

LA NATURALEZA DE LA NATURALEZA EN LA LITERATURA Y EL ARTE

Ana Lía Gabrieloni

En el marco de lo que venimos llamando en trabajos previos una *historia natural del arte*, a base de «museos imaginarios» curados, reunidos y alojados en soportes textuales, visuales y audiovisuales, que aspiran a constituirse —al igual que los museos de cemento— en «imágenes del mundo» alternativas a las que estos últimos configuraron a lo largo de siglos en circuitos institucionales, atrajo nuestra atención lo que podría definirse como una versión y un aspecto en verdad infrecuentes en las representaciones literarias y estéticas de dos porciones de la naturaleza que, en contraste, han saturado largamente dicho mundo de representaciones. Atrajo nuestra atención el jardín pero en versión desolada a causa del abandono o el olvido, en versión ruinoso o, incluso, devastada; así como el mar pero en relación con esa franja de playa relativamente angosta y húmeda donde las algas, fragmentos de caracoles, astillas de madera, guijarros y piedras se acumulan al ser dejados por la marea alta y cuya denominación en francés tiene preciosas resonancias semánticas que prefiero no sacrificar reemplazándola por la de otro idioma. En francés llaman a esta franja de notable biodiversidad «*laisse de mer*» (lo que el mar deja).

A partir de la constatación de la dilatada postergación que sufrió la figuración minuciosa de la naturaleza en la pintura en contraste con sus tempranas apariciones en los catálogos de gabinetes de curiosidades primero y, más tarde, tratados impresos científicos, donde se ven acompañadas de un tratamiento hasta microscópico de los detalles de las nervaduras de una hoja, la textura del caparazón de un insecto, la irregularidad informe de una piedra, las escamas de un reptil, los matices tornasolados de las alas de mariposas, cabe preguntarse respecto de períodos más próximos e, incluso, del presente de la historia del arte sobre las imágenes allí excluidas. El interrogante, en tanto concierne a la naturaleza de las representaciones y de las ideas y prácticas que las legitiman o no, trasciende el espectro de la estética para comprometer a la historia cultural. El rumbo de las investigaciones sobre los gabinetes de curiosidades y su universo de representaciones textuales, visuales y audiovisuales, en estrecha relación con el universo semejante y fronterizo de la literatura y del arte, originó mi interés actual hacia la historia natural y la necesidad de actualizarla y transponerla como marco de una historia visual contemporánea.

Antes de continuar, con la intención de ampliar los argumentos subyacentes a la constatación anterior, quizá sea necesario recordar que —entre los siglos XVII y XVIII— tuvo lugar una potente y fértil alianza entre las cosas coleccionadas, textos e imágenes que se tradujo en los llamados «museos de papel». Es decir, catálogos destinados a la divulgación en alguna medida pública de colecciones privadas, como la de Cassiano dal Pozzo, que incluían ilustraciones de calidad tan excepcional que, en ocasiones, llegan a relegar al olvido el componente textual de las obras que, en consecuencia, se dan a ver como «libros espectáculos» según (Soulatges 2012: 134).

Retomo entonces la idea de historia natural. La observación del filósofo Alain en su ensayo *Entretiens au bord de la mer*, «la naturaleza no tiene memoria. No existen dos olas iguales» (1949: 132), deja entrever las enormes dificultades que entrañaría pensar la historia de una naturaleza que nunca se repite idéntica y para la que no hay memoria alguna posible: “[...] *the ocean kept turning blank pages / looking for History.*”, escribe en el mismo sentido el poeta Derek Walcott (1979: 364)

Sin embargo, la «historia natural» fue y continúa siendo pródiga en cuanto a sus objetivos y métodos. Roger French, nos recuerda cómo fue sumando en su origen entre los griegos modalidades características de la historia general: imparcialidad, componente cronológico, aspiración a presentar. Así la ejerció Plinio al concebir su colosal *Historia Natural*, especialmente atraído hacia las regiones de la filosofía natural griega desprovistas de conexiones con lo divino (2005: 207). No hay que olvidar que, derivada de la historia general, era constitutiva de la filosofía en la Antigüedad. El control político de Roma sobre Grecia, a la par del control cultural de esta última respecto de la primera, condujo a una suerte de sincretismo entre los términos *natura* y *physis* que, con contenidos disímiles, utilizaban los romanos y los griegos respectivamente, hasta que esos mismos términos adquirieron un segundo significado alusivo no ya a «la naturaleza de la cosa» sino a «la naturaleza del mundo» (2005: 4)

A la inabarcable monumentalidad de la idea de naturaleza se sumaba así la de la idea de mundo. Razón por la cual Bernard Mabille --en “*Les trois dimensions d’une philosophie de la nature*” (2002)-- admite que, en lo concerniente a la idea de filosofía de la naturaleza, es extremadamente difícil arribar a una definición. Obligada aquí a ser sintética, renuncio en consecuencia a examinar —con la ayuda de especialistas como Mabille (agregar otros)— cómo los contextos históricos, las vinculaciones con las ciencias llamadas positivistas, y con la metafísica nutrieron las correspondencias entre la historia natural y la filosofía de la naturaleza a través de los siglos: en particular porque las obras que este último concepto reúne son tan diversas e irreductibles que amenaza con empujarnos a renunciar a una

definición. Agrego solamente a favor de esbozarla que, desde la Antigüedad clásica, pasando por la Edad Media y, sobre todo, por los oficios especialmente valiosos de un filósofo como Spinoza, quien hizo célebre la distinción entre «naturaleza naturalizada» [*Natura Naturata*; «aquello que expresa una esencia eterna e infinita»] y «naturaleza naturalizante» [*Natura Naturans*; «aquello que se sigue de la necesidad de la naturaleza de Dios»], llegamos a una época de esplendor de dicha filosofía de la naturaleza concentrada y renovada en la *Naturphilosophie* surgida hacia fines del siglo XVIII en la Alemania post-kantiana con los aportes de Herder, Goethe, Fichte, Schiller para quienes: la naturaleza es una totalidad de fuerzas indisociables de lo espiritual, tendientes a unir entre sí a todos los fenómenos del cosmos y a las transformaciones permanentes que los mismos ocasionan desde lo inferior hacia lo superior.¹

Me permití la simplificación anterior a condición de recuperar la reformulación muy reciente de dicha distinción en el campo de las ciencias sociales, de parte del antropólogo Philippe Descola. Ella alienta a continuar con nuestros argumentos sobre la necesidad de concebir una historia natural del arte atendiendo a las representaciones de la naturaleza, donde la mediación estética reviste a porciones de la última con carácter artístico:

Por un lado tenemos a la naturaleza *naturalizada* —es decir, esa idea de que la naturaleza está conformada exclusivamente o tiene existencia sólo en cuanto sirve de depósito, de almacén de símbolos para la actividad simbólica —y por otro lado a la naturaleza *naturalizante*, es decir, esa perspectiva según la cual es por medio de su adaptación a la naturaleza, de las técnicas por las cuales el hombre se adapta a la naturaleza y la transforma, que logra dar su ímpetu y sus características a la vida social (1996, 184)

Al retomar la oposición formulada por Spinoza, Descola expone la contradicción entre una visión materialista de la antropología (Funcionalismo y Estructuralismo), que se propone explicar una diversidad de manifestaciones culturales en función de las restricciones que impone el medio ambiente, y una visión idealista (Ecologistas) que se concentra en demostrar cómo las sociedades van construyendo cognitivamente el mundo que las rodea ejercitando la creatividad. Descola señala que ambas visiones recaen, sea porque lo adoptan como punto de partida o de llegada, en un mismo paradigma: el naturalista (“Le dualisme anthropologique” en *L'Écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, 2011).

¹La sola mención de Goethe asociada a la génesis de esta visión nos transmite la medida en que la ciencia de la época influyó en ella.

Paradigma al que obedece la dualidad tan estructurante como reductiva de la tradición occidental donde naturaleza y cultura se hallan enfrentadas.

Acaso sea la literatura, el cine, el arte en general el ámbito donde la conciliación entre una naturaleza estructurante y una naturaleza estructurada hace posible superar el quiebre entre naturaleza y cultura que conlleva el naturalismo. Como señala Heringmann (2003: 70) pensando en el romanticismo, la poesía puede absorber la actitud hacia el medio ambiente de una época y volverse compatible con una reverencia poética hacia la naturaleza. Esta constatación indica asimismo la existencia de incompatibilidades e irreverencias en el espacio que circumscribe esa misma polémica relación entre naturaleza y cultura, donde conviene situar el sucinto corpus de ejemplos de entre los siglos XIX y XX que me interesa recuperar e interpretar a través de las artes. Acaso sea ya hora de que dejen de ser «naturaleza» para devenir «paisajes» con un estatuto semejante a los cielos, nubes, valles, colinas, mares, lagos y arroyos.

Es innecesario insistir en las dimensiones del caudal de representaciones estéticas del jardín y del mar que integran la serie iconográfica inabarcable a través de los siglos, donde la naturaleza claramente es objeto de la contemplación humana. Las figuraciones que intento identificar en el interior de «museos imaginarios» dispersos en algunos textos e imágenes de la literatura y el arte invierten ese carácter pasivo de la naturaleza para dar lugar a representaciones de jardines y mares tan indiferentes hacia el ser humano como activos que, en consecuencia, escapan a ser —siguiendo la redefinición de Descola— tanto la *naturaleza naturalizada* subordinada a los hombres, como la *naturaleza naturalizante* a la que estos buscan adaptarse. Me interesa leer y observar las fuerzas desatadas —es decir, independientes de la intervención humana— de la vegetación y otros componentes de un jardín en estado ruinoso, así como de las olas sobre una playa al borde del mar, para pensar qué nos dicen sobre el conjunto de ideas estéticas, éticas, ideológicas que cristalizan en una sociedad.

La escasa o nula atención que tales imágenes concentraron hasta hoy en la teoría y crítica literarias y estéticas hace que podamos observarlas en libros, cuadros, películas, «en directo», a través de ese espacio de vacancia de análisis, desciframientos e interpretaciones, como «paisajes de lo concreto», tal el término que tomo prestado de Julian Gracq sobre los paisajes mediterráneos sin neblina alguna, que pueden verse con nitidez a la luz sin piedad alguna delatadora del sol refulgente (Entretien, 83).

No me demoro más en la mención de los contados ejemplos de dichas representaciones, que enumero comentándolas someramente: me interesa recuperar las «Flores del mal» hacia las que reptaba la serpiente enroscada en los miembros inferiores del esqueleto «bajo el fatídico manzano, cuyo tronco-esqueleto nos recuerda la decadencia de la

raza humana» en el frontispicio que el artista belga Félicien Rops concibe para *Les Épaves* de Charles Baudelaire (la contraparte descriptiva la debemos al escrito con que Poulet-Malassis acompaña la edición del conjunto de poemas objeto de la censura en la primera edición de *Les Fleurs du mal*). Así como los cardos y las ortigas entre las que juega con un ratón vivo el niño «sucio, enclenque, denegrido» del poema en prosa del mismo Baudelaire titulado «El juguete del pobre» (y que contrastan tan elocuentemente con el césped verde del amplio jardín del castillo circundado por una reja tras la que otro niño, rico, juega con «su espléndido juguete: barnizado, doarado, vestido con un traje púrpura y curito de penachos y abalorios»; así como con el tulipán negro y la dalia ideales que hacen su aparición en el imaginario jardín ideal de ese otro poema del *Spleen de Paris* titulado «La invitación al viaje»).

Me interesa el esperpento del malogrado jardín de Bouvard y Pécuchet en la novela homónima de Gustave Flaubert, donde una falsa tumba etrusca yace como un cubo entre espinacas, un puente estilo veneciano parece un acento circunflejo entre chauchas, los tomatitos que los dos amigos plantaron para tener «farolitos chinos» parecen estalactitas, y donde debía yacer un espejo artificial de agua, a causa del imperfecto ajuste de las piedras que la contendría, sólo se halla el barro dispersado.

También me interesan algunos ejemplos algo más contemporáneos de jardines del estilo, que pueden hallarse en el segundo de los tres capítulos que componen la novela *To the Lighthouse* de Virginia Woolf y en *Los anillos de Saturno* del escritor alemán Sebald. En el primer caso, Woolf escribe sobre los efectos en el jardín de una casa de vacaciones localizada en una de las islas al noroeste de Escocia (Islas Hebrides), que se ve abandonada durante una década, década en la que ocurre la I Guerra Mundial:

Las amapolas se sembraban solas entre las dalias; en el césped ondeaban las altas hierbas; sobresalían alcachofas gigantes por encima de las rosas; un clavel reventón florecía entre los repollos; mientras que el delicado golpear de una hierba contra la ventana se había convertido en las noches de invierno, en un repicar de sólidos árboles y espinosos brezos que volvían verde la habitación en verano (II. 9)

En un día sofocante de verano también en suelo británico, Sebald escribe al llegar a la casa de su amigo y traductor Michael Hamburger en las afueras de Middleton:

Todo está próximo a venirse abajo, sólo las malas hierbas continúan creciendo, las convólvas ahogan los arbustos, las raíces amarillas de ortigas se alejan arrastrándose por debajo de la tierra, los arbustos de lampazo rebasan en una cabeza la altura de un ser humano, la prodredumbre y los ácaros se propagan.

Por semanas —agrega Hamburger—ni un sólo pájaro a la vista. Como si todo se hubiera desvanecido [*hollow out*]” (*Anillos de Saturno*, Sebald 2008, 106).

Pueden decirme que la naturaleza así representada, una naturaleza caída en la desgracia es el recurso histórico del gótico en la literatura y las artes visuales. Aun más, que es el recurso por excelencia con el que desde siempre se destacaron en los textos y las pinturas religiosas las virtudes del Paraíso por contraste con los parajes donde habitan los pecadores. En los ejemplos que he seleccionado, no se trata de las imágenes paradigmáticas de cierta doctrina o estética, de imágenes cargadas de connotaciones que hoy en día somos capaces de detectar y descifrar con mecánica facilidad. De allí que tienden a pasar desapercibidas y, en caso contrario, fascinan por la enigmática veladura hecha de concepciones estéticas, ideológicas y éticas que las cubre reteniéndolas en zonas ajenas o periféricas de la historia de las representaciones de la naturaleza en la literatura y el arte.

Más allá de las diversas épocas, poéticas y géneros con que los fragmentos seleccionados se identifican es factible reconocer en ellos la superabundancia de una naturaleza bajo los efectos del olvido o el maltrato del clima sin intervención humana que los minimice, es decir, la paradoja de la vitalísima superabundancia de una naturaleza caída en la desgracia. En el ámbito filmográfico, allí está el documental *Grey Gardens* de los hermanos Maysles (1976) y la obra *Hommo Sapiens* de Nilolaus Gyrhalter (2016), donde la ruina económica de una madre y una hija de la aristocracia norteamericana en el primer caso y la ruina científico-tecnológica del sistema de producción de energía nuclear en Chernobyl y Fukushima en el segundo caso, exhiben su contracara que, como en los ejemplos literarios citados, es la superabundancia de una naturaleza que escapa al control del ser humano y permanece en consecuencia ajena tanto a las exigencias de diseño como a las de los límites del confinamiento impuestas por el cultivo de un jardín.

Sin renunciar a la intención de concebir una historia natural del arte, dejemos a un lado este «museo imaginario» de las imágenes de jardines devastados para pasar al «museo imaginario» que compone otra selección de textos, en este caso, de Francis Ponge, Marguerite Yourcenar, George Bataille, Michel Tournier, y el filósofo y psicoanalista Jean-Bertrand Pontalis. Nos sorprenden con sus raras alusiones a lo que el mar deja en la playa. Con los términos del mismo Pontalis sobre las sensaciones que le provoca el movimiento de las mareas, agrego, es un museo que nos depara los placeres minúsculos propios de la marea baja. En efecto, no se trata de la grandilocuente pleamar inflamada de olas que privilegian las representaciones más o menos tradicionales de la pintura, la fotografía, el cine e, incluso,

la literatura. Placeres minúsculos porque son ocasionados por objetos mínimos (2013: 966). No hay sublime, sólo una «otredad estetizada» (Heringman 2003: 63) que se construye con fragmentos, remanentes, y que, como en el caso de los jardines devastados, nos remiten — desde una perspectiva historiográfica de la historia natural clásica— al mundo como teatro de una de las primeras catástrofes planetarias documentadas por escrito: el Diluvio universal. Es decir, el avance colosal de aguas que, al retirarse, dejaron a la naturaleza presentando su caótico estado actual. Desde esta perspectiva del catástrofismo, conocida como neptuniana, cultivada especialmente a partir del siglo XVIII por Cuvier, Bernardin de Saint Pierre, Humboldt, en un intento de conciliar la doctrina teológica sobre el origen y evolución del mundo con los increíbles fósiles que dejaban los hallazgos arqueológicos de la época, el mundo post diluvial no sería más que una «laisse de mer» que cubre todo el globo planetario. Acaso esta imagen haya acuñado una potencia cultural de la que no somos del todo conscientes.

Es Francis Ponge, quien en su poema en prosa «Bords de mer» (2006: 59) se refiere a ese «tesoro de residuos incansablemente pulidos y recogidos» por «el destructor», el mar, en alusión a la suma de fragmentos orgánicos dejados sobre la playa empapada cuando la marea alta se retira aguas adentro. Escribe, a continuación, Marie Darrieussecq en su curioso libro *Précisions sur les vagues* (1999), cuya lectura me situó por primera vez frente a este fenómeno en el universo literario, por fuera de su espacio de ocurrencia real, el mar:

La *laisse de mer*, por lo común una simple franja de arena, es el lugar del mundo que recibe el impacto del mar; precisamente ese lugar del mundo donde, en el caso de las olas, tiene lugar la unión. Se trata, en consecuencia, de un lugar importante. La *laisse de mer* no tiene dimensiones definidas, y ofrece poco sustento a la descripción en tanto es un lugar titilante, que aparece y desaparece, que aloja a la ola tan pronto como vuelve a lavarse: un lugar de apego y abandono, una franja de arena, dicho con otras palabras, que también es una franja de agua, una mezcla inestable de plenitud y vacío donde es posible pasearse. En ocasiones, el pie queda atrapado allí sin consecuencias, succionado, aspirado, cada nueva ola lo encierra hasta el tobillo con la ligera adherencia de la arena [...] Con la marea alta, cuando la ola es profunda, la *laisse de mer* casi no existe. Con la marea baja es extensa, visible, con frecuencia plana, marcada por las afluencias, alisada por el reflujo, allí duerme el pez escorpión, allí las navajas trazan una marca que las delata [...] (Marie Darrieussecq, *Précisions sur les vagues*, París: P.O.L, (Posición en Kindle) 12-14 & 71-81)

La *laisse de mer* puede encuadrarse en lo que Michel Tournier llama en su novela *Les Météores* (1975) los «caprichos de las intemperies», y entre los que se cuentan los «cataclismos apacibles» desencadenados por las mareas altas que todo lo inundan. En estos

caprichos hay una especie de democrática asimilación de las diferencias: «tal fragmento mutilado apenas se distingue de un sencillo guijarro o una piedra juntos en una playa del Egeo» escribe Yourcenar (1983: 62) en su bello ensayo «Le Temps, ce grand sculpteur» sobre las acciones que el tiempo pero también el mar, en este caso, ejercen sobre las esculturas hechas por los hombres que accidentalmente fueron a dar al lecho marino. En un ensayo más tardío («Archivos del tiempo», *El laberinto del mundo*), la misma autora destaca en cambio la voluntad residual con que la *laisse de mer* puede alojar a los excluidos a muerte en sociedades donde se castigan las diferencias: “*un delgado cordón producido por el desecho de las razas se va formando periódicamente a lo largo de estas costas al igual que, tras la tempestad y sobre estas mismas dunas, se va formando la franja de algas, de conchas y de pedazos de madera arrojados por el mar*” (2012: 279).

En una reflexión sobre el paisaje, Georges Bataille, comenta que el esqueleto de un pájaro sobre la playa —como la zarza que arde al borde de un campo— puede ser el signo que anuncia el fin de una felicidad, de una dicha.

La naturaleza caída suele interpretarse como signo que anuncia la caída de la humanidad. En este punto, y hacia el final de esta exposición, es pertinente recuperar dos obras donde el jardín y el mar coexisten representados contra toda especulación sobre la inconveniencia que las sales y los vientos inmanentes al último significa para la preservación del primero: el diario personal de Derek Jarman publicado con el título *Naturaleza moderna* y un film del mismo autor que lleva por título *The Garden*. La prosa de Jarman se inscribe con vehemencia y sin decepcionarnos en nada a esa tradición poético-ensayística de gran relevancia en las letras inglesas, entre cuyos antecedentes destaca la crítica de arte de John Ruskin en el siglo XIX, así como —más tarde— las composiciones líricas sautardas de visualidad de Virginia Woolf. Como Woolf, Jarman cultivaba un jardín. Situado literalmente sobre el borde sureste de la isla que identificamos en los mapas como Inglaterra, dicho jardín intenta hacia fines de los años 80 y principios de los 90 sobrevivir al mar mientras Jarman intenta sobrevivir a una enfermedad entonces moral, mientras la humanidad toda intenta sobrevivir a la amenaza de vivir junto a plantas nucleares como la que se erige emanando vapores más allá del jardín, al fondo de la casa de Jarman en Dungeness.

Me encuentro trabajando en medio de esta serie de figuraciones en este momento, imágenes en papel y en fílmico, que aportan a nuestro «museo imaginario» —en el contexto de esta historia natural del arte que nos proponemos pensar y recomponer— representaciones donde una suerte de jardín imposible pero real se yuxtapone con el mar, su franja de desechos de los cuales está hecho en gran medida el mismo jardín como resultado de las largas caminatas y el afán coleccionista de Jarman.

Cita poema del mismo realizador (p. 46) para finalizar en alusión a las piedras transpuestas del borde del mar a su jardín en *Prospect House*:

*a quien corresponda
en las piedras muertas de un planeta
al que ya nadie recuerda como tierra
ojalá logre descifrar este opcao jeroglífico
y pueda realizar una arqueología del alma
a partir de estos fragmentos preciosos
esto es todo lo que queda de nuestros efímeros días
aquí, al borde del mar
he plantado un jardín de piedras
un domo de dientes de dragón se erige
en defensa de la galería
resueltos guerreros.*