remarcar que lo que en esta cita se traduce como “vivir con un propósito” aparece como “to live deliberately” en el original. Se ha optado aquí por una traducción más literal de dicha idea en la consideración de su mayor profundidad conceptual.

exacerbación de la individualidad como expresión última de la libertad no estaba reñida, pues, con un progresismo vinculado desde el principio al trascendentalismo y tradicionalmente a Nueva Inglaterra.

La conexión de la antigua espiritualidad germana con el idealismo decimonónico norteamericano puede concretarse en el hombre contenedor de la Naturaleza y las artes en sí de Weigel, que es el que se relaciona genuinamente con el Universo y el potencialmente capacitado para formarse a sí mismo de Emerson. En definitiva, se trata de un camino hacia la armonización entre sujeto y objeto que -como nunca quedará suficientemente remarcado- no sólo es inútil desde un prisma positivista. Se trata de hecho de una fuerza individualista y subjetiva llamada a recorrer la senda del progreso en la dirección contraria; vidas independientes y valientes según Thoreau e imposibles y asociales desde una perspectiva *civilizada*. Por otra parte y aún teñido de nacionalismo, el llamamiento emersoniano al cuestionamiento de las tradiciones y la confianza en uno mismo encuentra claro antecedente en la sustitución de Sebastian Franck de la fidelidad doctrinaria a las Escrituras “por el principio del valor de la convicción personal, del paso de la fe creencia a la fe-confianza”²²⁵. Además y como Emerson, quien Wilhelm Dilthey llamara el “primer hombre moderno” no era un *homo religiosus*, sino alguien que tendió a sustituir religión por moral y misticismo por metafísica filosófica²²⁶. Además, en Franck encontramos una idea muy familiar: “La naturaleza entera es

²²⁵KOYRE, Alexander. *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVIe siècle allemand*. Association Marc Bloch. París, 1955; *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*. Akal. Madrid, 1981. Pág. 37.

²²⁶ *Op. cit. Id.*

una ‘expresión’ de Dios, ‘su sacramento’, el libro abierto de la divinidad”²²⁷. De todos modos y evitando adentrarnos en terrenos fuera del ámbito de esta investigación, la cuestión de fondo tiene que ver con la lucha entre los defensores del espíritu y los defensores de la letra; una cuestión que más adelante pondremos en relación con la idea de lo pequeño frente a lo grandioso; de lo individual subjetivo frente a los grandes sistemas de pensamiento y sus frecuentemente monstruosas materializaciones. No obstante, antes de nada hemos de recordar como el tránsito a la Modernidad se caracteriza al menos por dos transferencias fundamentales: la de lo espiritual en la Naturaleza y la de la letra en la ciencia y la técnica.

Franck contestó también a otra de las grandes preguntas con una *respuesta* que reaparecerá en la atracción moderna y *disidente* por los espacios indómitos. En la línea de Eckhart, el “primer hombre moderno afirmó que “no se puede definir a Dios, ninguno de nuestros conceptos se puede aplicar a él”²²⁸. Esta afirmación de la imposibilidad de racionalizar la verdad última no es en realidad distinta a las reflexiones eventualmente registradas por el expedicionario norteamericano Merriwether Lewis en sus *Journals*; reflexiones remitentes a una Naturaleza abrumadora, inquietante en su primigeneidad y sobre todo, perfectamente superponible a ese objeto último de conocimiento que las metáforas propias de los idealismos *fantasiosos* pretendieron aprehender. La incapacidad de llegar al *ser* a partir del *parecer* es la que convierte al segundo en el temible gran desconocido

²²⁷ *Op. cit.* Pág. 46.

²²⁸ *Op. cit.* Pág. 42.

con el que los agentes del progreso hubieron de confrontarse, y que la disidencia moderna en la Naturaleza -la aquí planteada- supo trascender y sobre todo representar.

4. Centinelas. Modelos y contextos de disidencia

4.1. Senancour y Thoreau

Uno de los lugares comunes más frecuentados en el estudio del romanticismo es el del naufragio del *yo*. También es frecuente encontrar la representación simbólica del náufrago en el espectador trágico del paisaje; en el ya referido “centinela” de Kubrick²²⁹. No obstante y por una parte, nos referiremos a ciertas construcciones arquetípicas del individuo confrontado con la inmensidad, así como a ciertos constructores de las anteriores. Por la otra, acudiremos a los lugares en los que el centinela asume el reto de habitar el vacío; punto al respecto del que Molinuevo explica que “se *es* vacío” y “no se *está* solamente vacío o *en* el vacío”²³⁰. Optaremos aquí por una hibridación de las expresiones anteriores: *ser en el vacío*.

Por tanto y esta vez en sentido literal, los otros lugares comunes son aquellos en los que si existe una mínima posibilidad de revelación es porque también lo hace la de una eventual experiencia aniquiladora. En el fondo, se trata de los peligros inherentes a la *fuga*; de la aceptación de los riesgos -tanto físicos como metafóricos- implícitos en toda gesta imposible. Nos serviremos del *Zibaldone*²³¹ para captar la naturaleza de dicha imposibilidad: la paradoja de lo determinado y lo seguro, siempre mucho más lejos de colmarnos que aquello que por su

²²⁹ MOLINUEVO, José Luis. *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. CENDEAC. Murcia, 2009. Pág. 187.

²³⁰ *Op. cit.* Pág. 160.

²³¹ LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Le Monnier. Firenze, 1898-1900; *Zibaldone*. Gadir. Madrid, 2010.

incertidumbre nunca lo hará²³². Pero como veníamos diciendo, antes que de los grandes símbolos hablaremos de algunos creadores del mito y de un hecho fundamental: siempre hay una historia detrás; algún tipo de desencanto existencial que conduce al viaje hacia ninguna parte.

Entre otras cosas, los cinco años de vagabundeo alpino de Étienne Pivert de Senancour sirvieron al autor de *Obermann* para zafarse de una indeseada carrera religiosa en su Francia natal. Se vio pues, forzado a dejar atrás una sociedad en la que no podía *ser* y convertirse en el personaje que protagoniza sus divagaciones epistolares y cuyo nombre encierra dos significados superpuestos: “hombre de las cumbres” y “hombre superior”²³³. En definitiva, se trata de alguien que asume dos grandes riesgos correlativos: el que atenaza su integridad física en los escarpados terrenos alpinos y el de la confrontación espiritual con la realidad metafórica del mundo, que diría Goethe y que no siempre es un camino de rosas. También es muy probable que el amor nunca consumado de Henry David Thoreau hacia Elleen Sewall jugase un papel importante en el camino de disidencia *natural* de quien firmara *Walden o la vida en los bosques*. Antes de arrepentirse por ello, Elleen se comprometió con el hermano de Thoreau, John; un problema que Henry

²³² “El sentimiento que se experimenta con la visión de una campiña o de cualquier otra cosa que inspire ideas y pensamientos vagos e indefinidos aunque altamente deleitoso, es también como un deleite que no se puede asir, y puede compararse a aquel que siente quien corre tras una mariposa coloreada y hermosa sin poderla coger: y deja siempre por ello en el alma un gran deseo: este es el sumo de nuestros deleites, y todo aquello que está determinado y seguro, está mucho más lejos de colmarnos que aquello que por su incertidumbre no puede nunca colmarnos”. *Op. cit.* Pág. 58.

²³³ CAIROL CARABÍ, Eduard. *Obermann, o las meditaciones de un rousseauniano nihilista*. En SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 19 (*Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804).

hubiese podido solucionar de no ser por la desconfianza del señor Sewall en la familia de Concord. Todo terminó en la boda de Joseph Oswood -un pastor unitario aceptado por los Sewall- y en el naufragio de los más que probables planes de futuro de Thoreau en el implacable mar de las convenciones sociales.

En cualquier caso, el gran impulsor del *vagabundeo natural* -indiscutible modelo de Senancour- es el maníaco Rousseau postrero. Quizás patológicamente convencido de ser odiado y perseguido allá donde fuera, el autor de *Du Contrat social*²³⁴ les dice a los hombres que por más que vuelvan a él, ya no le encontrarán: “Con el desdén que me han inspirado, su trato me resultaría insípido e incluso enfadoso, y me hallo cien veces más feliz en mi soledad de lo que podría ser viviendo con ellos. Han arrancado de mi corazón todas las dulzuras de la sociedad”²³⁵. No obstante y por momentos, el pensador parece buscar únicamente el lugar apropiado para *construirse* como exiliado. De modo que más que tratarse de un *adorador* de la Naturaleza, más que admirarla en sí misma, incurre en ella como refugio forzoso desde el que poder seguir contemplando lo social.

En definitiva y bastante miserablemente, Rousseau se recrea una y otra vez en sí mismo: en las persecuciones que dice sufrir, en las afrentas a su inigualable virtud, en el consuelo que se ve obligado a buscar en sus paseos. Para él entonces, la Naturaleza no parece ser un fin en sí mismo -como Emerson teorizó y Thoreau

²³⁴ ROUSSEAU, Jean Jacques. *Du Contrat social ou Principes du droit politique*. Marc Michel Rey. Amsterdam, 1772; *El contrato social o Principios de derecho político*. Tecnos. Madrid, 2007.

²³⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques; *Les rêveries du promeneur solitaire*. Françoise Grasset & Comp. Lausanne, 1782; *Las ensañaciones de un paseante solitario*. Alianza. Madrid, 2008. Pág. 27.

experimentó- sino un medio apropiado para seguir articulando su pensamiento político. En tal sentido y en su introducción a *Obermann*, Cairol Carabí explica cómo lo que Saint-Martin proyecta a un plano metafísico en Rousseau queda confinado en el espacio de lo sociopolítico²³⁶ y cómo todo ello -uno y otro son las grandes influencias de Senancour- convierte la obra en cuestión en un nuevo *Contrato social* para iniciados, descreídos de lo utópico e interesados en una *obra total* al estilo de los románticos del círculo de Jena²³⁷. Con todo, no son pocos los pasajes de *Obermann* en los que el autor adopta el tono autocompasivo de *Les rêveries du promeneur solitaire* o de algunas de las *Cartas escritas desde la montaña*²³⁸.

Por su parte y si -más que renegar de ellas- Thoreau parece poco interesado en las utopías, se debe a que no forman parte del presente ni de la realidad inmediata que es objeto de su pensamiento. Tampoco encontraremos en él afán totalizador alguno, tratándose de un autor ante el que parece abrirse un horizonte ascético tangible; toda una realidad divina por asimilar que no ha de ser ensoñada sino despreocupadamente experimentada, toda vez que lo particular conduce indefectiblemente a ese *Todo* que tantos sinsabores le costó al paseante alpino. No obstante, la Naturaleza es para ambos mucho más que un refugio rousseauiano y

²³⁶ “Saint-Martin parece proyectar a un plano metafísico, ontológico, lo que en Rousseau aparecía limitado al plano social y, en fin, político. La edad de oro, la plenitud y la felicidad humanas corresponden ahora a una realidad cósmica, a la condición a la que el hombre estaba destinado - y que, de hecho, llegó a conocer- con anterioridad a su alejamiento de Dios”. CAIROL CARABÍ, Eduard. *Obermann, o las meditaciones de un rousseauiano nihilista*. En SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 38 (*Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804).

²³⁷ *Op. cit.* Pág. 39

²³⁸ ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Lettres écrites de la Montagne*. Marc Michel Rey. Amsterdam, 1764 ; *Cartas escritas desde la montaña*. Prometeo. Buenos Aires, 2008.

el valor que le asignan es infinitamente superior al inferido de su contraposición con la civilización. En definitiva, se trata de un *no paisaje* en el que la realización es posible y que sería “paisaje” si la intersubjetividad en la que se fijó Emerson desempeñara un papel extendido más allá de lo estrictamente anecdótico²³⁹.

Por último y a pesar de las importantes diferencias literarias entre Senancour y Thoreau, en ambos casos puede hablarse de una prosa de iniciación a un estoicismo moderno y cuya piedra de toque es lo que Wordsworth llamó “poetic cognition”²⁴⁰. No obstante, Senancour nos ofrece una obra llena de duda y nihilismo -un sentimentalismo acorde con su inestable entorno alpino- mientras Thoreau proyecta su pesimismo fuera de una naturaleza que ofrece todo lo necesario tanto para vivir como para *ser*. Por ello en el primero encontramos “cómo el intercambio apasionado de sentimientos afines ha sido sustituido por la expansión de un espíritu atormentado por su propia soledad, a medio camino entre la disciplina cartujana y un *aura mediocritas* burguesa”²⁴¹. Cairol Carabí añade que “al fin y al cabo, esta especie de naufragio del yo a medio camino entre el todo y la nada constituye la expresión a otro nivel del conflicto mucho más

²³⁹ En definitiva, lo que aquí pretende decirse es que los conceptos de “paisaje” y “no paisaje” serían intercambiables si no existiese la contraposición de órdenes social y natural de la que nace la disidencia en la Naturaleza; anecdótica en tanto subjetiva y siempre separada de la común doctrina, de las creencias de la comunidad y de las conductas inscritas dentro del marco social en el que se construye el paisaje. En cualquier caso y con ayuda de un contexto sociocultural tan particular como el de la Nueva Inglaterra de mediados del diecinueve, Emerson consiguió dar un gran paso teórico hacia una reconciliación de opuestos que normalmente se inscribe en el ámbito literario de las utopías. No obstante, el pensamiento del escritor de Boston no tardó en quedar decelerado por el vertiginoso avance del progreso y la técnica norteamericanos, ya de camino a la consumación del siglo.

²⁴⁰ CAIROL CARABÍ, Eduard. *Obermann, o las meditaciones de un rousseauiano nihilista*. En SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 35 (*Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804).

²⁴¹ *Op. cit.* Pág. 23.

general provocado por el cuestionamiento sistemático y finalmente la desaparición de aquel horizonte donde dicho yo podía ver satisfecha su ansia de absoluto, o sea, por la así llamada muerte de Dios”²⁴².

Todo esto nos permite relacionar el legado del parisino con una de las representaciones antonomásticas del centinela noreuropeo. Realizada cuatro años después de la escritura de *Obermann, Monje junto al mar* nos remite a lo que el escultor D’Angers vio en la pintura de Friedrich: un elemento de incertidumbre capaz de hacerlo dolorosamente consciente²⁴³ del mismo. Por otra parte, pintor y escritor captan el espíritu de una época política y filosóficamente convulsa y en la que quedar en tierra de nadie era más que una posibilidad remota para sensibilidades como la de Senancour, quien:

“Pertenece todavía en muchos aspectos al siglo XVIII, comparte con los filósofos de la Ilustración su crítica a las religiones dogmáticas tradicionales, pero a diferencia de ellos y como consecuencia de los recientes acontecimientos políticos en Europa, ya es totalmente incapaz de abrazar su optimismo. Al mismo tiempo, forzado por la evolución del pensamiento a dejar atrás el deísmo de los racionalistas, su misma formación filosófica le impide regresar al dogma

²⁴² *Op. cit.* Pág. 32.

²⁴³ HONOUR, Hugh. *Romanticism*. Harper & Row. New York, 1979 ; *El Romanticismo*. Alianza. Madrid, 1981. Pág. 79.

cristiano o aventurarse por el proceloso camino del espiritualismo sincrético, tal y como harán muchos de sus contemporáneos a lo largo del siglo XIX”²⁴⁴

Frente a esta situación y al otro lado del Atlántico, el vínculo de los jóvenes intelectuales norteamericanos con la Naturaleza en detrimento de la tradición facilitó las cosas tanto como el hecho de que el paisaje se encontrara literalmente en construcción. En definitiva, que Naturaleza y cultura aparecieran claramente superpuestas en el panorama americano permitió el nacimiento de un idealismo *real* en tanto enfocado en el presente y que sólo avanzado el diecinueve -cuando la desaparición del estilo de vida asociado al vasto mundo rural americano era toda una realidad- tomo ciertas vertientes nostálgicas al estilo europeo. Así, la Naturaleza como concepto fue el excipiente que permitió a Emerson reconvertir su fe unitaria en trascendentalismo, *acomodar* a Schelling, Fichte y Hegel en el nuevo territorio y sobre todo, construir un paisaje que nada tenía que ver con el pasado más allá de su propia historia geológica: la única verdadera y vigente para el *scholar*, el pintor de paisaje y en definitiva, para el intérprete filosófico del sistema de analogías, correspondencias y metáforas que es la Naturaleza.

En su prefacio a la edición de 1840 de *Obermann*, la también parisina George Sand escribió que “la poesía británica nos revela la duda encarnada en la figura de Byron; después, la literatura alemana, aunque más mística, nos conducía al mismo resultado mediante un sentimiento de ensoñación más profundo. Éstas y

²⁴⁴ CAIROL CARABÍ, Eduard. *Obermann, o las meditaciones de un rousseauniano nihilista*. En SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 33 (*Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804).

otras causas transformarán rápidamente el espíritu de nuestra nación, y como principal característica le infligirán *la duda*”²⁴⁵. Tan arquetípicamente como el monje de Friedrich, *Obermann* representa precisamente esta duda paradigmática tan oponible al optimismo trascendentalista. Así, mientras los románticos europeos lamentaban la escisión entre cultura y Naturaleza (justamente la brecha en la que nace la duda referida por Sand) y la imposibilidad del *retorno*, los americanos celebraban su anexión a un paisaje que conservaba aún su carácter primigenio. Por eso e idealismos aparte, Emerson sabía lo que hacía al construir toda una filosofía en la que la Naturaleza desempeñaba el papel del gran ente cohesionador y regulador de las subjetividades y las interrelaciones sociales.

Muy al contrario que en Europa pues, la escisión americana fue para con la filosofía de la Historia y fue además, *deseada*: un país tan *nuevo*, contenedor de tantos localismos, tantas confesiones, tal disparidad de identidades, necesitaba una identidad transnacional espacial; es decir, afianzar sus lazos con un presente tangible que permitiera mirar al futuro -como se ha dicho, contenedor además de su propia historia natural- en lugar de verse condenado a mirar un pasado que en realidad no era suyo. Por ello en Senancour la Naturaleza es abrumadora e impenetrable mientras para Thoreau es familiar. Igualmente, el francés se entrega una y otra vez al desbordamiento de una sensibilidad quejumbrosa mientras muy americanamente, Thoreau es viril y utilitario. Pero sobre todo, es preciso comprender que el neoinglés nunca salió realmente de Concord, retirándose a una

²⁴⁵ SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804; *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 789.

propiedad no muy alejada de la villa, cedida por Emerson y sin tener la necesidad de acometer un éxodo a ese *otro* paisaje como el llevado a cabo por Senancour. Quiere decirse que en la Nueva Inglaterra del descendiente de hugonotes no existía el *dentro-fuera* que determinó las relaciones paisajísticas de los intelectuales europeos desde finales del dieciocho; es decir, que mucho antes del trazado de vías ferroviarias, las rutas comerciales y las canalizaciones fluviales que la conquista del oeste trajo, los asentamientos del este estaban virtualmente unidos con la América inexplorada por la conciencia geopolítica de un territorio cuya industrialización coincidiría en el tiempo con los impulsos ruralizadores europeos que se gestaron a la sombra de la Primera Revolución Industrial.

Sin duda, todas estas consideraciones guardan relación con el hecho de que la disidencia en la Naturaleza de Thoreau aloje en sí un carácter social²⁴⁶ -puede entenderse como una versión radicalizada del socialismo democrático emersoniano- que nunca podrá encontrarse en Senancour; la disidencia *desde dentro* que sólo una superposición de paisajes natural y político como la que se dio en América durante unos pocos siglos podría haber permitido. Por eso y a pesar de su conocido *retiro* silvestre, Thoreau escribe siempre como ciudadano. De hecho, en el poco conocido poema *Un paseo de invierno* remite al aire doméstico de montañas y bosques, a la urbanidad de los leñadores y compara los

²⁴⁶ Es importante matizar que dicho "carácter social" obedece a una identificación del ciudadano con el habitante de los espacios naturales y viceversa. Ha de diferenciarse pues, de lo social rousseauiano; es decir, de un repliegue sobre la Naturaleza simple y llanamente entendido como exilio.

deserts con las grandes urbes²⁴⁷. No es menos significativo que considerase al autor de *Canto a mí mismo*²⁴⁸, su colega Whitman, “el mayor demócrata que el mundo haya visto”²⁴⁹. En Thoreau pues, la vida en armonía con la Naturaleza es una especie de derecho constitucional o lo que verdaderamente nos interesa: un acto político. Muy al contrario, Senancour es todo el tiempo el exiliado rousseauiano que podríamos definir como un *sin paisaje*, ya que en su caso no se da la coexistencia espacial de Naturaleza y civilización que permitió a los idealistas americanos lidiar con la tensión generada entre una y otra.

²⁴⁷ “Alabas las montañas salvajes y los bosques invernales por su aire doméstico; el hielo y la nieve por su calor; los aldeanos y leñadores por su urbanidad, y la naturaleza desierta por asemejarse a París y Roma. A pesar de esa constante inclinación tuya a despreciar las ciudades y la civilización, no puedes encontrar otra forma de conocer los bosques y sus habitantes que compararlos con las ciudades y los ciudadanos. Puede que a Channing la pieza le parezca excelente; pero, con todos sus méritos, leerla me provoca malestar y nerviosismo”. CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acuarela. Madrid, 2005. Pág. 63.

²⁴⁸ WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Walt Whitman. New York, 1855;. Pág. 125; *Hojas de Hierba*. Edición de José Antonio Gurpegui. Espasa Calpe. Madrid, 2008; *Hojas de Hierba*. Edición de Francisco Alexander. Visor. Madrid, 2009.

²⁴⁹CAIROL CARABÍ, Eduard. *Obermann, o las meditaciones de un rousseauiano nihilista*. En SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Obermann*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 34 (*Oberman. Cèrioux*. Paris, 1804).

4.2. Llanuras, bosques y montañas

“Si había parecido necesario a los hombres más elevados el recogerse en las montañas a fin de cumplir mejor su misión y de purificar su espíritu, comparándolas, la vida jornalera del llano debía ser profana y peligrosa y para los que amaban esta vida y sus obras las montañas parecían contener un constante reproche, su vista les causa constantemente un temor penoso”

John Ruskin

Un cuadro muy representativo tanto de la confrontación de naturaleza primigenia y domesticada como de la *vigilancia* del centinela es *The Oxbow (The Connecticut River near Northampton)*; un cuadro que además representa el mismo paisaje que Dwight describiera en 1796. En la parte izquierda de la composición, Thomas Cole representa a un pintor perfectamente mimetizado con un caos de rugosidades arbóreas y vegetación abigarrada; separada por una especie de diagonal imaginaria, la parte derecha presenta una llanura luminosa cruzada por un río serpenteante y matizada aquí y allá con pequeñas columnas de humo y las formas rectangulares de la tierra labrada. *The Oxbow* nos habla también de la necesidad del *outsider* de sustraerse de la civilización para poder contemplarla desde la lejanía, tal vez con la esperanza de poder escrutar su verdadero rostro. Como en los escritos de Senancour, reaparece aquí la montaña en oposición a las llanuras, que es también la oposición del disidente puro a la marcha de la civilización. Sin

embargo, el cerro boscoso a orillas del Connecticut no se corresponde exactamente con la alta montaña senancouriana. Son entonces, distintos arquetipos de primigeneidad paisajística: mares de hielo y terribles desniveles alpinos frente a la exuberante explosión de vida salvaje que caracteriza a algunos de los panoramas de Cole y sobre todo, a los de Frederic Church.

San Francisco de Sales²⁵⁰ escribió sobre montes espantosos cubiertos de hielo²⁵¹ siguiendo una tónica general que se remontaría hasta principios del XVIII. Las grandes cadenas montañosas europeas eran sencillamente regiones espantosas de las que sólo podían brotar oscuras inspiraciones. Incluso más tarde, cuando Chateaubriand viaja a Chamonix estimulado por las investigaciones de De Saussure, pone en duda que un poeta pueda encontrar allí la *speciosa deserta* o la belleza de las soledades²⁵². Unas cuantas décadas después de la observación de Francisco de Sales, en 1669, René Le Pays²⁵³ -un poeta cuya mediocridad despertó por igual la curiosidad de las damas de la corte y las burlas de

²⁵⁰ Además de obispo de Annecy, Francisco de Sales (1567-1622) fue un gran conocedor del entorno alpino de los valles de Servoz y Chamonix y como Senancour, proyectó sobre éste toda una serie de meditaciones existenciales que dieron cabida a sentimientos contradictorios como los que compartió con la religiosa Juana de Chantal (1572-1641) en su correspondencia.

²⁵¹ “Vi estos días pasados montes espantosos cubiertos de hielo de un grosor de diez o doce picas”. En SALES, San Francisco de. *Montes espantosos cubiertos de hielo* (1606). Fragmento de la correspondencia completa de San Francisco de Sales con Juana de Chantal. Biblioteca del convento de la Visitación de Annecy. En VVAA. *Perspectivas del Mont Blanc*. Alba, Barcelona, 2008. Pág. 16.

²⁵² “Visité el valle de Chamonix, famoso a raíz de los trabajos de monsieur de Saussure ; pero no sé si, como el mineralogista, el poeta encontraría allí la *speciosa deserta*”. CHATEAUBRIAND, François René de. *Voyages en Amérique en Italie: au Mont Blanc*. Garnier Frès. Paris, 1827 ; *Esas pesadas moles*. En VVAA. *Perspectivas del Mont Blanc*. Alba, Barcelona, 2008. Pág. 65.

²⁵³ René Le Pays du Plessis Villeneuve (1636-1690) fue un autor francés de literatura galante. Reunió su correspondencia y sus poemas en *Amitiez, amours, amourettes*, que se publicó en Grenoble en 1669. El extracto citado a continuación (titulado como *Cinco montañas de hielo puro*) pertenece en realidad a una de tales cartas galantes, en su caso, escrita en Chamonix el mismo año de su publicación.

Boileau²⁵⁴ - escribió de los hielos alpinos que “ni los fuegos de cinco o seis mil canículas, ni las aguas del diluvio universal han tenido la fuerza de derretirlo”²⁵⁵. Más de cien años después, Mary Shelley localiza el fatal reencuentro del doctor Frankenstein con su monstruo en el Montvert, a escasa distancia del Montblanc. Rara vez pues -por no hablar únicamente de Saussure- encontraremos descripciones paradisíacas de las grandes moles del Viejo Continente. Pero en cierto modo Le Pays erra en su descripción; lo hace si tenemos en cuenta que la perpetuidad alpina se caracteriza por una mutabilidad constante que viene a ser la expresión física y fenomenológica de la incertidumbre que el rumor de la vida social acalla.

Curiosamente, encontramos un punto de encuentro entre ambas tipologías paisajísticas en ciertos hechos a continuación expuestos. Si la Ilustración transformó el Montblanc en símbolo por su constitución glaciar²⁵⁶, el paisaje intacto confirmó “un carácter programático a lo ‘elemental’ y lo ‘salvaje de la naturaleza”²⁵⁷ y se identificó con Francia y su Revolución. En el primer caso basta con parafrasear a Martínez de Pisón al respecto: lo marginal adquiere

²⁵⁴ Nicolas Boileau (1636-1711). Poeta, crítico literario parisino y gran antagonista de Chaeles Perrault en la *Querelle* entre clásicos y modernos. Boileau pues, fue uno de los grandes defensores de la vigencia de los cánones clásicos en la creación literaria frente a la innovación reivindicada por los autores modernos.

²⁵⁵ LE PAYS, René. *Cinco montañas de hielo puro*. En VVAA. *Perspectivas del Mont Blanc*. Alba, Barcelona, 2008. Pág. 20.

²⁵⁶ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2009. Pág. 163.

²⁵⁷ HAUSTEIN, Lydia. *Las opiniones de Humboldt acerca de la naturaleza o del intento de “asir el espíritu de la naturaleza bajo el manto de las apariencias”*. En VVAA. *El retorno de Humboldt*. 29 de abril-11 de julio. Asociación Cultural Humboldt, Instituto Goethe. Caracas, 1999. Pág. 82.

significado, la civilización avanza²⁵⁸. En el segundo ha de notarse que la Revolución -temida a lo largo de Europa y revestida de ideas radicales- encontraba un campo simbólico adecuado en la siempre amenazante naturaleza indómita. No obstante, la superposición conceptual precedente se correspondía con un punto de vista reaccionario en tanto contrario a los procesos revolucionarios. Probablemente acertaremos si intentamos ver un ejemplo de la cuestión en la aversión por la montaña de Chateaubriand, quien siendo un amante de los grandes espacios encontraba que las descripciones alpinas de principios del diecinueve faltaban a la verdad. Como ya se ha observado, fue más lejos cuando afirmo que “bello no hay más que lo verdadero, lo verdadero sólo es amable”²⁵⁹. Entre otras cosas pues, las disertaciones del diplomático en *Voyage au Mont Blanc* tienden a considerar bella a la montaña sólo vista en la lejanía. Establece así la misma distancia que Lorrain o Rosa emplearon en sus cuadros a la hora de representarla, siempre al fondo de sus composiciones. En cierto sentido, aquellas empiezan donde termina el paisaje, de modo que la barrera geográfica de las cordilleras montañosas es también una barrera cultural: justamente la que a finales del dieciocho y principios del diecinueve empezaba a ser franqueada.

Es interesante notar cómo la noción de lo bello verdadero de Chateaubriand se las ve primeramente con el problema de lo amable en tanto cognoscible. Que éste encontrase bellas las montañas en la lejanía tiene que ver con dos hechos

²⁵⁸ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2009. Pág. 163.

²⁵⁹ CHATEAUBRIAND, François-René de. *Voyages en Amérique en Italie: au Mont Blanc*. Garnier Frères. Paris, 1827 ; *Esas pesadas moles*. En VVAA. *Perspectivas del Montblanc*. Alba. Barcelona, 2008. Pág. 65.

fundamentales: por una parte, representaban los confines de su mundo de amabilidad; por otra y con la debida distancia de por medio, las por él llamadas “pesadas moles” eran objetos asimilables mientras su mirada pudiese contenerlos. Establecía así una relación de aprehensibilidad con la Naturaleza que permitía comprender el paisaje como resultado de un proceso intelectual de contención, previo a las siempre subsecuentes fases de dominación. Por supuesto, se trata del establecimiento de metáforas capaces de transformar la incertidumbre intrínseca a la primigeneidad en un eco lejano e inofensivo. En efecto, la verdad de Chateaubriand es ante todo retórica y *su* lenguaje el que hace de lo desconocido algo asimilable.

En definitiva, para el autor de *El Genio del Cristianismo*²⁶⁰ son más reales las cordilleras difuminadas de la pintura de paisaje de los maestros europeos que la montaña cuyo *descubrimiento* se vio obligado a atestiguar: “*Pintemos la Naturaleza, pero la Naturaleza bella, puesto que el arte no debe ocuparse en reproducir las monstruosidades*”²⁶¹. Vemos que la postura de Chateaubriand se corresponde casi a la perfección con la de William Gilpin; es decir, con la defensa de la idea dieciochesca de *construir* una belleza que en la Naturaleza sólo aparecerá potencialmente y que por tanto, habrá de sintetizarse en un arquetipo pleno.

²⁶⁰ CHATEAUBRIAND, François *Le Génie du Christianisme, ou Beautés de la Religion chrétienne*. Migneret. Paris, 1802; *El genio del cristianismo. Bellezas de la religión cristiana*. El Buey Mudo. Madrid, 2010 .

²⁶¹ CHATEAUBRIAND, François René de. *Atala, o les Amours de deux sauvages dans le désert*. Migneret/ Librairie Dupont. Paris, 1801; *Atala*. www.elaleph.com. 1999. Pág. 7.

Tales “monstruosidades” no son esencialmente distintas a aquellos aspectos de la Naturaleza en los que el reverendo William Gilpin, Ruskin, los poetas británicos y los artistas de la Escuela del Hudson fijaron su atención: las rugosidades y los abigarramientos de una arquitectura esencial en perpetua transformación, aquello que los renacentistas llamaron “el oscuro vientre de la gran madre”²⁶² y que coincide justamente con lo que Cole representa en la mitad izquierda de *The Oxbow*. Se trata en el fondo de la misma factura azarosa de los desniveles y de las escarpaduras alpinas con las que Chateaubriand jamás se confrontaría, encontrando demasiado inútil y fatigoso el emprender la marcha hacia semejantes reinos de la deformidad.

Asumiendo momentáneamente el punto de vista del diplomático, cabe añadir que la inconveniencia de su estado de *pura naturaleza* es la inconveniencia del caos, ya sea político, social o como en el caso que nos ocupa, estético; un caos al que *L’ancien régime* y sus antiquísimas fuerzas ordenadoras sabían cómo tratar. Algo más generalmente, estas reflexiones nos brindan la oportunidad de comprender la pintura de paisaje post-loreniana como exorcización de esa dimensión monstruosa de la Naturaleza que nunca *deberá* resultar bella de por sí; algo que más allá de lo meramente simbólico supondría el reconocimiento del caos primigenio como Orden de órdenes.

²⁶² REGUERA, Isidoro. *Jacob Böhme*. Siruela. Madrid, 2003. Pág. 24.

Pero si Senancour escribió que “es en las montañas, en sus cumbres apacibles, donde el pensamiento, menos presuroso, es realmente más activo”²⁶³ o si Coleridge caminaba por bosques y montañas sumido en las divagaciones propias de la metafísica genuina, es porque cuando el centinela se *sumerge* en la Naturaleza, lo hace también en las profundidades del pensamiento libre. Cabría aquí la figura metafórica del esclavo liberto, redimido por fin de la ortodoxia, pacíficamente rebelado contra los grandes constructos escleróticos -y su dogmatismo, siempre exotérico²⁶⁴- en que degeneran los viejos reinos milenarios. Dicho esto, el *quid* de la cuestión no es ya el de la conveniencia o la inconveniencia del estado de *pura naturaleza*, sino la del retorno imposible al anterior como única vía para la disidencia en el marco ultrapolarizado del mundo moderno. Otro aspecto a tener en cuenta es el del fracaso sistemático de los grandes reformismos occidentales y su relación con una introversión intelectual típicamente protestante: una situación que en la modernidad se traduce en una estética rupturista con la filosofía de la historia y que “refuerza sus lazos con la filosofía de la naturaleza; un cambio de alianzas detectable en los más diversos vitalismos estéticos [...] o en el naturalismo norteamericano”²⁶⁵.

²⁶³ SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804; *Oberman*. KRK. Oviedo, 2009. Pág. 140.

²⁶⁴ En la veintidosava edición del diccionario de la RAE pueden leerse definiciones como “Común. Accesible para el vulgo” o “Que es de fácil acceso para la mente” para el término “exotérico”. Recogemos estas últimas porque son compatibles con el sentido que pretendemos darle al término en relación a la disidencia en la Naturaleza, entendiéndola como separación de lo común y de lo accesible.

²⁶⁵ MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Alianza. Madrid, 1992. Pág. 147.

Frente a la europea montaña símbolo y siendo los árboles lo único que de antiguo había en los Estados Unidos, dijo Chateaubriand²⁶⁶, el paradigma norteamericano de la visión trascendental de la Naturaleza lo constituyeron sus inmensos bosques. Pero a diferencia de los durante siglos temidos Alpes, la foresta americana era una vieja conocida de las colonias incluso antes de los procesos de expansión de mediados del diecinueve. De hecho, la vida colonial fue desde el principio uno de tales procesos; una primera adaptación al *Wilderness*. De modo que la *otredad* de los pioneros forzosamente debió irse transformando generacionalmente en una especie de familiaridad cultural con los territorios inexplorados. Por supuesto, el adanismo puritano, convencido desde el principio de haber desembarcado en el Edén, debió estar altamente involucrado en todo el proceso. De forma que a diferencia de lo acontecido en Europa, el ordenamiento americano de la Naturaleza se llevó a cabo *in situ* antes que en los cuadros, espacialmente antes que representacionalmente. No ha de extrañar pues, que un término tan extendido como el de *American Scenery* remitiese al paisaje natural propiamente dicho tanto como a sus representaciones pictóricas o incluso literarias. Resumiendo, lo que se consiguió en Norteamérica durante casi tres cuartos de siglo fue una especie de asombrosa solución de continuidad entre lo real y lo ideal que se corresponde con un *construir* del paisaje desde la Naturaleza.

²⁶⁶ "Si Chateaubriand, en su anterior visita a Norteamérica, declaraba que aquí no había nada antiguo excepto nuestros árboles milenarios, es de suponer que estos eran dignos de aprecio". NOVAK, Barbara. *Un mapa de Durand*. En VVAA. *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*. 1 de octubre de 2010-9 de enero de 2011. Fundación Juan March. Madrid, 2010. Pág. 46.

Curiosamente, la dialéctica entre el paradigma paisajístico del bosque americano y la cultura que lo *construyó* tiene primeramente que ver con una idea de accesibilidad que desde lo geográfico, se manifiesta en lo político, lo social y lo económico. Así, los valores democráticos típicamente norteamericanos, el arquetipo del hombre hecho a sí mismo, las retóricas de la Norteamérica de las oportunidades, el *american dream* de principios del veinte, etc., son todos constructos de una u otra manera cimentados en una serie de aspectos meramente territoriales. El control de la Naturaleza, su transformación en paisaje, se consuma en el proceso que convierte lo accesible en transitable: la primera de toda una serie de fases transformadoras del Edén primigenio en la naturaleza *amoral* de los jardines domésticos y a su vez constituyentes del gran jardín americano. He aquí un nuevo pastoralismo tecnológico de verdor simétrico, aspersores y cortadoras de césped y cuyo escenario ya no serán los claros de bosque lorenianos debidamente americanizados, sino las hileras de casas con jardín cuya imagen arquetípica conocemos bien a través del cine.

Las más de las veces superpuestas en desesperados intentos intelectuales de conciliación, otras confrontadas y siempre guardando una relación de complejidad contradictoria, se llega así a la coexistencia de dos tierras prometidas americanas: una ordenada y siempre *futura* arcadia de masas frente a la representada por Cole en *The Pastoral State*; la de los empresarios del ferrocarril y los hombres de negocios frente a la de quienes como decía el pintor, se reunían en la foresta para

rendir culto a lo divino²⁶⁷. Cierta extracto de *Miradas sobre el paisaje*, permitiéndonos cambiar “montañas” por “bosques” y viceversa, sirve como acercamiento al culto forestal referido por el artista:

*“Para aprender bien las cosas es preciso estar en sus propios dominios, donde éstas te rodean. Es sólo en medio de las montañas donde se puede alcanzar el conocimiento de las montañas, descifrar las letras con las que forman palabras y, paso a paso, reproducir la escritura de la naturaleza. Ello conduce, según expresión de Goethe, a ser ‘renunciante’ de otros ambientes. Y esta senda se sigue no sólo por método, sino también por decepción de los hombres. ‘¿Por qué ese gusto, esta inclinación, la más solitaria del mundo?’ Y el naturalista ‘renunciante’ responde: ‘- precisamente porque es solitaria’”*²⁶⁸

Después de todo, los *renunciantes* de los dos lados del Atlántico; de la norteamericana y accesible tierra de hombres libres -*The Land of the Free*, reza el himno nacional- y las inaccesibles montañas del Viejo Continente, podrían perfectamente hermanarse en esta suerte de misticismo revolucionario en el que confluyen el énfasis ruskiniano por el detallismo botánico en la pintura de paisaje, el cientifismo sensible de De Saussure y Alexander Von Humboldt y el vago

²⁶⁷ “El desdeñaba las ciudades, su suciedad y su ruido. Decía que presagiaban cosas. Quizás representaban el progreso de un bluf totalmente destructor de ese paisaje que había amado tan tiernamente. En todo caso, habría acordado con el trotamundos, ‘las ciudades de la burguesía llevan al pecado... pero nosotros estamos en la foresta y uno se reúne cada día a dar culto a lo divino’”. MISTERY, Jonathan. “Thomas Cole”. En VVAA. *Álbum Letras-artes* n-27. Madrid, 1985. Pág.47.

²⁶⁸ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2009. Pág. 166.

desapego por la vida civilizada que Tocqueville sintiera en las soledades americanas. Hay además, cierta melancolía profética frente al furioso entusiasmo de un progreso que ya a finales del dieciocho apuntaba las maneras que han derivado en el mundo occidental contemporáneo. Si Senancour temía por *sus* montañas ya en 1802²⁶⁹, que no debieron sentir los *renunciantes* americanos ante la destrucción de una *solitude* hasta cierto punto comparable a la de las cumbres senancourianas. Tocqueville se refiere a hechos tan ciertos como si ya hubiesen sucedido y continúa con la cita que cerrará este subcapítulo; la visión de un buen conocedor de la montaña alpina sobre *una* América que, a pesar de su maravilloso descubrimiento, Mark Twain hubiese preferido haber pasado de largo²⁷⁰:

“Dentro de pocos años, esos bosques impenetrables habrán sido talados, el ruido de la civilización y la industria turbará el silencio del Saginaw, haciendo enmudecer su eco... Los muelles aprisionarán sus riberas; sus aguas, que discurren hoy ignoradas y tranquilas a través de un desierto sin nombre, serán expulsadas de su cauce por la proa de los barcos. Cincuenta leguas separan todavía esta soledad de los grandes asentamientos europeos y nosotros somos

²⁶⁹ “En la amenaza a lo permanente tiene también Senancour un momento de desasosiego temprano. Porque tal vez llegue un día incluso no muy lejano, piensa, en que esa naturaleza robusta pueda dejar de existir y todo suelo sea modelado por la industria humana, un momento en que se altere la composición vegetal de la Tierra, se la esterilice y se debiliten las especies animadas; y hasta es concebible que los ambientes naturales cambien por sí mismos hacia la sequía o el frío y con ellos quedan afectados los seres vivos, quede dañada la armonía natural y se pueda alcanzar la muerte del globo. Recordemos que estamos en 1802”. *Op. cit.* Pág. 168.

²⁷⁰ “Fue maravilloso encontrar América, pero hubiese sido más maravilloso aún pasarla de largo”. TWAIN, Mark. *Letters from the Earth*. Harper & Row. New York, 1962; *Cartas de la Tierra*. Zero. Bilbao, 1978 (contraportada). A pesar de la celebridad de la cita “*It was wonderful to find America, but it would have been more wonderful to miss it.*”, no ha sido posible documentar su origen más allá de su inclusión en la edición en castellano (Doris Rolfe) de *Letters from the Earth* aquí citada.

quizá los últimos viajeros de Europa a los que ha sido concedido el privilegio de contemplarla en su primitivo esplendor. Tal es el impulso de la raza blanca hacia la conquista total de un nuevo mundo''²⁷¹

²⁷¹ TOCQUEVILLE, Alexis de. *Quinze jours dans le désert. Revue des deux mondes*. Paris, 1860 *Quince días en las soledades americanas*. Barataria. Barcelona, 2005. Pág. 86.

4.3. La mutabilidad y lo cíclico

“¡Muere, todo muere! / La hierba muere, pero con la lluvia vernal / Rebrotó y revive nuevamente. / Una y otra vez, y una vez más / Vive, muere y revive nuevamente. / ¿Quién suspira porque se va la vida? / Verano e invierno, placer y pesar/ En el reino de Dios, todo, allá donde vas... ¡Acaba, siempre acaba, y para siempre, y siempre vuelve a empezar”

Herman Melville

Hemos hablado de Senancour y de Thoreau en un intento de acotar un espectro - un campo de acción, tal vez- del centinela decimonónico. Dado que sus contextos difieren en sentidos que a continuación continuaremos analizando, conviene establecer un criterio unificador en el que converjan todos los *wanderers*; el ascetismo de los bosques, el estoicismo de las cumbres e incluso la rudeza de la vida en el mar. Se trata pues, de lo que desde ahora consideraremos una metafísica de la mutabilidad. Primeramente, es importante notar que toda gran cultura *lucha* por expandirse en el espacio y perpetuarse en el tiempo; por su crecimiento y conservación. Por el contrario, las potencias de lo primigenio *trabajan* por una constante renovación. En tal sentido y en el primer capítulo de *Representative*

*Men*²⁷², Emerson explica cómo la Naturaleza produce todo a su debido tiempo y cómo su remedio es la rotación.

En una suerte de madurez spengleriana²⁷³, las relaciones entre lo natural y lo social del Viejo Continente se entreveran en el tiempo frente a las del Nuevo Mundo, que lo hacen en el espacio. Quiere decirse que si en el primer caso existe algo como un tejido histórico, en el segundo y al menos desde el diecinueve, todo parece ocurrir en un presente orientado al futuro y al que hay que llegar con la menor tardanza posible; es decir, a través de la expansión territorial y de todo lo que ésta trae consigo. Pero para el centinela americano, la marcha hacia lo utópico de su nación no será más que una quimera impersonal, pasajera y sólo consumable como fase previa al *retorno*²⁷⁴. De modo que la disidencia trascendentalista -que no necesariamente el trascendentalismo- mira hacia adelante proyectando los viejos mitos arcádicos en el horizonte real de sucesos ya mentado: las

²⁷² EMERSON, Ralph Waldo. *Representative Men*. Phillips, Sampson & Company. Boston, 1850; *Hombres representativos*. Losada. Buenos Aires, 1991. Pág. 20.

²⁷³ En *La decadencia de Occidente* -obra escrita en 1918 y 1923- Oswald Spengler (1800-1936) defendió una visión orgánica sobre las grandes culturas y la idea de la obsolescencia de todas ellas inmediatamente después de alcanzar el punto culminante de su desarrollo. SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München, 1923; *La decadencia de Occidente* (Tomos I y II). Espasa Calpe. Madrid, 2006.

²⁷⁴ Esta afirmación nos da el pie para entender la citada metafísica de la mutabilidad propia del centinela a partir de su fe última en el carácter cíclico de la Naturaleza. Más allá de las barajadas a continuación, las referencias tanto en el ámbito del romanticismo como en el del arte de paisaje y el trascendentalismo norteamericanos son numerosísimas y habrían de ser tratadas aparte, en un estudio consagrado a profundizar en la idea de la comprensión trascendental de lo cíclico a partir de la observación de la Naturaleza.

Así las cosas, nos limitaremos a subrayar lo que realmente interesa ahora: el disidente encuentra en lo cíclico la réplica trascendental a las retóricas del progreso y el expansionismo; en última instancia, a los distintos discursos acerca de la grandeza de naciones en realidad condenadas a desaparecer debido a una insostenibilidad sobre la que siempre prevalecerá la Naturaleza. Así y en lo tocante a esta última, es la constancia del cambio la que garantiza su permanencia y estimula los sueños de un eventual retorno a la armonía perdida de los estadios precivilizados; retorno que a mayores supondrá una nueva oportunidad para el desarrollo de una cultura inscrita en la Naturaleza.

civilizaciones caen, la Naturaleza prevalece. Así, la típicamente europea conciencia de la escisión que ya preocupaba a los manieristas es sustituida por la conciencia de lo cíclico armónico. Encontramos muestras de ella en la pintura de Washington Allston, de Thomas Cole, muy de fondo y en general en Thoreau y en el poema *Thanatopsis*²⁷⁵ de William Cullen Bryant: sólo algunas referencias contrastables al pesimismo de Leopardi, al existencialismo dubitativo de Senancour y a todo un oscurantismo romántico para el que la escisión fue desde el principio fatalmente irreversible.

Pero el culto romántico de la ruina reintegrada en la Naturaleza es en el fondo una loa a lo cíclico; un destello de luz en la oscuridad del alma escindida. En sus escritos acerca del paisaje pintoresco, Gilpin se refiere en varias ocasiones al modo en que el tiempo consagra a las reliquias antiguas haciéndolas tan admirables como la Naturaleza misma. Más de medio siglo después, en su relato *Valerio*²⁷⁶, Mary Shelley habla de un templo romano que sólo en su estado ruinoso se convierte en aquello para lo que verdaderamente fue concebido. Hawthorne se expresó ocasionalmente sobre lo devuelto a la Naturaleza, por ejemplo, mediante una capa decente de vegetación. Todas estas reflexiones remiten a una naturaleza definible como la siempre mutante proyección de lo que permanece; de lo eterno. También se congratulan de la *naturalización* de lo

²⁷⁵ CULLEN BRYANT, William. *Thanatopsis*. *North American Review*. Boston, 1817. *Scene for Thanatopsis* (1850. Metropolitan Museum of Art. New York) de Asher Brown Durand, se inspira en este poema.

²⁷⁶ SHELLEY, Mary. *Valerius*. *The Reanimated Roman* (1819). En ROBINSON, Charles E (ed.). *Mary Shelley: Collected Tales and Stories*. John Hopkins. Baltimore, 1976; *Valerio*. *El romano reanimado*. En SHELLEY, Mary. *Cuentos góticos*. Valdemar. Madrid, 2006. Pág. 167.

artificial en tanto proceso de armonización. Todo retorna al fin a la perfección original, al estadio primigenio del bien y la belleza que precede a, y prevalece sobre las potencias alienantes de la civilización. Por otra parte y frente a los rancios patrones neoclásicos de la *alta* pintura, la ruina sirvió como emblema de la victoria de la libre voluntad sobre los órdenes impuestos; como la gran prueba de la decadencia de lo pulido, lo ordenado y lo simétrico.

He aquí el triunfo de los valores gilpinianos de lo abrupto y lo rugoso sobre los afectados jardines franceses. Resumiendo, además de un objeto universal, la ruina es un puente hacia la eternidad que lleva inscrito un “no todo ha terminado”. Así, como en un pasaje sin determinar de *La pintura norteamericana: del periodo colonial a nuestros días*²⁷⁷ puede leerse acerca del *Desolation* de Cole: “tras una noche tempestuosa que complete la ruina, la aurora traerá vida nueva, un nuevo estado salvaje, y se repetirá el ciclo, dando nacimiento a una nueva civilización ignorante de que todo esto ya ocurrió antes. Sólo la montaña y el lago estarán en el secreto”²⁷⁸.

Continuaremos considerando cómo la fascinación de Cole por las ruinas de la Antigüedad clásica tenía más que ver con su propio poder simbólico que con el hecho de que remitieran a la grandeza moral o cultural de las viejas civilizaciones.

Las vio como los grandes indicadores de que la esencia de la vida es el perpetuo

²⁷⁷ PROWN, Jules David/ ROSE, Barbara, *American Painting: Colonial Tradition v. I, American Painting: Twentieth Century v. II*. Macmillan. Oxford, 1980; *La pintura norteamericana: del periodo colonial a nuestros días*. Skira/ Carrojo ediciones, Barcelona, 1969.

²⁷⁸ MISTERY, Jonathan. “Thomas Cole”. En *Álbum Letras-artes* Nº 27. Madrid, 1985. Pág.47.

cambio y de que todo vuelve una y otra vez a la Naturaleza. Sus series pictóricas *The Course of The Empire* y *The Voyage of Life* dan cuenta del modo en que la transitoriedad se contaba entre las preocupaciones trascendentales del artista. Desde luego, mencionamos a Cole antes que a Constable o a John Martin porque los paisajistas estadounidenses -también los inmigrantes- gozaron de una relación con la primigeneidad que muchos románticos hubieran envidiado. Siendo más una cuestión cultural que territorial, mientras Europa era de largo todo paisaje, en Norteamérica éste terminó de *construirse* durante la segunda mitad del diecinueve. En cualquier caso, la alusión a los *compatriotas* del artista nacido en Lancashire se debe a que ambos se contaron entre las mayores influencias del padre oficial de la Escuela del Hudson y ambos además, trabajaron en profundidad sobre la idea de lo cíclico; algo que en lo que respecta a Constable, nos da el pie para tratar otro de los grandes ítems arquetípicos de lo cíclico en los panoramas expandidos ante el centinela: las nubes. Por tanto, dejaremos de lado lo mucho que Cole tomó de Martin -de obras como *The Fall of Babylon*- para sus series y nos centraremos en la representación de la mutabilidad celeste.

Sin duda, uno de los más grandes centinelas -en tanto observador- de las nubes fue Goethe. Como en la pequeña loa que le dedicó a la Astronomía, “de la voluble atmósfera” investigó “los cambios y mudanzas con gran celo”²⁷⁹. Por otra parte, es muy conocida su admiración por el meteorólogo Luke Howard²⁸⁰,

²⁷⁹ GOETHE, J. W. *Obras literarias II*. Aguilar. Madrid, 1945. Pág. 95.

²⁸⁰ Por su creación de una aún vigente clasificación tipológica de las nubes, al londinense Luke Howard (1772-1864) puede considerársele el gran precursor de la meteorología. Su influencia sobre artistas y escritores europeos y americanos tanto en el ámbito del romanticismo como en

contemporáneo suyo y una de las más decisivas influencias de Constable. A su vez y en gran medida, el pintor británico pudo transferir su interés por las nubes a los artistas de la Escuela del Hudson, cuya obra conocían bien. La publicación de *Up Among the Clouds*²⁸¹ en 1855, con autoría del paisajista americano Jasper Cropsey, da cuenta del modo en que la representación de las nubes se convirtió en preocupación fundamental de los hudsonianos, quienes proyectaron todo un gran cuerpo de ideas estéticas, religiosas y científicas en su estudio de los cielos²⁸².

Previa lectura del *Essay on the Modification of Clouds*²⁸³ de Howard a través de Goethe, Carl Gustav Carus se obsesionó igualmente por las nubes tanto como por el juego de relaciones entre arte y ciencia que su representación implicaba. No obstante, lo verdaderamente significativo del interés de artistas como Carus, Karl Blethen o el noruego Christian Dahl por el cielo, estriba en el descubrimiento de una vía de acceso a la dimensión simbólica de las siempre mutantes configuraciones celestes. Se trata de un concepto que va mucho más allá de las típicas metáforas de inmaterialidad asociada a lo divino y que tiene más que ver con la inescrutable complejidad de La Creación; con lo irrepetible de cada fenómeno atmosférico y en consecuencia, con la milagrosa insondabilidad del azar. Por su parte, Ruskin trató en profundidad el aspecto trascendental de las

el de la pintura de paisaje es sencillamente incalculable. En 1803 escribiría su obra de mayor trascendencia: *Essay on the Modification of Clouds*.

²⁸¹ CROPSEY, Jasper F. "Up Among the Clouds". *The Crayon* 2. New York, 1855.

²⁸² NOVAK, Barbara. *Nature and Culture*. Oxford University Press. New York, 1981. Pág. 80.

²⁸³ HOWARD, Luke. *Essay on the Modification of Clouds*. *Philosophical Magazine* XVI. London, 1803.

nubes y su representación en *Modern Painters*²⁸⁴, influyendo también en el ya citado Cropsey, en Church y en muchos otros paisajistas americanos. De hecho, Para el ensayista la nube representada venía a ser una especie de paradigma estético de la modernidad, además de todo un símbolo de la variabilidad divina sobre el monótono feísmo del mundo industrializado que se le venía encima. Lo decíamos hace un momento: que no haya dos nubes iguales era prueba suficiente de la grandeza de Dios para todo ruskiniano que se preciara.

Haber hablado de ruinas y nubes equivale a haberlo hecho de lo que fue mundano y de lo eterno mutable; de la obra de los hombres frente a la de los dioses. Cabe ahora una última referencia a la mutabilidad en relación a *Autumnal Tints*²⁸⁵ de Henry Thoreau. De principio a fin, este escrito es un canto a la diversidad cromática otoñal de los bosques americanos, que Thoreau no duda en comparar con el mero amarillo de los granos de cultivo. En sus bosques, encuentra prácticamente todos los colores cognoscibles “sin exceptuar el azul más brillante: el arce temprano ruborizado, el zumaque venenoso enarbolando sus pecados escarlata, la morera, el rico amarillo cromado de los álamos, el rojo brillante de los arándanos que pinta el fondo de las montañas”²⁸⁶. Pero dado que el centinela nunca se limita a observar, ni siquiera a celebrar la magnificencia de la

²⁸⁴ RUSKIN, John. *Modern Painters*. Smith, Elder & Co. London, 1843; *Los pintores modernos*. Prometeo. Valencia, 1913.

²⁸⁵ THOREAU, Henry David. *Autumnal Tints*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (October, 1862). Ticknor and Fields. Boston, 1862; *Colores de Otoño*. José de Olañeta. Palma de Mallorca, 2002.

²⁸⁶ *Op. cit.* Pág. 43.

Naturaleza, Thoreau extrae el néctar filosófico del espectáculo silvestre ante él representado en los siguientes términos:

“La tierra está engalanada. Y, a pesar de todo, las hojas siguen viviendo allí en el suelo, a cuya fertilidad y volumen contribuyen, y en los bosques de los que vienen. Caen para elevarse, para subir más alto en los próximos años, por medio de una química sutil, trepando por la savia a los árboles y a los primeros frutos que caen de los árboles jóvenes, transmutadas al fin en una corona que, al cabo de los años, las convierte en el monarca de los bosques”²⁸⁷.

²⁸⁷ *Op. cit. Id.*

***Self made man* y *Frontiersman*. De la autoformación a la
disidencia norteamericana en la Naturaleza.**

“Un hombre posee todo lo necesario para su gobierno dentro de sí mismo”

Ralph Waldo Emerson

El arquetipo norteamericano de la Naturaleza -la construcción de *su* paisaje- no puede ser eficientemente abordado sin tomar en consideración el paradigma del hombre hecho a sí mismo. Una vez más, encontramos en él la impronta del individualismo protestante y la subsiguiente idea de salvación-redención por la vía del trabajo. Igualmente, el *self made man*²⁸⁸, es el símbolo de la fresca tradición norteamericana de autoeducación que, como veremos, guarda estrechísima relación con una percepción directa de la Naturaleza que ya no obedece tanto a las miradas *librescas* del ilustrado como a la necesidad de adaptación del colono; el proceso de construcción de la *Nueva Jerusalén* en tierras vírgenes y la voluntad de convertir tales espacios en lugares acogedores.

²⁸⁸ VELASCO GARRIDO, Fernando. *Introducción*. En MELVILLE, Herman. *Moby Dick o La Ballena*. Akal, Madrid, 2007. Pág. 32 (*Moby Dick; or, The Whale*. Harper & Brothers. New York, 1851).

Sus ideólogos adaptaron a conveniencia los idealismos de ultramar para construir un arquetipo de hombre americano que ya no iba a necesitar viajar al Viejo Continente para adquirir una formación superior. En 1838, el unitario y trascendentalista William Ellery Channing (1780-1842) escribió *Self-culture*²⁸⁹, subrayando el derecho natural de todo ser humano al conocimiento, así como su potencialidad para lograrlo. Es realmente significativo el peso que la Naturaleza tiene en el libro y la relación que Channing establece entre ésta y el hombre -todo hombre- como aspirante a su propia elevación espiritual. Y es que aquella es “la imagen de Dios, incluso de su infinitud y de los límites que no pueden ser establecidos en su despliegue”²⁹⁰.

Por su parte y en un conjunto de ensayos publicados en 1841, Emerson incluyó *Self-reliance*²⁹¹: una defensa de la autonomía individual y la confianza en el propio juicio por encima de las autoridades. En gran medida, este último texto es una auténtica llamada a la disidencia en tanto cuestionamiento del conocimiento-institución. No obstante, habremos de referirnos a las guerras dialécticas que en una primera fase de este proceso de emancipación cultural promovido por Emerson y afines, se dieron entre defensores y detractores de la vieja cultura. Con todo, no obviaremos que la importancia que el autor de *Self-reliance* adjudica al individuo se debe a que éste es el catalizador de las relaciones entre Naturaleza y

²⁸⁹ CHANNING, William Ellery. *Self-culture, by William E. Channing, D. D. With a Biographical Sketch of the Author*. James Munroe & Co. Boston, 1843.

²⁹⁰ “It is the image of God, the image even of his infinity, for no limits can be set to its unfolding”. Traducción propia. En *Op. cit.* Pág. 14.

²⁹¹ EMERSON, Ralph Waldo. *Self Reliance (Essays)*. James Munroe & Co. Boston, 1841); *Confianza en uno mismo*. Gadir. Madrid, 2009.

espíritu. Así, *su* individuo no se disuelve en el seno de ninguna totalidad abstracta al estar sujeto a la ley moral que propicia la unificación con la Naturaleza y la intersubjetividad²⁹². Tal es lo que expresa una frase como “a partir de este momento no obedeceré ninguna otra ley que no sea la eterna”²⁹³, máxime siendo la Naturaleza -en su mutabilidad- la depositaria última de dicha ley.

La influencia del *Bildung*²⁹⁴ romántico en el pensamiento emersoniano es tan grande que incluso podríamos hablar de la americanización de un ideal germano que no se dejaba integrar “en los esquemas cientistas, pragmáticos y productivistas, fundando, en cambio, un modelo de formación humana (...) en el que la verdad del hombre no es otra que la de sus propias contradicciones y sus incurables antinomias”²⁹⁵. Totalmente consagrado a la titánica labor de conciliar todas estas tensiones existenciales y -como los primeros románticos- frente al progreso técnico y económico, Emerson blande “la posibilidad de orientar la mirada a otro modelo de crecimiento, el orgánico, de serena, armónica y gradual maduración de acuerdo con un principio de finalidad inmanente”²⁹⁶.

²⁹² ANTÓN PACHECO, Antonio. *Prólogo*. En EMERSON, Ralph Waldo. *Naturaleza*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2007. Pág. 14 (*Nature*. James Munroe & Co. Boston, 1836).

²⁹³ EMERSON, Ralph Waldo; *Self Reliance (Essays)*. James Munroe & Co. Boston, 1841); *Confianza en uno mismo*. Gadir. Madrid, 2009. Pág. 50.

²⁹⁴ Para un acercamiento al origen y la naturaleza del concepto *Bildung* se recomienda “Expérience et formation, la *Bildung*”, en FABRE, Michel. *Penser la formation*. Presses Universitaires de France. Paris, 2006; “Experiencia y formación: la *Bildung*”. *Revista Educación y Pedagogía*. Vol. 23. Nº 59 (enero-abril). Págs. 215-225. Universidad de Antioquía. Medellín, 2011: “Esquemáticamente, la *Bildung* es trabajo sobre sí mismo, cultivo de los talentos para el perfeccionamiento propio. Ella apunta a hacer de la individualidad una totalidad armoniosa, lo más rica posible, totalidad que en cada uno permanece vinculada a su estilo singular, a su originalidad” (*Op.cit.* Pág. 216).

²⁹⁵ SÁNCHEZ MECA, Diego. “El concepto de ‘Bildung’ en el primer romanticismo alemán. Δαίμων. *Revista de Filosofía*. Nº 7. Pags. 73-88. Universidad de Murcia. Murcia, 1993. Pág. 75.

²⁹⁶ *Op. cit. Id.*

Con todo, Emerson prefirió el *Bildung* literario del *Wilhelm Meister*²⁹⁷ de Goethe que el que la *Fenomenología del Espíritu*²⁹⁸ de Hegel sistematizó; es decir, que se alimentó más de las ideas de autoformación que el *bildungsroman*²⁹⁹ cocinaba que de fuentes filosóficas puras, que sin embargo conocía bien, como las de Kant, Hegel, Herder o Wilhelm Von Humboldt -hermano de Alexander-.

En cualquier caso, la particular versión emersoniana del *Bildung* germano desemboca de algún modo en una especie de propuesta socialdemocrática que es en el fondo la teoría política de una autocracia mediada por la Naturaleza. Como en Swedenborg, de quien se encarga junto a Goethe en su *Representative Men*³⁰⁰, en Emerson se da “una correlación o analogía entre ética, estética, política y Naturaleza”³⁰¹ del mismo modo que en Pope se da entre naturaleza metodizada (*Nature methodised*)³⁰² y una concepción elitista y excluyente del gusto estético; una observación que nos recuerda que no todos los intelectuales norteamericanos coetáneos del expastor unitario compartieron la entonces revolucionaria visión de su compatriota.

²⁹⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Johann Friedrich Unger. Berlin, 1795; *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Cátedra. Madrid, 2008.

²⁹⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *System der Wissenschaft von Ge. Wilh. Fr. Hegel/ Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes*. Bamberg und Würzburg, bey Joseph Anton Goebhardt. Bamberg, 1807; *Fenomenología del Espíritu*. Fondo de Cultura Económica (España). Madrid, 1985.

²⁹⁹ *Wilhelm Meisters Lehrjahre* -novela de autoformación (*bildungsroman*) por antonomasia- inspiró obras en la misma dirección por parte de Hölderlin, Novalis, Carlyle y el larguísimo etcétera que ha convertido la literaturización del *Bildung* en género literario universal.

³⁰⁰ *Hombres representativos*. Losada. Buenos Aires, 1991; *Representative Men*. Phillips, Sampson & Company. Boston, 1850. Se trata de una obra directamente inspirada en el *On Heroes* de Carlyle (CARLYLE, Thomas. *On Heroes, Hero-worship, & The Heroic in History. Six Lectures*. James Fraser. London, 1841).

³⁰¹ ANTÓN PACHECO, Antonio. *Prólogo*. En EMERSON, Ralph Waldo. *Naturaleza*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2007. Pág. 14 (*Nature*. James Munroe & Co. Boston, 1836).

³⁰² MARTÍN, Paula. *Introducción*. En VVAA. *El espíritu del lugar*. Abada. Madrid, 2006. Pág. 31.

Frente a un trascendentalismo constituido por los primeros escritores inequívocamente americanos, algunos poetas académicos de Harvard formaron el grupo de los *Brahmins*. Fueron respetados en Europa, apreciados en Inglaterra y denostados en ciertos círculos intelectuales norteamericanos por su despotismo y, sobre todo, por su desprecio de la cultura popular vernácula. Los *brahmines* - Oliver Wendell Holmes Sr (1809-1894), James Rusell Lowell (1819-1891) y Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) fueron los más conocidos- defendían la poesía caballerescas o lo que llamaban el *estilo gentil*. Desde un apego a las tradiciones europeas que pasaba por la infravaloración de la joven literatura estadounidense, tuvieron muchas reservas a la hora de aceptar el desarrollo de una identidad cultural nacional; una identidad que empezaba a tomar forma con la obra de literatos no eruditos como Melville o Whitman.

Los *brahmines* o *The Brahmins* constituyeron en realidad un bastión eurófilo constituido por *scholars*³⁰³ que creían sinceramente en la necesidad de *européizar* Norteamérica en aras de un mayor y mejor crecimiento cultural de la nación. Oliver Wendell Holmes acuñaría el término que da nombre al grupo al escribir un artículo titulado *The Brahmin Caste of New England*³⁰⁴ en una sección periodística del *Atlantic Monthly* titulada “The Professor’s Story”. Un año después -en 1861- Holmes publicó la novela *Elsie Venner*³⁰⁵ recopilando el material de dicha sección y con *The Brahmin Caste...* como primer capítulo.

³⁰³ Intelectuales, en sentido académico.

³⁰⁴ HOLMES, Oliver Wendell. *The Brahmin Caste of New England*. “The Professor’s Story”. *Atlantic Monthly Magazine*. Vol 5, Issue 27, Ch.1. Ticknor & Fields. Boston, 1860.

³⁰⁵ HOLMES, Oliver Wendell. *Elsie Venner: A Romance of Destiny*. Ticknor & Fields. Boston, 1861.

Holmes retrata aquí a la “aristocracia” neoinglesa subrayando su nula correspondencia “con las viejas aristocracias feudales del Viejo Mundo”³⁰⁶; diferencia a la clase burguesa de la que provenían los *scholars* de la del granjero (*country men*) sin dejar de señalar su *background* común. En idéntico sentido no hay nada de anecdótico en el comentario del historiador Eliot Morison (1887-1976) al considerar la tenacidad de una ciudad como Boston -precariamente establecida “sobre una colina” en 1630- al fundar Harvard [1636] “en los lindes de la Naturaleza”³⁰⁷ y en los de una cultura vernácula y colonial que nunca antes había estado tan directamente involucrada en el nacimiento de una institución académica.

A pesar de que algunos *brahmines* asistieran eventualmente a las reuniones trascendentalistas y mantuviesen buenas relaciones con sus adalides³⁰⁸, Emerson -buen conocedor de la elegancia y grandilocuencia propias del estilo puramente inglés- defendió enérgicamente el uso de la *lingua communis* en literatura; el habla vulgar como lenguaje válido e incluso recomendable para el pensamiento.

³⁰⁶ “There is nothing in New England corresponding at all to the feudal aristocracies of the Old World”. *Op. cit.* Pág. 14.

³⁰⁷ “...Was a brave ambition for the “city upon a hill”, in the 1630s precariously perched, in historian Samuel Eliot Morison’s words, “on the edge of the wilderness”. SHAND-TUCCI, Douglass. “American Aristocracy-Harvard Pulpit: Boston Brahmin Liberalism”. *Open Letters Monthly. An Arts and Literature Review*. Boston, April 2012.

³⁰⁸ De hecho, Oliver Wendell Holmes escribiría la biografía de Emerson en 1885 (HOLMES, Oliver Wendell. *Ralph Waldo Emerson*. Gale Research Company. Detroit, 1885). Por otra parte, Holmes, Wadsworth Longfellow y Emerson fueron habituales en los encuentros del hoy conocido como *Saturday Club*: reuniones informales celebradas en Boston (al menos desde 1855) en las que distintos intelectuales de Nueva Inglaterra tenían por costumbre reunirse. Baker hace una semblanza detallada del *Saturday Club* en el capítulo 48 de *Emerson entre los excéntricos...* BAKER, Carlos. *Emerson among the Eccentrics. A Group Portrait*. Viking. New York, 1996, *Emerson entre los excéntricos. Un retrato de grupo*. Ariel. Barcelona, 2008. Pág. 571.

De ahí que en *Arte y crítica*³⁰⁹ -texto proveniente de una de sus conferencias en 1859- elevase a Whitman al rango de maestro nacional y referente del camino a seguir. En la misma línea, Thoreau consideró *Hojas de hierba*³¹⁰ un libro valiente, norteamericano e inductor de un estado de ánimo liberal. En efecto, Emerson y Thoreau se manifestaron sin ambages a la hora de reivindicar las entonces nacientes letras nacionales: por orden de importancia, tal *nacionalidad* quedaba determinada por su fidelidad a la Naturaleza en términos universales, al *Wilderness* norteamericano y al paradigmático espíritu democrático nacional; tres aspectos que en clave trascendentalista son sólo uno. De cómo Whitman pudo encarnar perfectamente valores tan íntimamente ligados al ideal de la autoformación da fe Francisco Alexander en su *Preámbulo* (1952) a *Hojas de hierba*³¹¹:

“Walt no tuvo otra educación formal que la que pudo recibir en una escuela primaria de Brooklyn. Todo lo demás lo bebió en tres fuentes: la vida activa y varia de la ciudad que se alzaba al otro lado del East River (su ‘Mannahatta’, a la que ha celebrado en dos poemas y en muchas alusiones dispersas); el contacto íntimo con la Naturaleza (hizo dos grandes excursiones a pie: una hasta los Grandes Lagos fronterizos al Canadá, y otra hasta Nueva Orleans, manteniéndose con lo que le pagaban por artículos que enviaba a los periódicos);

³⁰⁹ EMERSON, Ralph Waldo. *Essays. First Series*. James Munroe, Boston 1841; *Ensayos*. Espasa Calpe. Madrid, 2001.

³¹⁰ WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Walt Whitman. New York, 1855; *Hojas de Hierba*. Edición de José Antonio Gurpegui. Espasa Calpe. Madrid, 2008; *Hojas de Hierba*. Edición de Francisco Alexander. Visor. Madrid, 2009. Es un buen momento para observar que la traducción correcta del título al castellano sería *Briznas de Hierba*.

³¹¹ WHITMAN, Walt. *Hojas de Hierba*. Edición de Francisco Alexander. Visor. Madrid, 2009.

y sus lecturas copiosas, pero desordenadas (los clásicos griegos, Shakespeare, Hegel, Cervantes, Dante, la Biblia, los poetas románticos ingleses, algún libro de ciencia popularizada, las epopeyas indostánicas). Él mismo nos ha contado cómo hacía muchas de esas lecturas en soledad, entre las rocas de su isla nativa, ´en la presencia total de la Naturaleza, bajo el sol, ante las vastas perspectivas del paisaje o del mar´”³¹².

El extracto de Alexander pergeña a un Whitman arquetípicamente perfecto en términos trascendentalistas. Lo sitúa exactamente entre Emerson (que como poeta tenía más en común con los anglófilos, pues de lo contrario hubiese sido él mismo quien personificara el nacimiento de la poesía norteamericana) y Thoreau, entre el *self made man* y el *frontiersman*, entre el idílico mundo colonial que se desintegraba y el que iba a imponerse tras la Guerra de Secesión (1861-1865); de algún modo, entre “la presencia total de la Naturaleza” y la belleza del Capitolio a la luz de las farolas³¹³. En tal sentido es muy significativo que poemas como *Nuestro antiguo follaje*³¹⁴ -con un título tan exacerbador del *Wilderness*- loen “el resplandor de las teas de pino, cuando cargan madera en los vapores”³¹⁵. Como en

³¹² *Op. cit.* Pág. 7.

³¹³ “De noche anduve de paseo por los alrededores del Capitolio, hermoso a la luz de las farolas de gas. Su rotonda, así de iluminada, es preciosa. Me encanta detenerme a esa altura, a cierta distancia, y contemplar la cúpula; es algo que me llena de paz, que me conforta”. WHITMAN, Walt. *Specimen Days & Collect*. David McKay. Philadelphia, 1882-1883; *El Capitolio, a la luz de las farolas*. En *Días cruciales en América*. Valdemar. Madrid, 2001. Pág. 188.

³¹⁴ WHITMAN, Walt. *Our Old Feuillage*. En *Leaves of Grass*. Walt Whitman. New York, 1855; *Nuestro viejo follaje*. En *Hojas de Hierba*. Edición de Francisco Alexander. Visor. Madrid, 2009. Pág. 393.

³¹⁵ “Por las calles de Mannahatta voy y recojo estas cosas/ En los ríos interiores por la noche, a la luz del resplandor de las teas de pino, cuando cargan madera en los vapors”. “Through Mannahatta’s streets I walking, these things gathering/ On interior rivers by night in the glare of pine knots, steamboats wooding up”. Traducción de Francisco Alexander. *Op. cit. Id.*

otras ocasiones, Whitman *canta* a un progreso que parece perfectamente detenido; que parece guardar un equilibrio imposible entre el eterno presente emersoniano - frente a la historia heredada: el pasado- y el prometedor futuro de la nación -el *Manifest Destiny* del que nos encargaremos en el capítulo final-.

Por su parte y a modo de revisión del clásico inglés *The Defense of Poesy*³¹⁶ de Sir Philip Sydney (1554-1586), Longfellow escribirá *The Defence of Poetry*³¹⁷ anticipando algunas de las ideas que Emerson desplegará en *The American Scholar*³¹⁸ pocos años después. Sin embargo, la distancia conceptual que separa a uno de otro es equiparable a la que existe entre el racionalismo cristiano medieval y el naturalismo místico de los siglos XVI y XVII. Así, Longfellow divorcia *agustinianamente* alma y Naturaleza de un modo inconcebible en un pensamiento emersoniano para el que “Dios está en el mundo no como `el autor está en su obra´ sino como `el espíritu está en su cuerpo´”³¹⁹. Quiere decirse que para el brahmin -como para Washington Irving, su gran referente- la naturaleza norteamericana -como las leyendas locales o la cultura india- no era más que un

³¹⁶ SYDNEY, Sir Philip. *The Defense of Poesy*. En VVAA. *English Essays: Sydney to Macaulay*. The Harvard Classics. Boston, 1909-1914.

³¹⁷ LONGFELLOW, Henry Wadsworth. “The Defence of Poetry”. En BROWN, Clarence Arthur. *The Achievement of American Criticism. Representative selections from three hundred years of American Criticism*. The Ronald Press Co. New York, 1954; LONGFELLOW, Henry Wadsworth. “A review of Sir Phillip Sydney `The Defence of Poesy´”. *North American Review* Nº XXXIV. Boston. Jan, 1832.

³¹⁸ *The American Scholar* es un texto fundamental en la configuración cultural de Estados Unidos a lo largo del siglo XIX. Formará parte de los *Ensayos* tras la histórica conferencia impartida por Emerson el 31 de agosto de 1837 en Cambridge. EMERSON, Ralph Waldo. *The American Scholar*. En *Essays. First Series*. James Munroe. Boston, 1841; *El escritor norteamericano*. En EMERSON, Ralph Waldo. *Obra ensayística*. Artemisa. Valencia, 2010.

³¹⁹ Koyre explica así la diferencia *modal* entre el “mundo” del racionalismo cristiano de los siglos XI y XII y las nuevas concepciones que *aparecerían* con el Renacimiento. KOYRE, Alexander. *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVIe siecle allemand*. Association Marc Bloch. París, 1955; *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*. Akal. Madrid, 1981. Pág. 82.

material con el que construir grandes creaciones literarias³²⁰; la Naturaleza era un escenario y lo que en ella hubiese de trascendente sólo podía ser obra del pensamiento:

“Presumimos del aumento y alcance de nuestra fuerza física, del sonido de las ciudades populosas quebrando el silencio y la solitud de nuestro oeste, de las plantaciones conquistadas al bosque y los jardines levantados de la espesura. Pero la verdadera gloria de una nación no consiste en su extensión territorial, ni en la pompa de sus bosques, la majestuosidad de sus ríos, la altura de sus montañas o la belleza de su cielo, sino en el alcance de su fuerza mental, la majestuosidad de su intelecto, en la elevación, profundidad y pureza de su naturaleza moral. Nada de esto consiste en lo que la naturaleza le ha dado al cuerpo, sino en lo que aquella y la educación le han dado a la mente; no en el mundo que nos rodea sino en el nuestro interior, no en las suertes sino en los atributos del alma, no en las corruptibles, transitorias y perecederas fuerzas del alma sino en el incorruptible, permanente e imperecedero pensamiento. La suya es la verdadera grandeza como la verdadera gloria de una nación es su preminencia moral e intelectual”³²¹.

³²⁰ “Poe, Whittier, Bayard, Taylor, Longfellow, fueron sin duda poetas norteamericanos, pero sólo por el accidente de su nacimiento: sus odas y sonetos y baladas reflejan tan poco el ambiente físico de su vasto y maravilloso país como los sentimientos e ideales de su pueblo. Cuando, por excepción, condescienden a tratar algún tema patrio, escriben (como Longfellow) extensos poemas narrativos sin realismo, de inspiración europea ultrarromántica, que lo mismo podían haber sido escritos por cualquiera de los poetas contemporáneos del Viejo Mundo”. ALEXANDER, Francisco. *Preámbulo* (1952). En WHITMAN, Walt. *Hojas de Hierba*. Edición de Francisco Alexander. Visor. Madrid. Pág. 9.

³²¹ “We boast of the increase and extent of our physical strength, the sound of populous cities, breaking the silence and solitude of our Western territories, --plantations conquered from the

Por el contrario, el idealismo emersoniano concibe la Naturaleza como inductora de grandes creaciones artísticas y literarias por parte de artistas y escritores hechos a sí mismos, lo que no impide que al menos en 1836 tuviese que tener sus dudas cuando se vio obligado a preguntarse cómo en “este continente titánico, donde la Naturaleza es tan magnífica, el Genio es tan insulso”³²². Lo que sí vio claro el gurú de Concord es que la sustitución de la vieja cultura de clase por un conocimiento más americano y más democrático implicaba llenar el vacío dejado por la Historia con un corpus artístico propio. Así, serán los pintores norteamericanos del XIX quienes se encargarán de dotar de un rostro a esta *nueva* cultura demostrando la capacidad del artista autodidacta de plantarle cara al academicismo europeo. Por supuesto, la del pintor autoformado es una de las múltiples vertientes del hombre hecho a sí mismo. Hayamos un preciso ejemplo de ella en Thomas Cole, quien aprendió a pintar por sí mismo tomando los rudimentos de la pintura de paisaje de un libro ilustrado. El fundador de la Escuela del Hudson escribió sobre ello al también artista William Dunlap (1766-1839) en los siguientes términos:

forest, and gardens springing up in the wilderness. Yet the true glory of a nation consists not in the extent of its territory, the pomp of its forests, the majesty of its rivers, the height of its mountains, and the beauty of its sky; but in the extent of its mental power,--the majesty of its intellect,--the height and depth and purity of its moral nature. It consists not in what nature has given to the body, but in what nature and education have given to the mind:--not in the world around us, but in the world within us:--not in the circumstances of fortune, but in the attributes of the soul:--not in the corruptible, transitory, and perishable forms of matter, but in the incorruptible, the permanent, the imperishable mind. True greatness is the greatness of the mind;--the true glory of a nation is moral and intellectual pre-eminence”. Traducción propia. LONGFELLOW, Henry Wadsworth. “The Defence of Poetry”. En BROWN, Clarence Arthur. *The Achievement of American Criticism. Representative selections from three hundred years of American Criticism*. The Ronald Press Co. New York, 1954. Pág. 219.

³²² BAKER, Carlos. *Emerson among the Eccentrics. A Group Portrait*. Viking. New York, 1996; *Emerson entre los excéntricos. Un retrato de grupo*. Ariel. Barcelona, 2008. Pág. 420.

“Mis oportunidades de estudiar fueron escasas; la lectura y la música contaban entre mis pasatiempos, pero el dibujo llenaba la mayor parte de mi ocio. Mis primeros intentos fueron de copas y platos, de ahí pase a copiar láminas y de las copias a realizar originales. Alrededor de 1820, el señor Stein, un retratista, llegó a Steubenville. Le vi pintar y su trabajo me pareció maravilloso...me prestó un libro inglés de pintura...estaba ilustrado con grabados y trataba de diseño, composición y color. Este libro me acompañaba día y noche, nada nos podía separar...pintar era todo para mí. Desarrollé cierta destreza dibujando e hice algo de grabado en madera y cobre, pero mi pasión por la pintura nunca se había intensificado tanto como ahora -mi amor por el arte superó cualquier otro- mi ambición creció y en mi imaginación me figuré la gloria de ser un gran pintor...”³²³.

En su mención del señor Stein, Cole nos ofrece las trazas básicas del artista autodidacta de las colonias. Se trata de un pintor itinerante de letreros y eventual retratista que en el mejor de los casos contaba con cierto conocimiento rudimentario de los maestros europeos. Hay que señalar que Lorrain, Hobbema y quizás Salvator Rosa eran artistas relativamente populares en la Norteamérica de

³²³ “My school opportunities were very small; Reading and music were among my recreations, but drawing occupied most of my leisure hours. My first attempts were made from cups and saucers, from them, I rose to copying prints, from copying prints to making originals. About the year 1820, Mr. Stein, a portrait painter, came to Steubenville. I...saw him paint, and considered his works wonderful... He lent me an English work on painting ...it was illustrated with engravings, and treated of design, composition and colour. This book was my companion day and night, nothing could separate us...painting was all in all to me. I had made some proficiency in drawing, and had engraved a little both in wood and copper, but not until now had my passion for painting been thoroughly roused –my love for the art exceeded all love- my ambition grew, and in my imagination I pictured the glory of being a great painter...”. COLE, Thomas. En VVAA. *To Walk with Nature: The drawings of Thomas Cole*. Hudson River Museum. Yonkers, New York, 1982. Pág. 5. Traducción propia.

mediados del XIX. Por otra parte y para estos pintores, la única oportunidad de acercarse a la maestría de los primeros pasaba por el camino del paisaje. Pero más allá de la constatada influencia de Lorrain y de John Martin en Cole o la de Cuypp y Van Goyen en el también hudsoniano Fitz Hugh Lane, las teorías de Ruskin llegaron a ser casi un manual de instrucciones para los paisajistas americanos. Paradójicamente y a pesar del desdén dogmático del teórico por Claudio y Salvador, las palabras que dirigió a *sus* prerrafaelitas cruzaron de algún modo las aguas atlánticas:

“Hace ocho años, al final del primer volumen de Pintores modernos, me aventuré a dar el siguiente consejo a los artistas jóvenes de Inglaterra: Que fuesen a la Naturaleza con toda la ingenuidad de su corazón, y caminasen hacia ella laboriosa y lealmente, sin otro pensamiento que el de penetrar mejor en sus designios; no rechazando nada, ni escogiendo nada, ni desdeñando nada”³²⁴.

Defendido aquí por Ruskin, el ejercicio de la experiencia perceptiva pura de la Naturaleza tal vez sea la forma más refinada de disidencia frente a los valores constituyentes de la civilización occidental. Se trata de tomar la dirección opuesta a la expansión del desarrollo; y de tomarla además, por uno mismo. En cualquier caso, el *llamamiento* de Ruskin adquirirá un valor excepcional en el contexto norteamericano por la relación directa de los artistas con el *Wilderness*; por una ingenuidad que -a diferencia del artista formado en las viejas academias- no iba a

³²⁴ RUSKIN, John, *Lectures on Architecture and Painting*. Smith, Elder & Co. London, 1854; *Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura*. Francisco Beltrán, Madrid, 1915.

tener que ser provocada por el pintor autoformado. De modo que ante lo que a priori parece una posición desaventajada frente a la de los artistas europeos en lo que respecta a conocimientos arqueológicos, históricos y relacionados con el mundo antiguo, los pintores americanos reforzaron sus lazos con la Naturaleza. Sin embargo, dichos artistas contrajeron deudas con muchos otros; con Rousseau y Mrs. Radcliffe y por supuesto, con los grandes amantes británicos de la Naturaleza: Scott, Byron, Wordsworth, Keats, Shelley y Tennyson.

En cierta ocasión, Ruskin se fijó en la rudeza y el primitivismo de la pintura americana. José Martí hizo una observación parecida sobre *Prisoners to the Front* (1866) de Winslow Homer; el poeta cubano vio en este cuadro “toda la ingenuidad de la infancia y todo el vigor del arte primitivo”³²⁵. Esta factura *artesanal* puede observarse también en los costumbristas, en la obra de juventud de Durand y sobre todo en la forma -a veces algo tosca- en que las pequeñas figuras humanas aparecen representadas en los cuadros de paisaje. Todo ello tiene que ver con la tradición del *limner* o el pintor autodidacta norteamericano, perfectamente esbozada por Cole en su referencia al señor Stein. Efectivamente, estos artistas ambulantes recorrían las colonias en busca de pequeños encargos ya en el dieciocho. Sin embargo y especialmente entre los paisajistas decimonónicos no formados en Europa, el autodidactismo se transformó en cierta clase de maestría a la hora de *construir* el paisaje a partir de tres hechos fundamentales. En primer lugar, la observación exhaustiva de la Naturaleza. Seguidamente, la

³²⁵ MARTÍ, José. “The Metropolitan Museum”. *The Hour*. New York, 1880; MARTÍ, José, *Obras completas de Martí*, tomo 40. Editorial Trópico, La Habana, 1942. Págs. 145-149.

inspiración literaria de clásicos como Milton o Spenser y de los citados románticos británicos por una parte, y el uso de *manuales* como los del reverendo William Gilpin o el *Modern Painters*³²⁶ del propio Ruskin. Por último, el estudio de los grandes paisajistas europeos -como Lorrain, Rosa o Hobbema- y la influencia de ciertos británicos decimonónicos como John Martin o Constable.

Encontraremos otro buen ejemplo de *limner* en el costumbrista John Quidor: un granjero que malvivió pintando rótulos y carruajes y el autor de algunos cuadros que si bien no fueron muy valorados mientras vivió, hoy son altamente representativos de la cultura popular norteamericana y de su necesidad de encontrar unas raíces fuera del Viejo Continente. Como no podía ser de otra manera, el de Quidor es un arte muy literario, fácil de comprender y poco refinado. A pesar de no haber cosechado grandes triunfos en vida, debió gozar del favor del pueblo por su representación de escenas llanas, cotidianas y basadas en las costumbres y tradiciones de los colonos; en cualquier caso es muy posible que su tendencia arcaizante resultara en una falta de identificación de los espectadores con los personajes por él representados. No es costoso encontrar su equivalente literario en autores como Washington Irving y Fenimore Cooper. Así, John Quidor pintó *The Return of Rip Van Winckle* inspirándose en el *Rip Van Winckle* de *The Sketchbook of Geoffrey Crayon*³²⁷; un relato en el que Irving *americanizó* la leyenda cristiana de los siete durmientes de Éfeso. Lo mismo ocurre con

³²⁶ RUSKIN, John. *Modern Painters*. Smith, Elder & Co. London, 1843; *Los pintores modernos*. Prometeo. Valencia, 1913.

³²⁷ IRVING, Washington. *The Sketchbook of Geoffrey Crayon*. Printed by C. S. Van Winkle. New York, 1819.

Ichabod Crane and the Headless Horsemen; una representación del clásico y también de Irving *The Legend of Sleepy Hollow*³²⁸. En sus cuentos, el autor de *Tales of the Alhambra*³²⁹ evoca un nuevo mundo romántico y legendario reinventando ciertos mitos de la vieja cultura y transformándolos en algo específicamente norteamericano. Irving y Quidor pues, crean una atmósfera popular y supersticiosa en donde lo mítico se fusiona con las tradiciones orales y las costumbres coloniales. Por otra parte, el interés de Irving por las tradiciones orales no es casual: es un modo de remontar todo el inmenso periodo de formación de las altas culturas europeas tomando como referencia algo inmediatamente anterior y reivindicando medios formativos libres de regulación; toda una cultura a transmitir sin mediación institucional.

En un sentido menos macabro y caricaturesco que Quidor, William Sydney Mount desarrolló un arte mucho más arquetípico de la forma de vida americana. Mount ayudaba a su hermano en su oficio de rotulista antes de ingresar en la neoyorkina National Academy of Design. En *The painter's Triumph* (1838), Mount pintó una escena inequívocamente representativa del *self made man*: en su estudio, un pintor muestra un cuadro a un granjero; ni el primero es un erudito ni el segundo un entendido. Además de aparecer representados en un mismo nivel, parecen hablar la misma *lingua communis* que Emerson reivindicara. Por último, la escena adquiere connotaciones de mayor profundidad al fijarnos en el retrato de Apolo

³²⁸ *Op. cit.*

³²⁹ IRVING, Washington. *The Alhambra: A Series of Tales of the Moors and Spaniards, by the Author of "The Sketch Book"*. Lea & Carey. Philadelphia, 1832; *Cuentos de la Alhambra*. Comares. Granada, 1998.

Belvedere colgado en la pared tras ellos, y en el modo en que la efigie mira en otra dirección. Como si no quisiese ver lo que allí está sucediendo, la grisalla de Apolo vuelve el rostro ante el lienzo del pintor rural. He aquí el lugar que ocupa el arte académico en el taller del pintor popular; un pintor capaz de alcanzar la maestría por sus propios medios y probablemente portador -como Whitman dijese una vez- de una opinión muy pobre tanto de los salones como de las bibliotecas. Por último, ha de notarse que incluso entre los paisajistas de lo social, la preferencia por la vida en la Naturaleza -esta vez, debidamente domesticada- se nos presenta como toda una declaración de principios frente a la artificiosidad de las grandes ciudades que entonces se estaban formando a lo largo y ancho de los Estados Unidos.

Nos referiremos por último a George Caleb Bingham, quien empezó como ebanista y retratista itinerante antes de formarse en la Academia de Filadelfia primero y en la Escuela de Düsseldorf después. Entre otras cosas, Bingham representó la vida en el Mississippi en la línea novelesca de Mark Twain: el mundo de Tom Sawyer y Huckleberry Finn. Como sucede con Mount, lo que se destila de su pintura es una apología de situaciones vitales aparentemente banales que son, en realidad, las que conforman al hombre que se forja a sí mismo en la experiencia. De modo que más allá del background histórico legendario creado por Irving y representado por Quidor, el arte costumbrista comparte con el trascendentalismo una cierta fidelidad a lo histórico geológico. Si el intento de Irving de crear una mitología nacional, su construcción de una especie de Edad

Media postcolonial, seguía remitiendo demasiado a Europa, la pintura de autores como Mount y Bingham solventó la carencia de tradiciones indígenas mediante la creación de toda una serie de arquetipos etnográficos profundamente entreverados con la Naturaleza. Encontramos la contrapartida de la pintura de autoformación y de sus valores populares y democráticos en un neoclasicismo tardío directamente importado de Europa; un arte desarrollado por y para las clases dirigentes. Citaremos a John Trumbull y John Vanderlyn: artistas refinados, fieles aún a los *grandes estilos* y repetidores de los viejos modelos europeos de la pintura de Historia. Al respecto, Emerson no se limitó a predicar el ideal de la Naturaleza entendida como principio y fin espiritual del hombre y el del arte como el medio por el cual revelar su verdad, sino que su defensa de la autoformación implicaba romper con los dictados de las anquilosadas tradiciones representadas por estos artistas. En su repetición ciega encontraría una vacuidad lo suficientemente inspiradora como para llamar a la rebelión intelectual, máxime cuando hemos visto que la Historia que aquellos representaban era una pura bagatela comparada con el gran tiempo cósmico que vibra en las obras de la Naturaleza y cuyas representaciones -frecuentemente las de artistas *elevados* por la contemplación y la autoformación antes que por el academicismo- son capaces de captar. En *El arte*³³⁰, el trascendentalista lo expresó de la siguiente manera:

“La belleza no acude a la llamada de las leyes, ni repetirá sus orígenes griegos en Inglaterra ni en América. Llegará siempre sin anunciarse, y crecerá a los pies

³³⁰ EMERSON, Ralph Waldo, *Essays*. James Munroe & Co. 1841; *Ensayos*. Espasa Calpe, Madrid, 2001.

de los valientes y nobles. En vano buscamos el genio para que repita los milagros que realizó en las artes antiguas: es su instinto quien encuentra la belleza y la santidad en hechos nuevos y necesarios... ”³³¹.

La alusión a los “valientes y nobles” vuelve a hacer referencia al elitismo espiritual de quienes como también escribiese Emerson, optaron por mirar las cosas cara a cara en lugar de seguir siendo esclavos de una mirada ancestral transformada en constructo pretendidamente inamovible y ya alejado de una esencia que debía ser redescubierta por los *elegidos*. No obstante y permítase el oxímoron, el *nuevo* elitismo es democrático y su valentía y nobleza ideales están al alcance de todo el mundo. En cualquier caso, huelga decir que si la llamada de Emerson hubiese sido realmente escuchada por el americano medio, Estados Unidos sería hoy un país muy distinto al que conocemos. La otra cara de la renuncia al conocimiento jerarquizado e institucionalizado tiene que ver con la reivindicación de la voluntad individual en su capacidad de adquirir una conciencia superior, asumiendo el consecuente desapego por la vida civilizada que suele acompañar a la primera.

Por tanto y como ocurrió con la pintura norteamericana de paisaje y a la literatura trascendentalista, la propia marcha y exigencias del progreso dejaron paso a otro tipo de paradigmas en la agonía del siglo diecinueve. Así es como el arquetipo de *self made man* prevalecerá en la forma del hombre que puede prosperar social y

³³¹ *Op. cit.* Pág. 21.

económicamente más allá de su origen o extracción social; por así decir, su cuño trascendental evolucionará hacia una forma secularizada del concepto en donde la profundidad metafísica con la que Channing y Emerson lo alumbraron menguará hasta casi la extinción bajo el influjo de una *nueva* retórica nacionalista. James Truslow Adams (1878-1949) desbrozará el camino en *The Epic of America*³³²; obra celeberrima y fundacional por ser origen del archiconocido *American Dream*, al que se refiere varias veces a lo largo del escrito y que pergeña como “ese sueño de una tierra donde la vida debería ser mejor, más prospera y más plena para cualquiera”³³³ en función de sus logros y capacidades. A pesar de que la semilla de este ideal sea anterior a la Guerra de Independencia (1775-1783) y que incluso pueda decirse que venía en el austero equipaje de los primeros colonos británicos, su aparición *oficial* en los años de la Gran Depresión hace que la recomendación emersoniana de obedecer la propia ley suene cada vez más lejana e incomprensible en un contexto en el que ni puede hablarse ya de Naturaleza ni el “cualquiera” del que habla Adams es ya el hombre común que Jefferson identificaba con el granjero autosuficiente³³⁴.

³³² ADAMS, James Truslow. *The Epic of America*. Little, Brown & Co/ Atlantic Monthly Co. Boston, 1931.

³³³ “That dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone”. *Op. cit.* Pág. 404.

³³⁴ “Jefferson [...] trusted the common man, but only [...] when that man was a farmer, large or small, and had the self-reliant, individualistic, conservative traits that the ownership and working of the soil develop”. “Jefferson creía en el hombre común, aunque solo cuando ese hombre era un granjero, grande o pequeño, y tenía los rasgos individualistas, conservadores y de autosuficiencia que el trabajo y la propiedad de la tierra otorgaban”. Traducción propia. *Op. cit.* Pág. 130.

“Muy desde el principio, la medida de valor cuantitativo asumió un lugar definitivo en la mentalidad norteamericana”³³⁵; una medida que se corresponde con la pulsión gregaria de la vida colonial y su afán por establecer *centros*, consolidar comunidades, fundar ciudades y expandirse, y que es la otra cara del pensamiento cualitativo intelectualizado por Emerson, Channing y -más hasta las últimas consecuencias- en Thoreau. No hay duda de que el avance hacia el siglo XX se caracteriza por una inclinación hacia el lado cuantitativo que Adams ejemplifica con la imagen del hombre que construye una casa en el bosque esperando que otras doce familias sigan sus pasos para poder defenderse de una eventual masacre india³³⁶.

Por otra parte y como también nota Adams, el hombre común de la América de la expansión y el crecimiento febril identificará el incremento territorial y poblacional con un aumento directo de prosperidad y bienestar. Al margen de esta línea de pensamiento quedaría una reducida vanguardia de cazadores, tramperos y habitantes de las fronteras³³⁷. Los últimos estarían paradójica y conceptualmente más cerca del *self made man* teniendo en cuenta que “un hombre verdadero no pertenece a ningún tiempo o lugar, sino que en él está su propio centro. Allí donde él está, está la naturaleza. Ella es quien te mide a ti, a todos los hombres y todos

³³⁵ “From the very beginning, the quantitative measure of value assumed a definitive place in the American mentality”. Traducción propia. *Op. cit.* Pág. 215.

³³⁶ “If one man built a house in the woods, the Indians would probably soon tomahawk him and his family, but if a dozen families settled in a group, there might be comparative safety”. *Op. cit. id.*

³³⁷ “Except for the very vanguard itself, -the hunters and trappers and professional frontiersmen, -the American has always wanted to see his community grow”. *Op. cit.* Pág. 217.

los acontecimientos”³³⁸. En cualquier caso, la incompatibilidad del *sueño* de la autosuficiencia moral con el *American Dream* es el resultado de la disolución de la Naturaleza como excipiente del universo conceptual trascendentalista.

En definitiva y sobre el papel, los *soñadores americanos* postemersonianos se corresponden con la gente adormilada de las llanuras que Senancour despreció desde las alturas. En la debacle americana y de un modo no demasiado contemplado por Emerson, el arquetipo del hombre desobediente -en tanto obediente a sí mismo- aparecerá en desertores, forajidos y scouts que surcan los *deserts* americanos y que encuentran su representación en el género literario y cinematográfico del *western*. Se trata de arquetipos que, si bien no siempre nos son representados como modelos de elevación moral, están en guerra con la civilización. Todo ello nos aproxima a otra de las claves de la disidencia: el ideal de la Naturaleza ya no como exilio rousseauiano, ni siquiera como último refugio, sino como verdadera patria del *outsider*.

Y es que el auténtico *self made man* de la Norteamérica en expansión no fue otro que el *frontiersman*; es decir, el hombre que vivía en los lindes menguantes del *Wilderness* sustrayéndose a la irrefrenable paisajización del Nuevo Continente. Adams explica al respecto que “a través de la historia de ese avance [de la civilización norteamericana], la línea frontal ha permanecido en constante

³³⁸ EMERSON, Ralph Waldo. *Self Reliance (Essays)*. James Munroe & Co. Boston, 1841); *Confianza en uno mismo*. Gadir. Madrid, 2009. Pág. 31.

contacto con la línea retráctil de lo salvaje”³³⁹, lo que demuestra con creces que Channing se equivocó y que no sólo se podían establecer límites en el despliegue de la Naturaleza³⁴⁰, sino que ésta iba a ser transformada en esa *patria retráctil* tan alejada de la contemplación de los bosques desde los porches coloniales; de aquella sencilla plenitud protestante que hacía sentir a Timothy Dwight en el centro de un “todo rodeado por un protector muro de bosques y montañas”³⁴¹ y que -recordemos- respondía ya a una primera paisajización no invasiva; es decir, que en vez de aspirar a suplantar a la Naturaleza apostaba tácitamente por la relación de concomitancia que el empuje del progreso iba a acabar por dismantelar.

En resumen, el ideal del *self made man* es el del hombre capaz de conquistar su parcela vital -y por ello también paisajística- a la Naturaleza, y de formar parte de una comunidad de individuos hechos a sí mismos bien distinta a las que constituirán los grandes centros urbanos que se consolidarán a partir del cambio de siglo. Con la desaparición gradual de la necesidad de adaptación característica del *self made man* y el granjero jeffersoniano -dos arquetipos bastante superponibles- ambos desaparecerán hasta quedar reducidos a la resistencia fronteriza ya referida. El *frontiersman* será el último *self made man* posible.

³³⁹ “Throughout the whole history of that advance, the front line had been in constant contact with the retreating rear line of the savage”. Traducción propia. ADAMS, James Truslow. *The Epic of America*. Little, Brown & Co/ Atlantic Monthly Co. Boston, 1931. Pág. 206.

³⁴⁰ Ver Pág. 133.

³⁴¹ Ver Pág. 39.

**Pseudotrascendentalismo y progreso. El *asiento de la civilización*
*suprema.***

“The nation may go their way to their manifest destiny which I trust is not mine”

Henry David Thoreau

Al laboratorio perfecto de Norteamérica³⁴² también acabaría por llegar la escisión que un siglo antes había comenzado a *castigar* al romanticismo anglogermano hasta su recurso a “la idea relativamente optimista de que en el peor de los casos, a pesar de que los hombres se hallen anclados en la disgregación de su época, el artista, el poeta, como imagen y sucesor del hombre divino, puede, mediante el acto estético, iniciar un retorno a la ‘Edad de Oro’”³⁴³. Emerson -desde la filosofía- y Whitman -desde la poesía- se afanaron por identificar, muy al contrario de los europeos, dicha “Edad de Oro” con el estadio presente de *su* Norteamérica; el uno perfectamente consciente de su adaptación del idealismo alemán al ambiente intelectual de Nueva Inglaterra y el otro de forma natural,

³⁴² “Y en aquel momento Norteamérica era el laboratorio perfecto para que los espíritus libres pusiesen en práctica nuevas ideas” CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acuarela. Madrid, 2005. Pág. 69.

³⁴³ ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único*. Taurus. Madrid, 1999. Pág. 63.

inaugurando un género que encontrará un perfecto reflejo contemporáneo en *Un paseante en Nueva York*³⁴⁴ de Alfred Kazin.

Desde la perspectiva de un hijo de emigrantes judíos, Kazin escribe sobre “ancianas con sus batas sentadas delante de las viejas casas como sacerdotisas de un antiguo culto”³⁴⁵ o “el traqueteo de la carreta del ‘italiano’ cargada de sandías”³⁴⁶. De alguna manera remite no sólo al mundo de Whitman, sino a la América cosmopolita y provinciana -*natural* y civilizada- tan del gusto de Emerson y con cuya extinción sólo Thoreau tuvo a bien confrontarse. Pero nuevamente a diferencia de los europeos, la fuga hacia el pasado no era una posibilidad en Norteamérica: la ruptura cultural con el Viejo Continente y la imposibilidad de enraizarse en un pasado indígena ajeno -el mismo que Pollock rastreará en su pintura de los años cuarenta- sólo dejaban en pie la posibilidad de perseverar en la cada vez más insostenible conservación literaria de dicha Edad *americana* de Oro.

En paralelo, no es casual que Frederic Edwin Church viajase a Sudamérica -no sólo siguiendo los pasos de Alexander Von Humboldt, fiel a idéntica comunión entre empirismo y comprensión trascendental de la Naturaleza- en busca de un *Wilderness* que desaparecía vertiginosamente en Estados Unidos bien entrada la segunda mitad del diecinueve. Como Thoreau, no pudo hallar “esperanza ni futuro

³⁴⁴ KAZIN, Alfred. *A Walker in the City*. Harcourt, Brace & Co. New York, 1951; *Un paseante en Nueva York*. Barataria. Barcelona, 2009.

³⁴⁵ *Op. cit.* Pág. 18.

³⁴⁶ *Op. cit.* Pág. 76.

(...) en los céspedes y los campos cultivados, ni en los pueblos y ciudades, sino en los marjales impenetrables y movedizos”³⁴⁷. De ahí también que la pintura de la Hudson River School terminase su siglo denostada no tanto por el influjo de los *ismos* europeos como porque sus servicios propagandísticos -la manipulación a la que el *stablishment* y los *lobbies* expansionistas la sometieron- habían dejado de ser necesarios. La respuesta que el historiador del arte Robert Rosenblum dio³⁴⁸ cuando se le preguntó por qué *se saltó* a la Hudson River School al vincular en sus estudios el expresionismo abstracto norteamericano directamente con el romanticismo europeo es muy reveladora:

*“Hay bastantes artistas [norteamericanos] del siglo XIX que estaban fascinados por una especie de luz trascendente que parecía absorber todas las cosas materiales. Era el equivalente de lo que encontramos en un Friedrich o en un Rothko, y eso también debe suceder en las magníficas pinturas de montañas o de las maravillas geográficas de Norteamérica. Así que me parece que no puse suficiente énfasis en esto en los setenta. Si tuviera que volver a hacerlo, probablemente le daría mucha más importancia. Pero creo que el motivo es, una vez más, político”*³⁴⁹.

³⁴⁷ THOREAU, Henry David *Walking*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (June, 1862). Boston, 1862; *Excursions*. Ticknor & Fields. Boston, 1863; *Caminar*. Ardora. Madrid, 2001. Pág. 34.

³⁴⁸ ROSENBLUM, Robert. *Epílogo* (entrevista realizada por la Fundación Juan March en Málaga, el 5 de mayo, y en Madrid, el 18 de octubre de 2006. Fue publicada póstumamente en el catálogo de exposición que se cita a continuación). En VVAA. *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March. Madrid, 2008.

³⁴⁹ *Op. cit.* Pág. 242.

Consumido el *Wilderness* -gradualmente convertido en mero símbolo de grandeza nacional; en escenario- sólo será posible perpetrar una fuga retórica hacia delante: la exaltación de una *otra* naturaleza desde un *nuevo* acabamiento. A la armonía perdida tan proféticamente lamentada por Tocqueville -con el interés añadido de tratarse de un observador europeo- y que inspiró tanto al Thoreau más subversivo como el exilio artístico de Church, se opondrá toda una mitología del progreso que justificará la conquista *ciega* del territorio y su reconfiguración tecnológica. Al respecto no debe obviarse cómo el trascendentalismo alojó en sí todo tipo de contradicciones con el fin de neutralizar las antagonías que con el avance del siglo fueron prefigurando la muerte anunciada de la Naturaleza tal como Emerson la intelectualizó en *Nature*³⁵⁰; las mismas que Whitman sublimó en una poesía definitivamente aferrada a las últimas luces de dicha Edad de Oro y que constituyen uno de los grandes filones críticos respecto al pensamiento de Thoreau.

La plenitud medida de Dwight perderá todo su sentido en cuanto *su* paisaje deje de estar “rodeado por un protector muro de bosques y montañas”³⁵¹; es más, de la desaparición de este *locus amoenus* protestante nacerá lo más parecido a un romanticismo norteamericano toda vez que dicho espacio se tornará imposible, y con él la libertad individual loada en los textos trascendentalistas³⁵². No obstante, todo esto ocurrirá a la sombra del mito de América proyectada en el futuro. Así es

³⁵⁰ EMERSON, Ralph Waldo. *Nature*. James Munroe & Co. Boston, 1836; *Naturaleza*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2007.

³⁵¹ Ver Pág. 25.

³⁵² En referencia a los escritos aquí citados de Emerson, Channing y Thoreau.

como la Naturaleza acabará por transformarse en el espacio intermedio tácitamente representado en *The Oxbow* -casi por omisión- y en la frontera como línea dinámica referida por Adams. Un complejo proceso periodístico y propagandístico expulsará a Dios de la Naturaleza para transformarlo en el luminoso punto de fuga hacia el que se dirigirán los Estados Unidos y, sobre todo, la *escenarización* referida al principio de la investigación intensificará su imparable marcha hasta su consumación contemporánea.

La luz trascendente que parecía envolverlo todo para hudsonianos y trascendentalistas -élites a sus respectivas maneras- y sobre la que escribiera Ruskin³⁵³ con respecto a Turner en *Modern Painters*³⁵⁴- se transformará en otra clase de luz de masas. De algún modo, las primeras expediciones gubernamentales hacia el oeste inaugurarán una era convulsa y contradictoria en lo tocante a los valores coloniales, que habrá de ser articulada con la retórica populista del *Manifest destiny* -a continuación hablaremos de ello- y de la “civilización suprema”; el equilibrio del estadio armónico de Dwight hubo de ser sacrificado en aras del progreso por la voluntad *retórica* de Dios.

La detención en el tiempo que encerraba un planteamiento como el loado por el pastor protestante y que -siendo una versión abierta del *hortus conclusus*- evoca la

³⁵³ “En el primer volumen de *Modern Painters*, había insistido en que sólo Turner tenía la fuerza para ser fiel a la naturaleza, y que la verdad natural se expresa del todo en lo que vemos”. BIRCH, Dina. *Ruskin on Turner*. The Albion Press., Ltd. Bulfinch Press, Little, Brown & Company. Boston, 1990; John Ruskin. *Sobre Turner*. Universidad Nacional Autónoma de México. México D. F., 1996. Pág. 89.

³⁵⁴ RUSKIN, John. *Modern Painters*. Smith, Elder & Co. London, 1843; *Los pintores modernos*. Prometeo. Valencia, 1913.

duración milenaria que Arnold Hauser vio en la Edad Media³⁵⁵, encontraría su fin en una marcha civilizadora por lo salvaje “drenando pantanos, alterando el curso de los ríos”³⁵⁶, poblando las soledades y subyugando a la Naturaleza. Ésta desaparecerá así como lugar relativamente accesible -tanto física como intelectualmente- para transformarse en una conflictiva área dinámica “donde la naturaleza y la máquina, el espíritu y el límite cohabitan sedientos buscando su espacio”³⁵⁷.

Contemplando un paisaje formado por veinte o treinta granjas y refiriéndose fugazmente a los nombres de algunos de sus dueños, Emerson escribe que a pesar de todo “Hay una propiedad en el horizonte de la que ningún hombre es dueño, salvo aquel cuya mirada puede integrar todas las partes, es decir, el poeta”³⁵⁸. Veremos que John L. O’Sullivan y William Gilpin -nada tiene que ver con el reverendo inglés-, que no fueron precisamente poetas, sí creyeron posible que la nación norteamericana se adueñara de tal horizonte en tanto símbolo de un progreso material y moralmente ilimitado. Fugada su luz trascendental hacía aquel, el *Wilderness* dejará de ser el depósito iniciático de símbolos que trascendentalistas y hudsonianos quisieron democratizar, para convertirse literalmente en el depósito material con el que *construir* el oeste. Si la Naturaleza

³⁵⁵ ESCOBAR ISLA, José Manuel. “Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”. *Cuadernos de Investigación Urbanística*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 1993. Pág. 20.

³⁵⁶ “Draining swamps, turning the course of rivers...”. GRAY SWEENEY, J. *Themes in American painting*. J. Gray Sweeney-The Grand Rapids Art Museum. October 1 thru November 30. Washington DC, 1977. Pág. 17.

³⁵⁷ SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2005. Pág. 41.

³⁵⁸ EMERSON, Ralph Waldo. *Nature*. James Munroe & Co. Boston, 1836; *Naturaleza*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2007. Pág. 29.

había venido siendo un centro espiritual perfectamente mutable y materialmente manifestado -algo como un *centro* moral en el devenir de Norteamérica- la propaganda expansionista se encargara de establecer otro, alternativo e inmaterial, y de convertir el afán popular por expandirse y prosperar -que hasta poco antes había sido el afán colonial por adaptarse y establecerse en entornos relativamente hostiles- en una misión divina en la que cualquier medio quedaba legitimado bajo el amparo de un progreso deificado.

Justamente a la inmaterialidad de ese centro remite *American Progress* de John Gast; un óleo torpemente pintado sobre tabla en 1872. Carruajes, ferrocarriles, hombres armados, ganaderos y agricultores hacen huir a indios y animales salvajes expulsándolos fuera del encuadre; es decir, haciéndolos desaparecer. El progreso aparece alegóricamente representado en forma de una figura femenina que flota en medio de la composición portando un libro escolar y tendiendo el cable del telégrafo. Por lo demás, el cuadro permanece fiel a los mismos tópicos representados en *The Oxbow*: lo salvaje, oscuro e indómito a la izquierda versus la luz, el orden, la simetría y la tecnología a la derecha. Cole, no obstante, sugiere tímidamente algo parecido a una posibilidad de coexistencia entre *naturalezas* - polarizada, pero coexistencia al fin- mientras que Gast *llena* la zona muerta, el espacio que debiera haber entre primigeneidad y domesticación, con el mito que anima a todo un mesianismo tecnocrático y totalitario.

Lamentando la ola de industrialización que se cernía sobre ellos y su alrededor, Byron, Carlyle, Coleridge, Scott y Wordsworth miraron idílicamente hacia lo que Kant llamó la eternidad pasada. Sirva pues, la mención del idealismo británico para contraponerse a la construcción de la gran utopía norteamericana y su implacable *caminar* hacia la eternidad. En realidad, la nostalgia *a la europea* también fue -a pesar de todo- un asunto de élites en Norteamérica; es decir, el hecho de que el conocimiento estuviese en mayor o menor medida al alcance del americano común, o que intelectuales como Whitman, Melville o incluso Jack London fuesen en gran medida productos de esa tradición de autoformación entreverada con la experimentación de la Naturaleza, no resultó ni de lejos en la nación moralmente elevada que Emerson reivindicó a partir del desarrollo individual del granjero.

Más allá de los siempre ambiguos *manuales* emersonianos y de la especie de sistema teológico-laico que constituyeron, los dos grandes pilares sobre los que se construyó la ideología del progreso fueron la literatura de expediciones y el *Manifest Destiny*; razón por la que seguidamente miraremos de cerca ambos. Por otra parte, el papel de la pintura de paisaje fue decisivo al menos en dos sentidos. En primer lugar, desempeñando la función cohesionadora que Angela Miller denomina *concordia discors*: una armonización de elementos opuestos e identidades locales que se consuma en la construcción de símbolos transnacionales a medio camino entre lo mítico y lo ideológico; lo que también Miller califica de nacionalismo sinecdóquico. El otro punto tiene que ver con su

acción propagandística y la creación del *American Scenery*. Publicada en *Harper's Weekly* en 1846, una reseña crítica en la que se loaba la pintura de Albert Bierstadt frente a la de Church nos facilitará un primer acercamiento a la retórica triunfalista del nacionalismo decimonónico norteamericano:

“Se trata de un escenario puramente americano y, por la fiel y elaborada delineación de la aldea india, una forma de vida que está desapareciendo rápidamente de la faz de la tierra, podría denominarse paisaje histórico. Es el continente velado, con sus formas naturales sublimes y su vida humana ruda y salvaje...Y, a diferencia de las pinturas del Sr. Church, escenografías de la montaña americana ecuatorial que, con su carácter volcánico y tropical, y sin importar cuán exuberante sea, no dejan lugar a la esperanza y transmiten una impresión de profunda tristeza y desolación. Esta obra de Bierstadt inspira la alegría medida y la promesa de la región que pinta; y la imaginación la contempla como el posible asiento de la civilización suprema”³⁵⁹.

En el fondo, el escritor innominado se adscribe aquí a la propaganda de la construcción de la “civilización suprema” elegida por Dios para erradicar de una vez por todas la vida aborígen y, en definitiva, para hacer historia. Por supuesto, todo este proceso empieza en la domesticación de la Naturaleza; por la transformación de la exuberancia y la “desolación” en una especie de jardín gigantesco del que destilar los beneficios de la territorialidad, el comercio y la

³⁵⁹ DAYER GALLATI, Bárbara. *El paisaje americano y lo sublime mudable*. En VVAA, *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March, Madrid, 2007. Pág. 106.

agricultura. De modo que el interés por su primigeneidad quedará relegado a los pocos e *ingenuos* viajeros europeos que -en una especie de *grand tour* a la inversa- acudirán a la llamada de lo salvaje y a una disidencia intelectual cuyas relaciones con la identidad y la cultura nacionales se caracterizaron por las contradicciones vitales y la ambivalencia de sentimientos frente a lo que estaba sucediendo en su aún joven país.

De modo que aun habiendo comenzado este capítulo con una cita en la que Thoreau se desvincula del destino que su nación debe tomar y del que a continuación hablaremos, la cuestión de la disidencia dentro de todo este americanismo es terriblemente compleja. Si cabe, se torna más farragosa al considerar la perversa hibridación que hubo de darse entre dos formas antagónicas de optimismo: el de los trascendentalistas y el de la defensa a ultranza del progreso. En el fondo se trataba de una confrontación entre la interpretación emersoniana de la teoría kantiana del conocimiento y la filosofía escocesa que se enseñaba en Harvard³⁶⁰, muy a pesar de que la primera *naciese* como reacción a la segunda. De nuevo, los polos acotan el espacio intermedio en el que se construye América y que sin embargo no es un espacio cerrado -ni siquiera un espacio real- sino un punto de fuga y la inversión de la kantiana eternidad pasada: la eternidad futura.

³⁶⁰ CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acuarela. Madrid, 2005. Pág. 69.

Pero si Thoreau se desmarcó del “destino manifiesto”, el modo en que escribe del oeste en *Walking* es aclaratorio en al menos un sentido: como era común entre los intelectuales de Nueva Inglaterra, vio desplegada allí toda aquella naturaleza intocada y depositaria de las esperanzas del trascendentalismo. Avisado por el viejo proverbio latino “Ex Oriente Lux, Ex Occidente Frux”, de Oriente la luz y de Occidente el fruto³⁶¹, cuenta cómo los paseos por sus dominios arbóreos solían conducirlo subconscientemente hacia allí. Pero aun esgrimiendo una frase como ésta, a pesar de creer en su intemporalidad y sin haber salido apenas de la zona de Concord, Thoreau no hubiera podido sumarse jamás a la conquista del oeste; es más, en su caso fue el oeste, su ideal del oeste, el que le conquistó a él:

“En dirección al levante sólo voy a la fuerza; pero hacia el oeste camino libremente. Ningún asunto me lleva allí. Me resulta difícil creer que pueda encontrar paisajes bellos o suficiente naturaleza salvaje y libertad tras el horizonte oriental. No me emociona la perspectiva de dirigirme hacia él; en cambio, me parece que el bosque que veo en el occidental se extiende sin interrupción hacia el sol poniente y que no alberga ciudades lo bastante grandes como para molestarme”³⁶².

Continuando ahora con lo utópico americano, hemos de referirnos al ideal expansionista del citado *Manifest Destiny*: un término que aparece por primera

³⁶¹ THOREAU, Henry David *Walking*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (June, 1862). Boston, 1862; *Excursions*. Ticknor & Fields. Boston, 1863; *Caminar*. Ardora. Madrid, 2001

³⁶² *Op. cit.* Pág. 23.

vez en un artículo del periodista John O' Sullivan publicado en 1845³⁶³ defendiendo la anexión de Tejas a los Estados Unidos y justificando las incursiones expansionistas de los demócratas en los años cuarenta. En él se planteaba el expansionismo americano hacia el oeste como un *phatos* a venerar por el pueblo. Fresonke advierte que la idea no es de invención americana, habiéndose dado ya en múltiples formas durante el proceso de conquista del Nuevo Mundo por parte de los europeos³⁶⁴ y en tantas otras ocasiones a lo largo de la Historia. Tras un concepto como este resuenan los ecos del dominio de la civilización y las altas culturas sobre las naciones salvajes -de nuevo el conflicto entre *Natura* y cultura- a pesar de que el ideal del plan divino formara parte del equipaje de los puritanos que se establecieron en Massachussets, entonces su *Nueva Jerusalén*, en el siglo XVII:

En "Annexation", O'Sullivan hace entre otras cosas un llamamiento a la cohesión nacional frente al objetivo declarado de otras naciones "*de frustrar nuestra*

³⁶³ O' SULLIVAN, John L. "Annexation". *Democratic Review*. Vol. XVII. N. 85, July-August. New York, 1845. También puede consultarse "The Great Nation of Futurity" (*Democratic Review*. Vol. VI. N. 23. New York, 1839), donde O'Sullivan aboceta las ideas inmortalizadas en "Annexation". Bibliografía recomendada: GOMEZ, Adam. "Abraham Lincoln & John O'Sullivan. Two Visions on American Civil Religion Before the Civil War" (Conference paper). *WPSA Annual Meeting "Ideas, Interests and Institutions"*. Hyatt Regency Vancouver. Vancouver, Mar 19, 2009. PRATT, Julius William. "John L. O'Sullivan and Manifest Destiny". *New York History*. N. 14. (Aug. 1933). Págs. 213-234. New York, 1933. "The Origin of Manifest Destiny". *The American Historical Review*. N. 32. (Aug. 1933). Págs. 795-798. Bloomington IN, 1933. SAMPSON, Robert. *John L. O'Sullivan and his Times*. The Kent State University Press. Ohio, 2003.

³⁶⁴ "El concepto del Manifest Destiny no es estrictamente una invención Americana. Con otros nombres, se origina en el proceso general de la conquista europea del Nuevo Mundo, y el Manifest destiny contiene claras reminiscencias de aquellos siglos de *translatio imperii*". "The concept of manifest destiny is not strictly an American invention. It originates under other names in the general process of European conquest in the New World, and manifest destiny retains obvious resonances from those centuries of *translatio imperii*". Traducción propia. FRESONKE, Kris, *West of Emerson, The Design of Manifest Destiny*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2003. Pág. 8.

*política, poner trabas a nuestro poder, limitar nuestra grandeza e impedir el cumplimiento de nuestro destino manifiesto de extender el continente que la Providencia asignó para el libre desarrollo de nuestros millones, que se multiplican anualmente*³⁶⁵. Además escribiría que el principio de libertad política “había sido tomado del ejemplo de perfecto autogobierno del universo físico, escrito en letras luminosas en cada una de las páginas de la gran Biblia de la Naturaleza”³⁶⁶. Con esta prosa rimbombante se construyó el sentimiento que de nuevo Fresonke denomina “optimismo cósmico”³⁶⁷ y que no va mucho más allá de una perversión retórica de un optimismo trascendentalista que O’ Sullivan - como editor de *Democratic Review*³⁶⁸ - conocía bien.

Los escritores de Nueva Inglaterra y en especial Emerson y Thoreau, fueron perfectamente conscientes del engaño de la retórica expansionista, aunque

³⁶⁵ “...for the avowed object of thwarting our policy and hampering our power, limiting our greatness and checking the fulfillment of our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions”. Traducción propia. O’ SULLIVAN, John L. “Annexation”. *Democratic Review*. Vol. XVII. N. 85, July-August. New York, 1845. Pág. 5.

³⁶⁶ “The principle of political freedom is borrowed from the example of the perfect self government of the physical universe, being written in letters of light on every page of the great bible of Nature”. Traducción propia. *Op. Cit.* Pág. 10.

³⁶⁷ *Op. cit.* Pág. 11.

³⁶⁸ *The United States Magazine and Democratic Review* fue en realidad una revista cofundada y dirigida por O’Sullivan. Afincada en Nueva York entre 1837 y 1859, promovió la entonces naciente literatura americana publicando textos de Nathaniel Hawthorne, Rusell Lowell y Thoreau, entre muchos otros intelectuales más o menos afines al círculo trascendentalista de Concord. Por otro lado no deja de ser curioso que uno de los mayores bastiones propagandísticos de la expansión hacia el oeste tuviera por slogan una de las citas más célebres de Thoreau: “el mejor gobierno es el que menos gobierna” (THOREAU, Henry David. *Resistance to Civil Government*. En *Aesthetic Papers*. Elizabeth P. Peabody (ed.). G. P. Putnam. New York, 1849; *Desobediencia civil y otros escritos*. Tecnos. Madrid, 2006. Pág. 29). Como queda notado en la edición española aquí citada, “los orígenes del lema vienen de los postulados de la democracia agraria de Jefferson, frente a las pretensiones centralizadoras de fortalecer el gobierno de la nación, que propugnaban los denominados ‘Federalistas’ con Hamilton a la cabeza. La discusión estuvo ya desde el comienzo en los debates en torno a la redacción de la Declaración de la Independencia, y más tarde de la Constitución de los Estados Unidos (Juan José Coy, *Op. cit. Id.*).

refutarla era otro problema. En cualquier caso, el autor de *Nature* fue todo un especialista en *apañar* las continuas contradicciones metafísico-ideológicas que más de una vez hicieron agua en sus tratados sobre la Naturaleza. Otro de los grandes promotores del *Manifest Destiny* fue William Gilpin -llamado igual que el clérigo británico al que nos hemos referido en capítulos anteriores-. Este Gilpin decimonónico y norteamericano fue un expedicionario recordado por ser el primer gobernador de Colorado. Obligado a abandonar la política tras protagonizar ciertos escándalos financieros y enriquecido por prácticas especulativas cuya legalidad es aún hoy puesta en duda, Gilpin fue uno de los grandes promotores del *Manifest Destiny*. Sobre él escribió en los años cuarenta del diecinueve, justamente cuando el gran éxodo americano hacia el oeste experimentaba su momento álgido. Como veremos a continuación, el grado de exaltación asumido por este dudoso político en el momento de escribir el siguiente pasaje no tiene nada que envidiar al estilo sensacionalista de O'Sullivan:

“El indiscutible destino de los americanos es la dominación del continente, cernirse sobre sus vastos campos hacia el Pacífico, animar sus cientos de millones de personas y aunarlos... establecer un nuevo orden en los asuntos humanos... renovar las naciones obsoletas y transformar la oscuridad en luz... enseñar a las viejas naciones una nueva civilización y reafirmar el destino de la raza humana, llevar a la humanidad hacia su culmen, hacer renacer a los estancados, la perfecta ciencia... unir al mundo en una familia social, redimir a la humanidad de la lacra que oprime y ¡Verter bendiciones por todo el mundo!

¡Tarea divina! ¡Misión inmortal! ¡Déjanos recorrer alegre y ligeramente la senda abierta ante nosotros! Deja a cada corazón americano, abierto al patriotismo, crecer sin perjuicio y encomendarse a la fe religiosa en el sublime y prodigioso destino de su bien amado país”³⁶⁹.

Pero el gobernador Gilpin llegó más lejos y afirmó que Dios era el progreso³⁷⁰. Además, aderezó su máxima con otras consideraciones como su afirmación de que Europa y Asia eran “convexas” y por tanto, productoras de diversidad de intereses así como de una suerte de distracción generalizada. Frente a estas naciones *inferiores*, Norteamérica era “cóncava”, estructurada y tendente hacia la homogeneidad y la unidad en la armonía³⁷¹. Las visiones de este precursor del fascismo -sobre todo del futurismo fascista- incluían también una Norteamérica cuya densidad de población acabaría por igualar a la de la suma del resto de países del mundo y cuyos *súbditos* obedecerían a un mismo impulso, afectarían las mismas maneras, hablarían un único lenguaje, compartirían idénticas opiniones y

³⁶⁹ “The untransacted destiny of the American people is to subdue the continent –to rush over this vast field to the Pacific Ocean –to animate the many hundred millions of its people, and to cheer them upward... to establish a new order in human affairs... to regenerate superannuated nations –to change darkness into light... to teach old nations a new civilization –to confirm the destiny of the human race –to carry the career of mankind to its culminating point –to cause stagnant people to be reborn –to perfect science... to unite the world in a social family –to absolve the curse that weighs down humanity, and to shed blessings round the world! Divine task! Inmortal mission! Let us tread fast and joyfully the open trail before us! Let every American heart open wide for patriotism to grow undiminished, and confide with religious faith in the sublime and prodigious destiny of his well-loved country”. Traducción propia. GRAY SWEENEY, J. *Themes in American painting*. J. Gray Sweeney-The Grand Rapids Art Museum. October 1 thru November 30. Washington DC, 1977. Pág. 16.

³⁷⁰ *Op. cit.* Pág. 17.

³⁷¹ HOWE BANCROFT, Hubert. *History of the Life of William Gilpin*. Bibliobazaar. Charleston SC, 2009. Pág. 39.

gozarían de las mismas libertades políticas³⁷². Exceptuando el punto en el que habla de “libertades”, la América imaginada por Gilpin se nos presenta como un auténtico infierno simétrico y superpoblado que conduce directamente a los clásicos de la literatura distópica: el *mundo feliz* de Huxley, *Fahrenheit 451* de Bradbury, etc.

La expansión hacia el oeste arrancó con la expedición que Meriwether Lewis y William Clark llevaron a cabo en 1804 bajo el auspicio del presidente Jefferson. No obstante, el canadiense Sir Alexander Mackenzie³⁷³ realizó una expedición once años antes que le permitió alcanzar el norte de México. Lewis y Clark alcanzaron las costas del Pacífico tras tres años de marcha dirigiendo su *Corps of Discovery* -este era el nombre oficial de la expedición- dejando un extenso legado literario en forma de diarios. En 1806 se llevó a cabo otra incursión hacia el suroeste, esta vez liderada por el soldado Zebulon Pike; su detención por parte de fuerzas españolas en Nuevo México puso fin a su exploración un año después de la partida. Aunque fueron confiscados, sus diarios de viaje se publicaron en 1810³⁷⁴. Todo esto se menciona porque a través de la literatura expedicionaria de

³⁷² *Op. cit.* Pág. 57.

³⁷³ Mackenzie no sólo cruzó el oeste de Canadá hasta alcanzar el Pacífico, sino que escribió el diario que inspiraría a Jefferson la organización de la expedición de Lewis y Clark: MACKENZIE, Sir Alexander. *Voyages from Montreal on the River St. Laurence through the Continent of North America to the Frozen and Pacific Oceans in the Years 1789 and 1793, with a Preliminary Account of the Rise, Progress, and Present State of the Fur Trade of That Country.* T. Cadell & W. Davies. London, 1801.

³⁷⁴ PIKE, Zebulon. *An Account of Expeditions to the Sources of the Mississippi, and through the Western Parts of Louisiana, to the Sources of the Arkansaw, Kans, La Platte, and Pierre Jaun, Rivers; Performed by Order of the Government of the United States during the Years 1805, 1806, and 1807, and a Tour through the Interior Parts of New Spain, when Conducted through These Provinces, by Order of the Captain General, in the Year 1807.* C. & A. Conrad, & Co. Somervell & Conrad. Bonsal, Conrad and Co. and Fielding Lucas, Jr. Philadelphia, 1810.

los *Journals*³⁷⁵ -los diarios de Lewis y Clark- los viajes de exploración tendieron a ser considerados intelectualmente intrépidos en Concord, estimulando la imaginación de Emerson y llegando a influenciar a Thoreau, quien ya se había interesado anteriormente por Colón. En cualquier caso:

*“Exploradores como Lewis y Clark o Zebulon Pike señalaron que los efectos de la Naturaleza sobre la mente humana durante una expedición no eran del tipo dichoso del contacto con lo divino, sino del fracaso de la voluntad, ya que la mayor parte del tiempo no hay explicación para lo que se ve”*³⁷⁶.

³⁷⁵ *The Journals of the Lewis and Clark Expedition Online*. University of Nebraska Center for Digital Research in the Humanities. University of Nebraska Press; MOULTON, Gary E. (ed.). *The Definitive Journals of Lewis and Clark*. University of Nebraska Press. Lincoln, 2002-2004. Citadas las fuentes de consulta, incluimos una exposición cronológica de la publicación de materiales previos y sucesivas ediciones de los propios *Journals*. Han de destacarse la *oficial* de Paul Allen (1814) y las posteriores pero no menos referenciales primeras ediciones de Reuben Gold Thwaites (1904) y Gary Moulton (1983):

JEFFERSON, Thomas. *Report to Congress*. Washington, 1806. GASS, Patrick. *A Journal of the Voyages and Travels of a Corps of Discovery. Under the Command of Capt. Lewis and Capt. Clarke of the Army of the United States, from the Mouth of the River Missouri through the Interior Parts of North America to the Pacific Ocean, during the years 1804, 1805 & 1806*. Printed by Zadok Cramer for David M'Keegan, publisher and proprietor. Pittsburgh, 1807. ALLEN, Paul (ed.). *History of the Expedition under the Command of Captains Lewis and Clark to the Sources of the Missouri, thence across the Rocky Mountains and down the River Columbia to the Pacific Ocean. Performed during the Years 1804-5-6. By Order of the Government of The United States*. Vol. I & Vol. II. Bradford & Inskeep. New York, 1814. M'VICKER, Archibald (ed.). *History of the Expedition under the Command of Captains Lewis and Clark*. Harper & Brothers. New York, 1842. COUES, Elliott (ed.). *History of the Expedition under the Command of Lewis and Clark*. 4 Volumes. Francis P. Harper. New York, 1893. THWAITES, Reuben Gold (ed.). *Original Journals of the Lewis and Clark Expedition, 1804-1806*. Dodd, Mead & Company. New York, 1904-1905. DE VOTO, Bernard. *The Journals of Lewis and Clark*. Houghton Mifflin. Boston, 1953. MOULTON, Gary (ed.). *The Journals of the Lewis & Clark Expedition*. University of Nebraska Press. 13 Volumes. Lincoln, 1983-2001.

³⁷⁶ “Explorers such as Lewis and Clark and Zebulon Pike pointed out that the effects of nature on the human mind during an expedition are not a joyous instance of contact with the divine; instead, it is a failure of the will, because most of the time there is no explanation for what you see”. Traducción propia. FRESONKE, Kris, *West of Emerson, The Design of Manifest Destiny*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2003. Pág. 13.

También ha de tenerse en cuenta el modo en que los *Journals* de Lewis y Clark acabaron caracterizándose por el escepticismo ante su propia eficacia y por un cese gradual de su fervor patriótico inicial, de abstracción científica y de ambición comercial³⁷⁷. Parece claro que el discurso del poder y su retórica -en este caso representada por los expedicionarios- debió de algún modo colisionar con una naturaleza no tan fácil de *llenar* con las metáforas habituales. En cualquier caso y muy a pesar de la utopía de la “civilización suprema”, imponer el orden y la simetría en la Naturaleza no debió ser tan fácil para los *soldados* como para quienes diseñaban los planes de expansión en los despachos gubernamentales.

Por ello, parece más que probable que la profunda depresión de Lewis de vuelta en la civilización -antesala de su suicidio en 1809- guarde relación con esos “efectos” no dichosos que no son distintos a los traumas de la guerra; en este caso, la que se libró contra la naturaleza indómita por el control del territorio. Es preciso tener en cuenta que los exploradores tuvieron que *construir* el paisaje a base de mapas, toponimia, definiciones, etc., de modo que uno de los resultados más significativos de este tipo de expediciones y de la narrativa que de ellas surgió fue la intercambiabilidad de usos lingüísticos entre *Naturaleza* y *paisaje*. Intencionadamente pues, se hibridó la observación empírica de la Naturaleza con el discurso utópico institucional, de manera que conceptos paisajísticos como “belleza” o “grandeza” reflejasen la belleza y la grandeza de la joven nación y viceversa.

³⁷⁷ “The *Journals* are characterized, finally, by a skepticism toward their own efficacy. They do not sustain their initial levels of patriotic enthusiasm, scientific abstraction, or commercial ambition”. *Op. cit.* Pág. 42.

Vemos un claro ejemplo de cómo el uso de ciertos términos descriptivos sirve para convertir la Naturaleza en paisaje en el empleo recurrente de la palabra *desert* por parte del expedicionario Stephen Harriman Long³⁷⁸. Ideada por el secretario de guerra John C. Calhoun, la expedición de 1820 de Long recorrió el río Missouri hacia las Montañas Rocosas. Su misión era mapear el Red River y encontrar la fuente del río Arkansas. Long no usa *desert* porque el objeto de sus descripciones sea un desierto, sino porque la palabra le concede la oportunidad de imponer los términos del orden a un medio plenamente irracional y naturalmente desordenado³⁷⁹. Long convierte así su *desert* en una ficción, para empezar porque desde un punto de vista científico las grandes llanuras americanas no son un desierto; para seguir, por conducir a una serie de conclusiones supuestamente empíricas partiendo de la invención literaria de un lugar. Once años después Tocqueville escribirá *Quinze jours dans le désert*³⁸⁰, haciendo un uso aún más insólito del término. Sin duda, lo equívoco del sustantivo es el motivo de que, en la traducción al castellano de este pequeño cuaderno de viaje, se haya optado por “soledades americanas”. El autor de *La Democracia en América*³⁸¹ escribe que

³⁷⁸ JAMES, Edwin. *Account of an Expedition from Pittsburgh to the Rocky Mountains, Performed in the Years 1819, 1820. By Order of the Hon. J.C. Calhoun, Secretary of War, under the Command of Maj. S.H. Long, of the U.S. Top. Engineers. Compiled from the Notes of Major Long, Mr. T. Say, and Other Gentlemen of the Party, by Edwin James, Botanist and Geologist to the Expedition.* 3 Volumes. Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown. London, 1823.

³⁷⁹ “But the Word also provided him with an exaggerated opportunity to impose the terms of order in a desordered environment”. *Op. cit.* Pág. 67.

³⁸⁰ TOCQUEVILLE, Alexis de. *Quinze jours dans le dèsert. Revue des deux mondes.* Paris, 1860; *Quince días en las soledades americanas.* Barataria. Barcelona, 2005.

³⁸¹ TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la démocratie en Amérique.* L. Hautman et Cie. Bruxelles, 1835; *De la démocratie en Amérique/ 2.* Meline, Cans. Bruxelles, 1840; *Democracy in America.* George Dearborn & Co. New York, 1838; *La democracia en América.* Alianza Editorial. Madrid, 2002. A modo de lecturas complementarias a la citada se recomiendan las siguientes obras: CHESTERTON, G. K. *What I Saw in America.* Dodd, Mead & Company. New York, 1922; *Lo que vi en América.* Renacimiento. Sevilla, 2009. CRÉVECOEUR, Hector St. John de. *Letters from an*

“unas veces será un indio quien al pasar contará con la poesía del desierto algunas de las tristes realidades de la vida social; otras, un periódico olvidado en el morral de un cazador, o simplemente el vago rumor propagado por voces anónimas y que casi nunca deja de advertir a los hombres de que algo extraordinario sucede bajo el sol”³⁸².

Tocqueville continúa describiendo esta sociedad que es un “germen naciente, confiado al desierto y que el desierto debe fecundar”³⁸³. Vemos cómo su visión, que es la propia de un idealista francés, no se corresponde exactamente con el mucho más americano *desert* de Long. El mundo exótico de los indios, los tramperos y los siempre amables colonos que siguen siendo ingleses o franceses estaba desapareciendo cuando Tocqueville lo visitó. Ya se habían construido pues, los cimientos de un nuevo pastoralismo estadounidense que tenía más que ver con la sociedad de masas que con la intimidad de los reductos idílicos, con un ferrocarril ya integrado -al menos para los poetas, según Emerson- en el “Orden perfecto”³⁸⁴ y con la proliferación de una técnica que no sólo no iba a impedir el disfrute del paisaje, sino que lo iba a fomentar o si se quiere, lo iba a incrementar.

American Farmer, Describing Certain Provincial Situations, Manners, and Customs, and Conveying Some Idea of the State of the People of North America. Written to a friend in England by J. Hector St. John, a Farmer in Pennsylvania. Mathew Carey. Philadelphia, 1793 (1ª ed. americana tras la original en Londres, en 1782); *Letters from an American Farmer.* W. P. Trent & Ludwig Lewisohn. New York, Duffield, 1904. DICKENS, Charles. *American Notes for General Circulation.* Chapman & Hall. London, 1842; *Notas de América.* Ediciones B. Barcelona, 2012. DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *La desmitificación de la Antigüedad clásica por los pensadores liberales, con especial referencia a Tocqueville.* Taurus/ Fundación Pastor. Madrid, 1969. STUART MILL, John. *On Liberty.* Parker. London, 1859; *Sobre la libertad y comentarios a Tocqueville.* Espasa Calpe. Madrid, 1991.

³⁸² TOCQUEVILLE, Alexis de. *Quinze jours dans le dèsert. Revue des deux mondes.* Paris, 1860; *Quince días en las soledades americanas.* Barataria. Barcelona, 2005 Pág. 74.

³⁸³ *Op. cit. Id.*

³⁸⁴ SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime.* Universidad de Salamanca. Salamanca, 2005. Pág. 130.

Claro que ya no estamos hablando de la naturaleza indómita en la que el cazador de momentos numinosos espera oír algún eco verdaderamente arcádico, sino del escenario: la expresión última de la belleza de la domesticación.

En 1857, Albert Bierstadt viajó al oeste uniéndose a la expedición topográfica de Landers: una partida de geólogos que se movió por la zona de Nebraska al servicio de una compañía ferroviaria. En 1863 volvió a viajar hacia California junto al escritor *maldito* y colega de Mark Twain, Fitz Hugh Ludlow, quien relataría sus experiencias junto al pintor en *The Heart of the Continent*³⁸⁵. De los bocetos realizados durante el segundo viaje surgieron sus cuadros más importantes; grandes formatos que caerían en el más drástico de los olvidos ya en los últimos días de su carrera. Igualmente significativo es el hecho de que el mecenazgo de este luminista -como efectivamente se le llama en no pocos estudios y en relación a la escuela de Las Montañas Rocosas- estuviese principalmente constituido por empresarios del ferrocarril y negociantes enriquecidos en los procesos de expansión. Ludlow era adicto al hachís y al opio, vicios que agravaron su tuberculosis provocando su prematura muerte a los treinta y cuatro años. Por otra parte, su afición al paisaje no fue lo único que compartió con Bierstadt, ya que Rosalie Osborne se casó con el segundo cuando su matrimonio con el primero se tornó insostenible a causa de su adicción a las drogas.

³⁸⁵ LUDLOW, Fitz Hugh. *The Heart of the Continent: A Record of Travel across the Plains and in Oregon, with an Examination of the Mormon Principle*. Hurd and Houghton. Cambridge: Riverside Press. New York, 1870.

Algo desempolvado por la generación Beat y más recientemente por Timothy Leary, Ludlow es hoy un gran olvidado apenas recordado por su autobiográfico *The Hasheesh eater*³⁸⁶: libro de culto en la línea de las *Confesiones de un comedor de opio* de De Quincey y *Los paraísos artificiales* baudelerianos. Lo que a continuación observaremos serán las grandes diferencias conceptuales dadas entre las letras de Ludlow y la pintura de Bierstadt, sin duda, una extraña pareja viajando por el corazón del continente. Añadiremos que Ludlow se nos prefigura como un modelo *sui generis* de disidencia a añadir a los perfiles de Senancour y Thoreau, quizá encarnando una vertiente de malditismo precursora del panteísmo contemporáneo y heterodoxo de Kerouac³⁸⁷.

Por su parte, James Jackson Jarves apuntó bastante sagazmente cómo la pintura de Bierstadt conectaba con el gran público por su facilidad de asociación simbólica con lo grande, no en un sentido espiritual sino en relación a otros aspectos en realidad mucho más americanos: negocios que pueden hacer ganar una gran cantidad de dinero, grandes redes de comercio, etc. Tal motivo condujo al crítico a ver en los panoramas de Bierstadt una pintura totalmente desprovista de alma; algo esencialmente vacío. Su modo de representar las rocas -recién cortadas y sin erosionar- y una vegetación de colores demasiado brillantes, hacen que en su pintura todo parezca demasiado nuevo y artificial³⁸⁸; de modo que puede llegarse

³⁸⁶ LUDLOW, Fitz Hugh. *The Hasheesh Eater: being passages from the Life of a Pythagorean*. Harper & Brothers. New York, 1857.

³⁸⁷ Algo especialmente manifiesto en *Los vagabundos del Dharma*: KEROUAC, Jack. *The Dharma Bums*. Viking Press. New York, 1958; *Los vagabundos del Dharma*. Anagrama. Barcelona, 2008.

³⁸⁸ FINE, Richard A. "Albert Bierstadt, Fitz Hugh Ludlow and the American Western Landscape". *American Studies*. Vol. 15, Nº 2. University of Kansas. Kansas, 1974.

más lejos incluso, conectando su pintura con las técnicas actuales de retoque fotográfico y con la estética de lo digital. Por su parte, Ludlow escribe sobre su experimentación de algo absolutamente nuevo al citarse con algo tan viejo y geológicamente inmemorial como las Montañas Rocosas, de manera que sólo puede expresar con lágrimas de emoción³⁸⁹ su encuentro con lo que las montañas le muestran, con lo que verdaderamente son. Mientras el escritor nos habla de una súbita revelación de verdad, Bierstadt *miente*.

Los paisajistas americanos de las generaciones inmediatamente anteriores al artista germanoamericano no incurrieron en tal desnaturalización porque su pintura era *aún* bastante europea e insuficientemente americana. Por lo pronto, ni Washington Allston ni después Durand compusieron nunca panoramas en los que la intensidad cromática y las brillanteces rayaran la estridencia más de una vez alcanzada por Bierstadt. Sobre todo, aún sin llegar a lograrlo y respecto al amigo de Ludlow, estos pintores conservaban la solemnidad propia de quien intenta alcanzar el espíritu más allá de los aspectos materiales del objeto representado; una solemnidad que se traduce en una cierta moderación a la hora de *crear* a partir de la Naturaleza y que se corresponde -lo hemos visto *in extenso*- con el acercamiento desinteresado que Humboldt recomendara a los artistas de paisaje.

Por otra parte, los paisajistas del este -y en general la pintura paisajística anterior a la guerra de Secesión- jamás omitieron la ancianidad de la Naturaleza, sino que la

³⁸⁹ “Confieso (...) que mi primera visión de las Rocosas no puede ser expresada sino en lágrimas”. “I confess (...) that my first view of the Rocky Mountains had no way of expressing itself save in tears”. Traducción propia. *Op. cit.* Pág. 93.

representaron como uno de los grandes rasgos de lo divino. Es también significativo que no se decantaran por la representación de espacios tan exageradamente vastos como los creados por Bierstadt, en cuyos grandes formatos se echa de menos cierta transición espacial entre los primeros planos y los horizontes desdibujados; entre lo cercano y definido y la luminosa indefinición lejana que protagoniza sus composiciones de gran tamaño. Falta pues, ese espacio intermedio transicional³⁹⁰ en el que debieran confluír lo real y lo ideal; es decir, el espacio idílico tradicional que Allston y Durand representaron inspirándose tanto en la Naturaleza como en los maestros del Viejo Continente. Bierstadt parece arrojar lo divino fuera del citado espacio intermedio, separándolo de una naturaleza inmediata, presente y en la que todo parece recién fabricado. En su artículo sobre Bierstadt y Ludlow³⁹¹, Fine subraya la cualidad de la pintura del primero de impresionar en un primer momento decepcionando poco después. Encuentra el motivo en una insustancialidad compensada con un efectismo desmesurado que, como si de una superproducción cinematográfica sin contenido más allá de sus efectos especiales se tratara, se olvida poco tiempo después de la primera visualización. El colaborador del *Harper's Weekly* no se equivocaba porque en efecto, Bierstadt pintó “el asiento de la civilización suprema”; un asiento de cartón piedra iluminado con grandes focos; una naturaleza en la que ya no vivía Dios, ahora demasiado ocupado en guiar a América y al resto del mundo hacia el infinito y más allá.

³⁹⁰ *Op. cit.* Pág. 97.

³⁹¹ *Op. cit.*

Conclusiones

A modo de anexo epilogo, sólo resta decir que la disidencia a la que nos hemos venido refiriendo puede definirse como un posicionamiento intelectual crítico con el devenir de la civilización occidental a través del cuestionamiento de su relación con la Naturaleza. Sin embargo, esta afirmación resultaría incompleta de no matizar que aquel se ejerce a través de un trabajo literario y artístico alternativo: el de la recuperación trascendental de la Naturaleza en sí a través de su experimentación directa, en lugar de la experimentación de una *otra* naturaleza levantada sobre el conjunto de discursos y representaciones que constituyen las constelaciones de *constructos* paisajísticos occidentales.

En el marco de la disidencia aquí pergeñado, el proceso de creación artística y literaria es indivisible del experiencial, recién referido. La obra se convierte así en representación vital y *verdadera* que oponer a los modelos paisajísticos clásicos y modernos, a los cuadros lorenianos de inspiración virgiliana y a los cánones urbanísticos extendidos por Europa y América a partir de los jardines dieciochescos franceses y británicos. Sumando tales paradigmas de Antigüedad

moderna al del *hortus conclusus* -estas dos semillas del panorama paisajístico contemporáneo- obtenemos la otra naturaleza contra la que la disidencia se revela: contra el intento de consumación monolítica de los símbolos paisajísticos objetivos -fijémonos en el equilibrio casi *antinatural* de la pintura paisajística clásica o en el afán de recrear artificialmente lo salvaje por parte los jardinistas británicos- y contra todo vestigio agustiniano proscriptor de la Naturaleza.

Por un lado hemos procurado poner de relieve cómo la negación del conocimiento sensorial que la filosofía de Agustín de Hipona -axis del pensamiento medieval europeo- implica, supone un primer impulso fundacional hacia la construcción de un paisaje definible por su oposición a la Naturaleza. Por otro hemos visto cómo la Antigüedad es antes que nada una *invención* de cuño ilustrado que dota de un *corpus* simbólico y teórico a un orden objetivable regulador, y que encontramos este último justo en el centro de la construcción del paisaje occidental. Con las debidas matizaciones, hemos enhebrado ambos paradigmas en el mismo hilo de continuidad del que la disidencia en la Naturaleza pretende sustraerse a través de la ficcionalización y la proposición de representaciones que -en absoluto ajenas a las fuentes de lo clásico moderno- abogan por un cara a cara con una primigeneidad secularmente velada.

La subjetivación se prefigura entonces como única alternativa posible a la representación de una Naturaleza inobjetivable a partir de su íntima y última inaprehensibilidad. Todo ello implica igualmente la reivindicación de un presente

experiencial tanto frente a las tradiciones seminales de la cultura occidental -el pasado- como a los discursos y retóricas del progreso -futuro-. De algún modo será en bosques y montañas donde el disidente se encontrará con lo que a partir de su mutabilidad permanece esencialmente inalterado; con una historia telúrica y geológica que prevalece sobre las interpretaciones modernas de la Antigüedad clásica y las consecuentes directrices éticas y estéticas que han venido prefigurando el paisaje occidental.

Continuamos considerando cómo la cuestión del redescubrimiento de la Naturaleza nos lleva directamente del vitalismo al individualismo; es decir, a la reivindicación de los principios propios y la capacidad de alcance de estados superiores de conciencia del individuo sobre los valores comunitarios conformadores del paisaje. A tal efecto nos hemos servido de los modelos de disidencia ofrecidos por Senancour y Thoreau. También a través de ellos hemos analizado puntos de encuentro y diferencias remarcables entre Viejo y Nuevo Continente como contextos de disidencia, y observado cómo en el segundo el individualismo ideal -loado por Emerson, Whitman, Channing y otros- no escapó de politizaciones como la establecida por Jefferson en Norteamérica -el granjero frente al centralismo- o, en términos más amplios, la del *manifest destiny* al afirmar la preminencia individual de la nación estadounidense sobre el resto del mundo. La disidencia pura sí logrará sustraerse de perversiones retóricas como estas enarbolando un *nuevo* elitismo tan oponible a la exclusividad de clase propia

del jardín dieciochesco británico como al aparato propagandístico estadounidense que *escenarizó*, como hemos visto, la Naturaleza.

Por supuesto, la voluntad de acceder a la realidad apriorística de aquella a través de su subjetivación implica una denuncia -la de la imposibilidad trascendental de su representación ordenadora tanto como la de su ordenación propiamente dicha- común a todos los posicionamientos *disidentes*. Así, desde el pesimismo leopardiano de Senancour hasta el optimismo estoico de Thoreau, pasando por las sensibilidades intermedias de pintores/ escritores como Cole o Durand, subyace siempre una suerte de confianza más o menos manifiesta en el carácter cíclico de la Naturaleza. La conciencia romántica de la escisión es pues, de alguna manera, el principio del camino hacia la conciencia de lo cíclico armónico.

La experimentación directa de la Naturaleza no sólo ha sido la piedra angular relacional que nos ha permitido *viajar* desde la ortodoxia agustiniana hasta la Norteamérica de los albores del siglo XX dejando, dicho sea de paso, una puerta abierta a la continuación de la línea crítica aquí establecida, sino que ha de entenderse como una rebelión desde y contra las bases de toda alta cultura occidental. De ahí que no hayan sido pocas las veces que hemos procurado poner de relieve los aspectos contradictorios con los que muchos de los que artistas y escritores con los que hemos trabajado -de ambos lados del Atlántico y especialmente durante el siglo XIX- hubieron de lidiar.

Este es el motivo de que hayamos trazado el inevitablemente sinuoso itinerario que constituye esta investigación, procurando pergeñar una línea cronológica lo más coherente posible a partir de los siempre heterodoxos bastiones de pensamiento que han reivindicado a través de los siglos la citada inaprehensibilidad última de la Naturaleza y la necesidad de invertir los términos representacionales con los que *acceder* a su realidad apriorística. Terminaremos reiterando por última vez que, bien que frecuentemente parta de ellas, el intelectual disidente acabará por trascender las representaciones mediadoras en los procesos occidentales de construcción y evolución del paisaje para consagrarse directamente a la observación trascendental de la Naturaleza -una observación frecuentemente *paraempírica*- y al cuestionamiento de un devenir transecular profundamente necesitado de un replanteamiento esencial.

Por eso más allá de la imposibilidad del *retorno* a la Naturaleza trágicamente asumido por Leopardi, de la naturaleza refugio de Rousseau y del inevitable sabor misantrópico del vitalismo de Thoreau, es preciso e incluso urgente tomar del heterodoxo legado de disidencia con el que hemos trabajado en el transcurso de este estudio los materiales para la construcción de nuevas líneas de pensamiento crítico para con nuestro paisaje occidental. Tal es la finalidad última de *Naturaleza y disidencia. Una crítica de la construcción moderna del paisaje occidental*.

Imágenes



Jardín de Stourhead en Wiltshire (Inglaterra)



Mapamundi de Herford. Richard de Haldingham. 1300



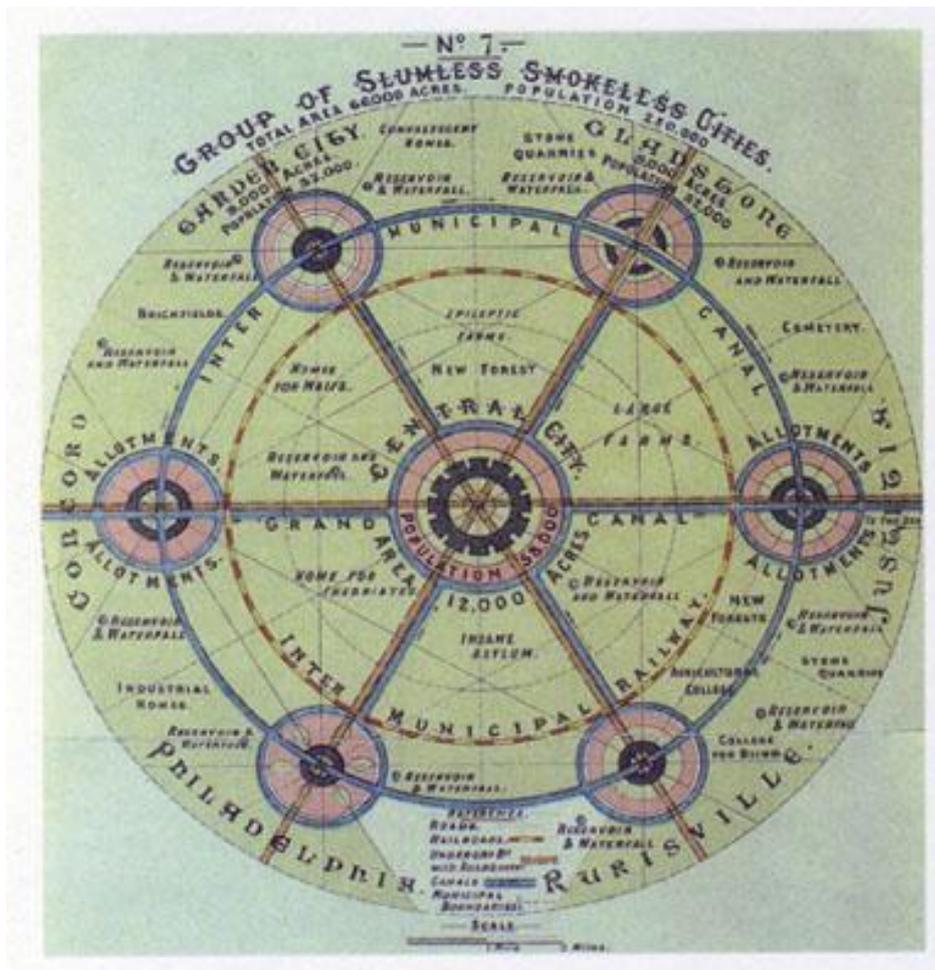
Mapamundi de Ebstorf. Gervasio de Tilbury. 1300.



Jardín de Kensington. Londres



Mapa del jardín de Kensington



Mapa del proyecto "Ciudad Jardín de Ebenezer Howard. 1898.



Albert Bierstadt. Sunset in the Yosemite Valley. 1868. The Haggin Museum. Stockton, California



Joseph Mallord William Turner. The Evening Star. The National Gallery. London, 1830



Caspar David Friedrich. Monje junto al mar. 1808-1810. Staatliche Museen, Berlín.



Thomas Cole. The Oxbow (The Connecticut River near Northampton). 1836. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.



*Thomas Cole. Desolation. 1836 (perteneciente a la serie The Course of the Empire. 1833-1836). Crystal Bridges
Museum, Bentonville. Arkansas.*



John Martin. The Fall of Babylon. 1831. The British Museum. London.



Winslow Homer. Prisoners to the Front. 1866. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.



John Quidor. The Return of Rip Van Winkle. 1849. Colección Andrew. W. Mellon.



John Quidor. Ichabod Crane and the Headless Horsemen. 1858. Smithsonian American Art Museum. Washington.



William Sydney Mount. The Painter's Triumph. 1838. Pennsylvania Academy of Fine Arts. Philadelphia.



John Gast. American Progress. 1872. Museum of the American West, Autry National Center. Los Angeles.

Bibliografía

ADAMS, James Truslow. *The Epic of America*. Little, Brown & Co/ Atlantic Monthly Co. Boston, 1931.

ALBET, Abel/ BENACH, Nuria. Edward W. Soja. La perspectiva moderna de un geógrafo radical. Icaria. Barcelona, 2010.

ALLEN, Paul (ed.). *History of the Expedition under the Command of Captains Lewis and Clark to the Sources of the Missouri, thence across the Rocky Mountains and down the River Columbia to the Pacific Ocean. Performed during the Years 1804-5-6. By Order of the Government of The United States*. Vol. I & Vol. II. Bradford & Inskeep. New York, 1814.

ALLSTON, Washington. *The Sylphs of the Season with Other Poems*. Bibliobazaar. Charleston SC, 2007; *The Sylphs of the Season with Other Poems*. Cummings & Hilliard. Boston, 1813.

ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano/ PAREDES MARTÍN, María (eds.). *La filosofía de la historia a partir de Hegel*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2009.

ARNOLD, Matthew. *Essays in Criticism*. Ticknor & Fields. Boston, 1866.

ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único*. Taurus. Madrid, 1999. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado. Barcelona, 2006.

ASHTON, Dore. *About Rothko*. Oxford University Press. New York, 1983.

BAKER, Carlos. *Emerson entre los excéntricos. Un retrato de grupo*. Ariel. Barcelona, 2008; *Emerson among the Eccentrics. A Group Portrait*. Viking. New York, 1996.

BARROS, Carlos. "La humanización de la naturaleza en la Edad Media". *Edad Media* N° 2. Valladolid, 1999.

BELANGER, Pamela. *Inventing Arcadia: Artists and Tourists at Mount Desert*. Farnsworth Art Museum. Maine, 1999.

BESSE, Jean-Marc. *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010; *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Actes Sud/ Ensp. Centre du paysage. Paris, 2010.

BIRCH, Dina. *John Ruskin. Sobre Turner*. Universidad Nacional Autónoma de México. México D. F., 1996; *Ruskin on Turner*. The Albion Press Ltd., Bulfinch Press, Little, Brown & Company. Boston, 1990.

BLASCO CASTIÑEYRA, Selina. "La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII. Reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado". *Cuadernos de Historia Moderna* N° 12. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1991.

BLOOM, Harold. *La religion americana*. Taurus. Madrid, 2009; *The American Religion*. Chu Hartley Publishers. New York, 2006; *The American Religion*. Simon & Schuster. New York, 1992.

BÖHME, Jacob. *Aurora*. Siruela. Madrid. 2012; *The Aurora*. J. M. Watkins. London, 1914; *Aurora, oder Morgenröte im Aufgang*. Gerlitz, 1612; BOHEME, Jacob.

BOIME, Albert. *The magisterial gaze: manifest destiny and the American landscape painting, c. 1830-1865*. Smithsonian Institution. Washington. 1991.

BRAUCHLI, Leticia (ed.)/ PINEDA FRANCO, Adela (ed.). *Hacia el paisaje del Mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglos XIX y XX*. Editorial Aldus. México DF, 2001.

BROWN, Clarence Arthur. *The Achievement of American Criticism. Representative selections from three hundred years of American Criticism*. The Ronald Press Co. New York, 1954.

CALL, Michael J. *Back to the garden: Chateaubriand, Senancour, and Constant*. Anma Libri. California, 1988

CARLYLE, Thomas. *On Heroes, Hero-worship, & The Heroic in History. Six Lectures*. James Fraser. London, 1841.

CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Acuarela. Madrid, 2005.

CASTELLS, Manuel. *Movimientos sociales urbanos. Siglo veintiuno*. México DF, 2004; *Luttes urbaines et pouvoir politique*. Librairie Françoise Maspero. Paris, 1973.

CHANNING, William Ellery. *Self-culture, by William E. Channing, D. D. With a Biographical Sketch of the Author*. James Munroe & Co. Boston, 1843. *Thoreau: the Poet-Naturalist*. Roberts Brothers. Boston, 1873.

CHATEAUBRIAND, François René de. *Atala*. www.elaleph.com. 1999; *Atala, o les Amours de deux sauvages dans le désert*. Migneret/ Librairie Dupont. Paris, 1801. *El genio del cristianismo. Bellezas de la religión cristiana*. El Buey Mudo. Madrid, 2010; *Le Génie du Christianisme, ou Beautés de la Religion chrétienne*. Migneret. Paris, 1802; *Voyages en Amérique en Italie: au Mont Blanc*. Garnier Frères. Paris, 1827.

CHESTERTON, Gordon Keith. *Lo que vi en América*. Renacimiento. Sevilla, 2009; *What I Saw in America*. Dodd, Mead & Company. New York, 1922.

William Blake. Espuela de Plata. Sevilla. 2010; *William Blake*. Duckworth & Co. London, 1910.

COLE, Thomas. *Essay on American Scenery*. *American Monthly Magazine* 1, January. Pierce & Williams. Boston, 1836.

COOK, Bruce. *La generación Beat. Crónica del movimiento que agitó la cultura y el arte contemporáneo*. Ariel. Barcelona, 2011; *The Beat Generation. The Tumultuous '50s Movement and Its Impact on Today*. Scribner. New York, 1971.

COPLESTON, Frederick. *Historia de la Filosofía.1. Grecia y Roma*. Ariel. Barcelona, 1994; *A History of Philosophy. Vol. I: Greece and Rome*. Burns, Oates and Washbourne. London, 1946.

COUES, Elliott (ed.). *History of the Expedition under the Command of Lewis and Clark*. 4 Volumes. Francis P. Harper. New York, 1893.

CRÉVECOEUR, Hector St. John de. *Letters from an American Farmer*. W. P. Trent & Ludwig Lewisohn. New York, Duffield, 1904; *Letters from an American Farmer, Describing Certain Provincial Situations, Manners, and Customs, and Conveying Some Idea of the State of the People of North America. Written to a friend in England by J. Hector St. John, a Farmer in Pennsylvania*. Mathew Carey. Philadelphia, 1793 (1º ed. americana tras la original en Londres, en 1782).

CRONE, G. R. *Historia de los mapas*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2000; *Maps and Their Makers*. Dawson. Folkestone, 1978.

CROPSEY, Jasper F. "Up Among the Clouds". *The Crayon* 2. New York, 1855.

CULLEN, Jim. *The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*. Oxford University Press. Oxford, 2003.

CULLEN BRYANT, William. *Thanatopsis*. North American Review. Boston, 1817.

DE VOTO, Bernard. *The Journals of Lewis and Clark*. Houghton Mifflin. Boston, 1953.

DEANE, Herbert Andrew. *The Political and Social Ideas of St. Augustine*. Columbia University Press. Columbia. New York, 1963.

DICKENS, Charles. *Notas de América*. Ediciones B. Barcelona, 2012; *American Notes for General Circulation*. Chapman & Hall. London, 1842.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *La desmitificación de la Antigüedad clásica por los pensadores liberales, con especial referencia a Tocqueville*. Taurus/ Fundación Pastor. Madrid, 1969.

DURAND, Asher Brown. *A. B. Durand 1796-1886*. Montclair Art Museum. Montclair, 1971. “Cartas sobre pintura de paisaje (1855)”. Fundación Juan March. Madrid, 2010; “Letters on Landscape Painting” (Letter II). *The Crayon. An American Journal of Art*. Vol. I. Jan. 17, 1855.

EAMON, William. *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton University Press. New Jersey, 1996.

ELLIOT, John H. *Imperios del Mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*. Taurus. Madrid, 2006; *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America 1492-1830*. Yale University Press. New Haven CT, 2006.

EMERSON, Ralph Waldo. *Confianza en uno mismo*. Gadir. Madrid, 2009; *Self Reliance (Essays. First Series)*. James Munroe & Co. Boston, 1841). *Ensayos*. Espasa Calpe. Madrid, 2001; *Essays. First Series*. James Munroe & Co. Boston, 1841. *English Traits*. Phillips, Samson & Co. Boston, 1856. *La conducta de la vida*. Pre-Textos. Valencia, 2004; *The Conduct of Life*. Ticknor & Fields. Boston, 1860. *Hombres representativos*. Losada. Buenos Aires, 1991; *Representative Men*. Phillips, Sampson & Company. Boston, 1850. *Naturaleza*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2007; *Nature*. James Munroe & Co. Boston, 1836. *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson: 1838-1842*.

Harvard University Press. Boston, 1969. *Obra ensayística*. Artemisa. Valencia, 2010. *Poems*. James Munroe & Co. Boston, 1847.

ESCOBAR ISLA, José Manuel. “Hortus conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”. *Cuadernos de Investigación Urbanística*. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 1993.

ETZLER, John Adolphus. *The Paradise within the Reach of All Men, without Labor, by Powers of Nature and Machinery: An Address to all intelligent men, in two parts*. Etzler and Reinhold. Pittsburgh, 1833.

FABRE, Michel. *Penser la formation*. Presses Universitaires de France. Paris, 2006; “Experiencia y formación: la Bildung”. *Revista Educación y Pedagogía*. Vol. 23. Nº 59 (enero-abril). Págs. 215-225. Universidad de Antioquía. Medellín, 2011.

FENIMORE COOPER, James. *El ultimo mohicano*. Orbis. Barcelona, 1988; *The Last of the Mohicans*. Carey & Lea. Philadelphia, 1826.

FINE, Richard A. “Albert Bierstadt, Fitz Hugh Ludlow and the American Western Landscape”. *American Studies*. Vol. 15, Nº 2. University of Kansas. Kansas, 1974.

FRESONKE, Kris, *West of Emerson, The Design of Manifest Destiny*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2003.

GÁLLEGO, Julián. "Turner". *Grandes de la pintura* N° 78. Sedmay. Madrid, 1979.

GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello. Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Universidad Carlos III/ BOE. Madrid, 2002.

GASS, Patrick. *A Journal of the Voyages and Travels of a Corps of Discovery. Under the Command of Capt. Lewis and capt. Clarke of the Army of the United States, from the Mouth of the River Missouri through the Interior Parts of North America to the Pacific Ocean, during the years 1804, 1805 & 1806*. Printed by Zadok Cramer for David M´Keehan, publisher and proprietor. Pittsburgh, 1807.

GILPIN, William. *Dialogue upon the Garden of the Right Honorable Lord Viscount Cobham at Stowe in Buckinghamshire*. Printed for B. Seeley (Buckingham) and sold by J. and J. Rivington, in St. Paul's Church-Yard. London, 1748; *Dialogue upon the Garden of the Right Honorable Lord Viscount Cobham at Stowe in Buckinghamshire*. William Andrews Clark Memorial Library. University of California. Los Angeles, 1976. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada. Madrid, 2004; GILPIN A.M., William. *Three Essays on*

picturesque Beauty, on picturesque Travel, and on sketching landscape, to wich is added a Poem on Landscape Painting. R. Blamire. London, 1794.

GOETHE, Johann Wolfgang von (selección de obras). Espasa Calpe. Madrid, 1997; *Goethes Werke*. Verlag des Bibliographischen Instituts, Hildburghausen, 1868. GOETHE, J. W. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Cátedra. Madrid, 2008; *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Johann Friedrich Unger. Berlin, 1795. *Obras literarias II*. Aguilar. Madrid, 1945. *Teoría de la Naturaleza*. Tecnos. Madrid, 2007; *Naturwissenschaftliche Schriften*, en *Goethes Werke*, *Herausgegeben im Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen*, 113 vols. Böhlau, Weimar, 1887-1919.

GOMEZ, Adam. "Abraham Lincoln & John O'Sullivan. Two Visions on American Civil Religion Before the Civil War" (Conference paper). *WPSA Annual Meeting "Ideas, Interests and Institutions"*. Hyatt Regency Vancouver. Vancouver, Mar 19, 2009.

GRAY SWEENEY, James. *Themes in American painting*. J. Gray Sweeney-The Grand Rapids Art Museum. October 1 thru November 30. Washington DC, 1977. "Endued with Rare Genius': Frederic Edwin Church's 'To the Memory of Cole'". *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 2. N° 1. Washington, 1988.

GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela. Madrid, 2006.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Debate. Madrid, 1998; *The Social History of Art*. Knopf. New York, 1951.

HAWTHORNE, Nathaniel. *La letra roja*. Espasa Calpe. Madrid, 1988; *The Scarlett Letter*. Ticknor, Reed & Fields. Boston, 1850. *Musgos de una vieja casa parroquial*. Acantilado. Barcelona, 2009; *Mosses from an Old Manse*. Wiley and Putnam. New York, 1846.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. Fondo de Cultura Económica (España). Madrid, 1985; *System der Wissenschaft von Ge. Wilh. Fr. Hegel/ Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes*. Bamberg und Würzburg, bey Joseph Anton Goebhardt. Bamberg, 1807.

HOLMES, Oliver Wendell. *Elsie Venner: A Romance of Destiny*. Ticknor & Fields. Boston, 1861. *Ralph Waldo Emerson*. Gale Research Company. Detroit, 1885 *The Brahmin Caste of New England*. "The Professor's Story". *Atlantic Monthly Magazine*. Vol 5, Issue 27, Ch.1. Ticknor & Fields. Boston, 1860.

HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Alianza. Madrid, 1981; *Romanticism*. Harper & Row. New York, 1979.

HORSMAN, Reginald. *Race and Manifest Destiny: The Origins of American Racial Anglo-Saxonism*. Harvard University Press. Cambridge, 1981.

HORTON COOLEY, Charles. “Democracia y Distinción”. *Revista española de investigaciones sociológicas*. N. 46. CIS. Madrid, 1989; “Chapter 15: Democracy and Distinction”. *Social Organization*. Charles Scribner’s Sons. New York, 1909.

HOWARD, Luke. *Essay on the Modification of Clouds*. *Philosophical Magazine* XVI. London, 1803.

HOWAT, John K. *American Paradise: The World of the Hudson River School*. Metropolitan Museum of Art. New York, 1987.

HOWE BANCROFT, Hubert. *History of the Life of William Gilpin*. Bibliobazaar. Charleston SC, 2009.

HUMBOLDT, Alexander Von. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Catarata. Madrid, 2011; *Cosmos: Sketch of a Physical Description of the Universe*. Vol. II, Sixth Edition. Longman, Brown, Green and Logmans/ John Murray. London, 1849; *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Vols. I, II. Gottafercher Verlag. Stuttgart und Tübingen, 1845, 1847. *Del Orinoco al Amazonas. Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. Planeta.

Barcelona, 2005; HUMBOLDT, Alexander Von. *Auf dem Orinoco. Eine Reise in die Äquinoktial Gegenden des neuen Kontinents*. Fritz Gansberg. Hamburg, 1911.

IRVING, Washington. *Cuentos de la Alhambra*. Comares. Granada, 1998; *The Alhambra: A Series of Tales of the Moors and Spaniards, by the Author of "The Sketch Book"*. Lea & Carey. Philadelphia, 1832. *The Sketchbook of Geoffrey Crayon*. Printed by C. S. Van Winkle. New York, 1819.

JACKSON, John Brinckerhoff. *Descubriendo el paisaje autóctono*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2010; *Discovering the Vernacular Landscape*. Yale University Press. New Haven CT, 1984.

JACOBS, Michael. *The painted voyage: art, travel and exploration, 1564-1875*. British Museum Press. London, 1995.

JAKOB, Michael. *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*. Siruela. Madrid, 2010; *Le jardin et les arts. Les enjeux de la représentation*. Infolio. Paris, 2009.

JAMES, Edwin. *Account of an Expedition from Pittsburgh to the Rocky Mountains, Performed in the Years 1819, 1820. By Order of the Hon. J.C. Calhoun, Secretary of War, under the Command of Maj. S.H. Long, of the U.S. Top. Engineers. Compiled from the Notes of Major Long, Mr. T. Say, and Other*

Gentlemen of the Party, by Edwin James, Botanist and Geologist to the Expedition. 3 Volumes. Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown. London, 1823.

JANSON, Anthony F. "Worthington Wittredge: The Development of a Hudson River Painter. 1860-1868. *American Art Journal*. Vol. 11, N. 2 (April, 1979). Pags. 71-84. Kennedy Galleries Inc. New York, 1979.

KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza Editorial. Madrid, 2008; SCHUBERT, W (ed). *Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Inmanuel Kant's sämtliche Werke. Ed. Rosenkranzschubert, 12 Bde. Leipzig, 1838-1842; *Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Königsberg, 1764.

KAZIN, Alfred. *Un paseante en Nueva York*. Barataria. Barcelona, 2009; *A Walker in the City*. Harcourt, Brace & Co. New York, 1951.

KEROUAC, Jack. *En el camino*. Losada. Buenos Aires, 1959; *On the Road*. The Viking Press. New York, 1957; *Los subterráneos*. Anagrama. Barcelona, 2008; *The Subterraneans*. Groove Press. New York, 1958. *Los vagabundos del Dharma*. Anagrama. Barcelona, 2008; *The Dharma Bums*. The Viking Press. New York, 1958.

KOYRE, Alexander. *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*. Akal. Madrid, 1981; *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVIe siècle allemand*. Association Marc Bloch. París, 1955.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'imitation des modernes. Typographies II*. Galilée. Paris, 1986.

LASTRA. Antonio. "Swedenborg, Kant, Emerson. Una lectura trascendentalista". *Δαιμόνιον. Revista de Filosofía*. N. 33. Universidad de Murcia. Murcia, 2004, Págs. 85-92.

LE BRETON, David. *Elogio del caminar*. Siruela. Madrid, 2011; *Éloge de la marche*. Éditions Métailié. Paris, 2000.

LEGRAND NOBLE, Louis. *The Life and Works of Thomas Cole*. Black Dome Press. New York, 1997; *The Life and Works of Thomas Cole*, N. A. Sheldon, Blakeman & Co. New York, 1856.

LEKAI, Louis J. *Los cistercienses. Ideales y Realidad*. Barcelona. 1987; *The Cistercians. Ideals and Reality*. Kent State University Press. Ohio, 1989.

LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone*. Gadir. Madrid, 2010; *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Le Monnier. Firenze, 1898-1900.

LUDLOW, Fitz Hugh. *The Hasheesh Eater: being passages from the Life of a Pythagorean*. Harper & Brothers. New York, 1857. *The Heart of the Continent: A Record of Travel across the Plains and in Oregon, with an Examination of the Mormon Principle*. Hurd and Houghton. Cambridge: Riverside Press. New York, 1870.

M'VICKER, Archibald (ed.). *History of the Expedition under the Command of Captains Lewis and Clark*. Harper & Brothers. New York, 1842.

MACKENZIE, Sir Alexander. *Voyages from Montreal on the River St. Laurence through the Continent of North America to the Frozen and Pacific Oceans in the Years 1789 and 1793, with a Preliminary Account of the Rise, Progress, and Present State of the Fur Trade of That Country*. T. Cadell & W. Davies. London, 1801.

MARCHÁN FIZ, Simón. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2010. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial. Madrid, 1992. *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Siruela. Madrid, 2008.

MARTÍ, José, *Obras completas de Martí*, tomo 40. Editorial Trópico, La Habana, 1942; MARTÍ, José. "The Metropolitan Museum". *The Hour*. New York, 1880.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2009.

MARX, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the pastoral ideal in America* (Thirty-fifth anniversary edition). Oxford University Press. New York, 2000; *The Machine in the Garden: Technology and the pastoral ideal in America*. Oxford University Press. New York, 1864.

MAY, Eduard. *Filosofía Natural*. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1849; *Kleiner Grundriss de Naturephilosophie*. Westkulturverlag Anton Haim. Meisenheim, 1949.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick o La Ballena*. Akal, Madrid, 2007; *Moby Dick; or, The Whale*. Harper & Brothers. New York, 1851.

MILLER, Angela, *The Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*. Ithaca/ Cornell University Press, New York, 1993.

MILLS, Stephen F. *The American Landscape*. Edinburgh University Press. Edinburgh, 1997.

MILTON, John. *Paradise Regaind. A Poem*. Printed By J. M. for John Starkey. London, 1671.

MISTERY, Jonathan. "Thomas Cole". En *Álbum Letras-artes* N° 27. Madrid, 1985.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago University Press. Chicago, 1986.

MONEGAL, Antonio (ed.). *Literatura y pintura*. Arco/ Libros. Madrid, 2000.

MOLINUEVO, José Luis. *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. CENDEAC. Murcia, 2009.

MORTON, Timothy. *Ecology Without Nature. Rethinking Enviromental Aesthetics*. Harvard University Press. Boston, 2007.

MOTT, Wesley T. *The Biographical Dictionary of Transcendentalism*. Greenwood Press. New York, 1996.

MOULTON, Gary E. (ed.). *The Definitive Journals of Lewis and Clark*. University of Nebraska Press. Lincoln, 2002-2004; *The Journals of the Lewis &*

Clark Expedition. University of Nebraska Press. XIII Volumes. Lincoln, 1983-2001.

MUIR, John. *Viajes por Alaska*. Desnivel. Madrid, 2004; *Travels in Alaska*. Houghton Mifflin. New York, 1915.

MUMFORD, Lewis. *Perspectivas urbanas*. Emecé. Buenos Aires, 1969; *The Urban Prospect*. Harcourt, Brace & World. New York, 1968.

MYERS, Kenneth. *The Catskills. Painters, Writers, and tourists in the Mountains, 1820-1895*. The Hudson River Museum of Westchester. Yonkers. New York, 1987.

NOGUÉ, Joan (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2008; NOGUÉ, Joan. *Geografía humanista y paisaje*. Anales de Geografía de la Universidad Complutense N° 5. Madrid, 1985.

NOVAK, Barbara. *Nature and Culture. American Landscape and Painting, 1825-1875*. Oxford University Press, New York, 1980.

O' SULLIVAN, John L. "Annexation". *Democratic Review*. Vol. XVII. N. 85, July-August. New York, 1845. "The Great Nation of Futurity". *Democratic Review*. Vol. VI. N. 23. New York, 1839.

PAZ GAGO, José María. *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Rodopi B. V. Amsterdam/ Atlanta, 1995.

PERE SUNYER, Martín. "Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y Romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Nº 58 (15 de febrero, 2000). Universidad de Barcelona. Barcelona, 2000.

PESSOA, Fernando. *El regreso de los dioses*. Acantilado. Barcelona, 2006; *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, textos establecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho*. Ática. Lisboa, 1966.

PETRARCA, Francesco. *Subida al Monte Ventoso*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2011; *Rerum familiarum libri, IV, I*. V. Rossi, U. Bosco. Florencia, 1933-1943; *Opera*. Basilea, 1581.

PIKE, Zebulon. *An Account of Expeditions to the Sources of the Mississippi, and through the Western Parts of Louisiana, to the Sources of the Arkansaw, Kans, La Platte, and Pierre Jaun, Rivers; Performed by Order of the Government of the United States duing the Years 1805, 1806, and 1807, and a Tour through the Interior Parts of New Spain, when Conducted through These Provinces, by Order*

of the Captain General, in the Year 1807. C. & A. Conrad, & Co. Somervell & Conrad. Bonsal, Conrad and Co. and Fielding Lucas, Jr. Philadelphia, 1810.

PLATÓN. *Ión. Timeo. Critias*. Alianza Editorial. Madrid, 2011.

PRATT, Julius William. "John L. O'Sullivan and Manifest Destiny". *New York History*. N. 14. (Aug. 1933). Pags. 213-234. New York, 1933. "The Origin of Manifest Destiny". *The American Historical Review*. N. 32. (Aug. 1933). Pags. 795-798. Bloomington IN, 1933.

PROMÉY, Sally M. "The Ribband of Faith: George Inness, Color, Theory, and the Swedenborgian Church". *American Art Journal*. Vol. 26, N. ½. Pags. 44-65. Kennedy Galleries Inc. New York, 1994.

PROWN, Jules David/ ROSE, Barbara, *La pintura norteamericana: del periodo colonial a nuestros días*. Skira/ Carrogio ediciones, Barcelona, 1969; *American Painting: Colonial Tradition v. I, American Painting: Twentieth Century v. II*. Macmillan. Oxford, 1980.

QUILLER-COUCH, Arthur, Sir. *The Oxford Book of English Verse*. Clarendon. Oxford, 1919.

REGUERA, Isidoro. *Jacob Böhme*. Siruela. Madrid, 2003.

ROSAND, David. *The Invention of Painting in America*. Columbia University Press. New York, 2004.

ROTHKO, Mark. *Writings on Art*. Miguel López-Remiro (ed). Yale University Press. New Haven/ London, 2006.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *El contrato social o Principios de derecho político*. Tecnos. Madrid, 2007; *Du Contrat social ou Principes du droit politique*. Marc Michel Rey. Amsterdam, 1772. *Cartas escritas desde la montaña*. Prometeo Libros. Buenos Aires, 2008; *Lettres écrites de la Montagne*. Marc Michel Rey. Amsterdam, 1764. *Julia, o la nueva Eloísa*. Akal. Madrid, 2001; *Lettres de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes*. Marc Michel Rey. Amsterdam, 1761. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Alianza Editorial. Madrid, 2008; *Les rêveries du promeneur solitaire*. Françoise Grasset & Comp. Lausanne, 1782.

RUSKIN, John. *Los pintores modernos*. Prometeo. Valencia, 1913; *Modern Painters*. Smith, Elder & Co. London, 1843. *Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura*. Francisco Beltrán, Madrid, 1915; *Lectures on Architecture and Painting*. Smith, Elder & Co. London, 1854.

SAACHS, Aaron. *The Humboldt Current: Nineteenth-Century Exploration and the Roots of American Environmentalism*. Viking, 2006.

SAN AGUSTÍN. *La Ciudad de Dios*. Tecnos. Madrid, 2010; *De civitate Dei contra paganos*. 412-426 d.C; *Las Confesiones* (397-398 d.C.). Tecnos, 2010; FUENTES LANERO, Miguel/ SANTAMARTA DEL RÍO, Santos. *Obras completas de San Agustín* (vols. XVI y XVII). Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2006.

SAMPSON, Robert. *John L. O'Sullivan and his Times*. The Kent State University Press. Ohio, 2003.

SANBORN, Franklin Benjamin. "The Emerson-Thoreau Correspondence: Emerson in Europe". *Atlantic Monthly Magazine* (June, 1892). Boston, 1892. "The Emerson-Thoreau Correspondence: The Dial Period". *Atlantic Monthly Magazine* (May, 1892). Boston, 1892.

SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. CSIC. Madrid, 1941.

SÁNCHEZ MECA, Diego. "El concepto de 'Bildung' en el primer romanticismo alemán. Δαίμων. *Revista de Filosofía*. Nº 7. Pags. 73-88. Universidad de Murcia. Murcia, 1993.

SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2005.

SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. Knopf. New York, 1995.

SCHEESE, Don. *The Pastoral Impulse in America*. Routledge. New York, 2002.

SEGAL, Howard P. "Leo Marx's 'Middle Landscape': A Critique, a Revision, and an Appreciation". *Reviews in American History* (Mar, 1997). Vol. 5, N° 1, pags. 137-150. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1977.

SHAND-TUCCI, Douglass. "American Aristocracy-Harvard Pulpit: Boston Brahmin Liberalism". *Open Letters Monthly. An Arts and Literature Review*. Boston, April 2012.

SENCOUR, Étienne Pivert de. *De l'amour*. A. Ledoux. Paris, 1834.
Obermann. KRK. Oviedo, 2009; *Oberman*. Cèrioux. Paris, 1804.

SERRANO DE HARO, Amparo, *Palabra y Pintura. La tradición crítica anglo-americana*. UNED, Madrid, 2000.

SHELLEY, Mary. *Cuentos góticos*. Valdemar. Madrid, 2006; ROBINSON, Charles E (ed.). *Mary Shelley: Collected Tales and Stories*. John Hopkins. Baltimore, 1976.

SLATER, David. "Precisando el siglo norteamericano. Temas para una perspectiva poscolonial". *Nueva sociedad. Democracia y política en América Latina*. Nº 166. Marzo-Abril. Buenos Aires, 2000.

SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente* (Tomos I y II). Espasa Calpe. Madrid, 2006; *Der Untergang des Abendlandes*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München, 1923.

STEINER, George. *La idea de Europa*. Siruela. Madrid, 2005; *The Idea of Europe*. Nexus Publishers. Tilburg, 2004; *Nostalgia del absoluto*. Siruela. Madrid, 2005. *Nostalgia for the Absolute*. House of Anansi Press. Toronto, 1997.

STUART MILL, John. *Sobre la libertad y comentarios a Tocqueville*. Espasa Calpe. Madrid, 1991; *On Liberty*. Parker. London, 1859.

SUNYER MARTÍN, Pere. "Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y Romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña". *Scripta Nova*. N. 58. Universidad de Barcelona. Barcelona, 2000.

SWEDENBORG, Emanuel. Christen A. Blom-Dahl/ José Antonio Antón Pacheco (eds.). *El habitante de dos mundos. Obra científica, religiosa, visionaria*. Trotta. Madrid, 2000.

SWEET, Frederick Arnold. *The Hudson River School and the Early American Landscape Tradition*. Whitney Museum of American Art, New York. Chicago, 1945.

TAYLOR, Eugene. "The Interior Landscape: George Iness and William James on Art from a Swedenborgian point of View". *Archives of American Art Journal*. Vol. 37, N. ½. Pags. 2-10. The Smithsonian Institution. Washington, 1997.

THOREAU, Henry David. *Caminar*. Ardora. Madrid, 2001; *Walking*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (June, 1862). Boston, 1862; *Excursions*. Ticknor & Fields. Boston, 1863. *Colores de Otoño*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca. 2002; *Autumnal Tints*. Printed in *Atlantic Monthly Magazine* (October, 1862). Ticknor and Fields. Boston, 1862. *Desobediencia civil y otros escritos*. Tecnos. Madrid, 2006; *Resistance to Civil Government*. En *Aesthetic Papers*. Elizabeth P. Peabody (ed.). G. P. Putnam. New York, 1849. *Escribir (una antología)*. Pre-textos. Valencia, 2007; *Los bosques de Maine*. Ediciones Baile del Sol. Tenerife, 2007; *The Maine Woods*. Ticknor & Fields. Boston, 1864. *Paradise (to be) Regained*. *The United States Magazine and Democratic Review*. New York, 1843. *Walden o la vida en los bosques*. Libros de la Frontera. Barcelona, 2004; *Walden; or, Life in the Woods*. Ticknor & Fields. Boston, 1854.

THWAITES, Reuben Gold (ed.). *Original Journals of the Lewis and Clark Expedition, 1804-1806*. Dodd, Mead & Company. New York, 1904-1905.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *La democracia en América*. Alianza Editorial. Madrid, 2002; *De la démocratie en Amérique*. L. Hautman et Cie. Bruxelles, 1835; *De la démocratie en Amérique/ 2*. Meline, Cans. Bruxelles, 1840; *Democracy in America*. George Dearborn & Co. New York, 1838. *Quince días en las soledades americanas*. Barataria. Barcelona, 2005; *Quinze jours dans le désert*. *Revue des deux mondes*. Paris, 1860.

TWAIN, Mark. *Cartas de la Tierra*. Zero. Bilbao, 1978; *Letters from the Earth*. Harper & Row. New York, 1962.

VALDEARCOS, Enrique. “La pintura barroca holandesa y flamenca”. *Clio* 34. Barcelona, 2008.

VAQUERO RUBIO, Pilar. “F. E. Church”. *Álbum Letras Artes*.

VEGA ESQUERRA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Siruela. Madrid, 2010.

VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2004.

VVAA. *American Paradise. The World of the Hudson River School*. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1988.

VVAA. *American Studies*. Vol.15, No.2. University of Kansas. Kansas, 1974.

VVAA. *Cosmos. Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001*. 17 de junio-17 de octubre. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Barcelona, 1999.

VVAA. *De las News a la Eternidad*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2012.

VVAA. *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Abada. Madrid, 2006.

VVAA. *English Essays: Sydney to Macaulay*. The Harvard Classics. Boston, 1909-1914.

VVAA. *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nórdico en el Prado*. Del 1 de diciembre de 2011 a 26 de febrero de 2012 en Fundación Novacaixagalicia-Claudio San Martín, Santiago de Compostela. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2011.

VVAA. *El retorno de Humboldt*. 29 de abril-11 de julio. Asociación Cultural Humboldt, Instituto Goethe. Caracas, 1999.

VVAA. *Estética plural de la naturaleza*. Laertes. Barcelona, 2006.

VVAA. *Historia de la Filosofía. Teoría marxista-leninista, Tomo I*. Progreso. Moscú, 1978.

VVAA. *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Fundación Juan March. Madrid, 2008.

VVAA. *La nueva Edad Media*. Alianza. Madrid, 2004. Pág. 126; VVAA. *Documenti su il nuovo medioevo*. V. Bompiani. Milano, 1973.

VVAA. *Los paisajes americanos de Asher B. Durand (1796-1886)*. Del 1 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011. Fundación Juan March. Madrid, 2010.

VVAA. *Los valores del paisaje*. Fundación Duques de Soria/ UAM. Madrid, 2009.

VVAA. *To Walk with Nature: The drawings of Thomas Cole*. Hudson River Museum. Yonkers, New York, 1982.

VVAA. *Turner y los maestros*. Del 21 de junio al 19 de octubre de 2010. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2010.

VVAA. *Perspectivas del Mont Blanc*. Alba. Barcelona, 2008.

WHITMAN, Walt. *Días cruciales en América*. Valdemar. Madrid, 2001; *Specimen Days & Collect*. David McKay. Philadelphia, 1882-1883. *Hojas de Hierba*. Edición de Francisco Alexander. Visor. Madrid, 2009; *Hojas de Hierba*. Edición de José Antonio Gurpegui. Espasa Calpe. Madrid, 2008; *Leaves of Grass*. Walt Whitman. New York, 1855.

WILLIAM-HOGAN, Jane. "Emanuel Swedenborg's Aesthetic Philosophy and Its Impact on Nineteenth-Century American Art". *Toronto Journal of Theology*. Vol. 28. N.1/ 2012. Pags. 105-124. University of Toronto Press. Toronto, 2012.

WILMERDING, John. *American Light: the Luminist Movement 1850-1875: Paintings, Drawings and Photographs*. Harper & Row. Washington. 1980

WINTERER, Caroline. *The Culture of Classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780-1910*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 2004.

WIPPEL, John F/ WOLTER, Allan Bernard. *Medieval philosophy: from St. Augustine to Nicholas of Cusa*. The Free Press. New York, 1969.

WHYMPER, Edward. *La conquista del Cervino*. Desnivel. Madrid, 2002; *Scrambles Amongst The Alps in The Years 1860-1896*. John Murray. London, 1871.

NATURALEZA Y DISIDENCIA

ZIADY DE LUE, Rachael. *George Inness and the Science of Landscape*.

University of Chicago Press. Chicago, 2005.