



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

ESTUDIO SOBRE LAS NUBES NEGRAS EN ENSAYOS LITERARIOS DE JOHN RUSKIN Y AUDIVISUALES DE WERNER HERZOG Y PETER METTLER

Natalia Accossano Pérez
Universidad Nacional de Río Negro / Sede Andina
CONICET

Resumen || El ensayista inglés John Ruskin (1819-1900) dedicó gran parte de su profusa obra a investigar fenómenos meteorológicos, especialmente al estudio de las nubes. Estos textos se caracterizan por aunar tres dimensiones: a la estética se suma el interés científico por describir, comprender y explicar la naturaleza, y el moral, concerniente a las indagaciones en torno a la autenticidad de la existencia humana, tal como se expresa en la experiencia del paisaje. En el presente trabajo, nos proponemos retomar estas tres dimensiones tal como se expresan en sus conferencias «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century»(1884), en las que expone un fenómeno que no había sido descrito hasta entonces: una inmensa y extraña nube suspendida sobre Inglaterra, que marchitaba las plantas, enfermaba a los hombres y empañaba el sol, dándole el aspecto de una moneda en un vaso de agua jabonosa (Ruskin 87-89). El objetivo de nuestro trabajo es vincular este ensayo literario de finales del siglo XIX con dos ensayos cinematográficos de finales del XX y principios del XXI: *Lektionen in Finsternis* (1992) de Werner Herzog y *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* (2009) de Peter Mettler. Ambas obras se detienen en las inmensas nubes que surgen del fuego en yacimientos petrolíferos. Creemos ver en esta forma poética de presentar las imágenes documentales, propia del género del cine ensayo, una nueva expresión de la categoría transtemporal de lo sublime, predominante también en las poéticas descripciones brindadas por Ruskin en su conferencia.

Palabras clave || *Storm-Cloud*, ensayo/cine ensayo, paisaje, lo sublime.

Title | | *An Inquiry into the Black Clouds in John Ruskin's Literary Essays and Werner Herzog's and Peter Mettler's Film Essays*

Abstract | | *The English essayist John Ruskin (1819-1900) devoted a large part of his profuse work to research meteorological phenomena, particularly to the study of clouds. His essays share the characteristic of combining three dimensions: the aesthetic concern, the scientific interest in describing, comprehend and explaining nature, and the moral concern, which inquires about the authenticity of human existence, as it is expressed in the experience of landscape. In our paper, we intend to return to this three dimensions, just like they are presented in Ruskin's Lectures «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century» (1884). In this Lectures, Ruskin states a phenomenon that had not been described until then: an immense and strange cloud suspended over England, which wilted plants, sickened the men and blanched the sun as if it would be a coin in a glass of soapy water (Ruskin 87-89). The purpose of our work is to link this literary essay, written at the end of the 19th century, to two essay films from the end of the 20th century and the beginning of the 21th: Lektionen in Finsternis (1992) by Werner Herzog and Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands (2009) by Peter Mettler. In both films we find huge clouds rising from the fire in oil fields. We think that is possible to see in the poetic treatment of documentary images, one of the main characteristics of the essay film as an audiovisual genre, a new expression of the transtemporal category of the sublime. The sublime representation of clouds is also the predominant feature in Ruskin's descriptions, as they appeared in his Lectures.*

Key words | | *Storm-cloud, essay/essay film, landscape, the sublime.*

The essential claim of the sublime is that man can, in feeling and speech, transcend the human. What, if anything, lies beyond the human – God or the gods, the daemon or Nature – is matter for great disagreement.
Thomas Weiskel (1976)

*What is best to be done, do you ask me? The answer is plain.
Whether you can affect the signs of the sky or not, you can the signs of the times.*
John Ruskin (1884)

La fotografía a continuación ilustró una noticia publicada hace pocos años atrás en el periódico *The Guardian*, con el siguiente título: «Scientists: air pollution led to more than 5.5 million premature deaths in 2013»; el copete adjunto señalaba: «*More than half of the deaths were in India and China, and researchers compared air pollution problem to the conditions under centuries of industrial revolution*» (fig. 1). Nos interesa recuperar dicha noticia porque el fenómeno atmosférico, y también social, representado en la fotografía no sólo coincide con el actual sino también con el descrito por el pensador victoriano John Ruskin (1819-1900), en las entradas de sus diarios personales del año 1871.



Figura 1. «According to scientists, conditions caused by air pollution killed 1.6 million people in China and 1.4 million people in India in 2013.» Fotografía: Xiaolu Chu/Getty Images. *The Guardian* (12 de febrero de 2016)

Además, la noticia parece confirmar la tesis con la que Bruno Latour comienza su libro *Nunca fuimos modernos* (2007); en la actualidad, sostiene el autor, los hechos que son noticia en los diarios vinculan, como en un nudo gordiano, factores que implican a la ciencia, la política, la historia y la filosofía, aspectos globales y locales, a la naturaleza y a la cultura: «Si la lectura del diario es la oración del hombre moderno, entonces es un hombre muy extraño el que hoy ruega leyendo esos asuntos embrollados. Aquí la cultura y la naturaleza resultan mezcladas todos los días» (17).

Sin embargo, continúa Latour, la crítica y la teoría contemporáneas abordan los conflictos a investigar fragmentariamente, focalizándose en tres grandes campos: los fenómenos de la naturaleza conciernen a las ciencias naturales, los de los sujetos y de la sociedad conciernen a las ciencias sociales y a las humanidades, y el tercer campo, finalmente, se concentra en la deconstrucción de los discursos que construyen los fenómenos. El corte que separa estas tres perspectivas críticas entre sí es irreconciliable y, por lo tanto, muchos de los conflictos contemporáneos aparecen como irresolubles, porque no son contemplados en todas sus dimensiones. Es por esto que Latour propone que «sea cual fuere la etiqueta siempre se trata de volver a atar el nudo gordiano atravesando, tantas veces como haga falta, la grieta que separa los conocimientos exactos y el ejercicio del poder, digamos, la naturaleza y la cultura» (18). «El agujero de la capa de ozono sobre nuestras cabezas», concluye más adelante, «la ley moral en nuestro corazón, el texto autónomo, por

separado, pueden atraer a nuestros críticos. Pero que una delicada lanzadera haya unido el cielo, la industria, los textos, las almas y la ley moral, eso es lo que sigue siendo ignorado, indebido, inaudito» (21).

En nuestro estudio, encontramos que esta «delicada lanzadera» capaz de atravesar los enfoques críticos se hallaba presente ya en la soberbia prosa poética (y la aguda intuición que la motivaba) de John Ruskin. También en febrero, como nuestra noticia inicial, pero de 1884, el crítico brindó dos conferencias en la London Institution (que todavía no era la Universidad de Londres) tituladas «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century»; durante las mismas, Ruskin se dedicó a describir minuciosamente un fenómeno atmosférico novedoso, ausente en las representaciones literarias y pictóricas de los siglos precedentes, basándose en su observación directa del cielo durante toda su vida adulta. La «*storm-cloud*» o «*plague-cloud*», aseguraba el autor, no habría existido antes de la segunda mitad del siglo XIX. Como prueba de esto último, Ruskin recurre a las descripciones del «cielo saludable» presentes en Homero y Byron, así como a las entradas de sus propios diarios, donde se atestiguan las minuciosas observaciones del cielo realizadas por el escritor a través de los años y del continente europeo. Además, durante su discurso, Ruskin mostró al auditorio varios bocetos realizados por él mismo en acuarelas, donde intentó capturar la diversidad de formas, colores y luminosidad que pueden adquirir las nubes. Es sumamente sugestivo el modo en que las referencias a los estudios meteorológicos y geológicos de Horace de Saussure se intercalan con citas de poemas de Lord Byron y las descripciones de pinturas de J. M. W. Turner, reunidas en la prosa ruskiniana.

Sin embargo, ninguno de los autores y artistas citados por Ruskin representó o describió nada similar al trémolo e intermitente «*plague-wind*», que sopla indistintamente desde los cuatro puntos cardinales, y trae consigo al único tipo de nube que le quita al cielo su luz y color. Citamos a continuación la descripción dada por Ruskin en su conferencia, tomada de sus diarios personales del año 1871:

It is the first of July, and I sit down to write by the dimmallest light that ever yet I wrote by; namely, the light of this midsummer morning, in mid-England (Matlock, Derbyshire), in the year 1871.

For the sky is covered with grey cloud;—not rain-cloud, but a dry black veil, which no ray of sunshine can pierce; partly diffused in mist, feeble mist, enough to make distant objects unintelligible, yet without any substance, or wreathing, or colour of its own. And everywhere the leaves of the trees are shaking fitfully, as they do before a thunderstorm; only not violently, but enough to show the passing to and for of a strange, bitter, blighting wind. (...)

And it is a new thing to me, and a very dreadful one. I am fifty years old, and more; and since I was five, have gleaned the best hours of my life in the sun of spring and summer mornings; and I never saw such as these, till now.

And the scientific men are busy as ants, examining the sun and the moon, and the seven stars, and can tell me all about them, I believe, by this time; and how they move, and what they are made of.

And I do not care, for my part, two copper spangles how they move, nor what they are made of. I can't move them any other way than they go, nor make them of anything else, better than they are made. But I would care much and give much, if I could be told where this bitter wind comes from, and what it is made of. For, perhaps, with forethought, and fine laboratory science, one might make it of something else. («The Storm-Cloud of the Nineteenth Century» 79-80).

Brian J. Day, en su trabajo «The Moral Intuition of Ruskin's «Storm-Cloud»»(2005), sostiene que estas descripciones del fenómeno son más propias de un profeta del Antiguo Testamento que de observaciones meteorológicas más exactas (es decir, «científicas»); e incluso, asegura Day, centran su preocupación más en un «apocalipsis espiritual» que en el clima (921). Desafortunadamente para el propio Ruskin, esta misma opinión fue la generalizada entre sus contemporáneos, lo que lo llevó a redactar una segunda conferencia, que pronunció una semana después de la primera, plagada de comentarios sobre citas de autoridad (como los estudios meteorológicos de Saussure antes mencionados) con las que esperaba acreditar su teoría (fig. 2).



Figura 2. *An August Sky at Brantwood*. John Ruskin, 1880. Xilografía del boceto presentado durante la primera de las conferencias del autor. *The Works of John Ruskin*. London: G. Allen New York, 1903.

Esto último no obtuvo mejores resultados, tal como se refleja en el siguiente fragmento de la introducción al volumen donde se compilaron póstumamente las conferencias, escrita por E. T. Cook en 1908:

At the time when he first published the lectures, they encountered much ridicule. He [Ruskin] had not clearly propounded any theory, or at any rate not any physical theory, of the phenomena in question. He contented himself with ascribing them to the Devil; and, wrapping himself as it were in the gloom, the Prophet denounced woe upon a wicked and perverse generation. There was, as we shall presently see, a perfectly sober, solid, material, and accurate sense in which Ruskin's words were true. But he was not fully conscious of it himself, or he did not choose to make it explicit; and his readers, not penetrating to the true cause, were led by Ruskin's prophecies of woe to throw doubt and derision even upon the phenomena on which he based them (xxiii-xiv).

Los editores de las obras completas de Ruskin, E. T. Cook y A. Wedderburn, ambos discípulos y amigos suyos, se esforzaron en citar textos científicos que avalaran la acertada percepción del autor, quien se habría adelantado en describir los cambios climáticos ocasionados por la contaminación industrial. Los editores, entonces, excusan al ya anciano Ruskin por ponerse en la función de profeta, decepcionado ante el mundo moderno, lo que repercutió en la ridiculización pública de sus conferencias y hasta en la puesta en duda de sus facultades mentales. En efecto, el síndrome degenerativo cerebral al que sucumbió en la última década de su vida llevó a que algunos autores leyeran la obsesión de Ruskin por la nube negra –que llega a aparecer en unas trescientas entradas de sus diarios– como la percepción psicológica (y ciertamente poética) de la demencia que avanzaba sobre su conciencia.¹

A pesar de esto último, las conferencias de Ruskin (principalmente a raíz de la lectura propuesta por Cook y Wedderburn) fueron recuperadas en el libro *Norton Anthology of English Literature* como una pionera reflexión ambientalista, una «cruzada contra la contaminación»:

Some newspapers complained that the lecture seemed merely to blame air pollution on the Devil; however, what Ruskin was blaming was the devil of industrialism, the source of the «Manchester devil's darkness» and of the «dense manufacturing mist». As E. T. Cook noted: «industrial statistics fully bear out the date which Ruskin fixes for the growth of the phenomena in question: the storm-cloud thickened just when the consumption of coal went up by leaps and bounds, both in this country [Inglaterra] and in the industrialized parts of central Europe» (Abrams 1425- 1428).

¹ Al respecto ver: Claridge, G. «The Storm-Cloud and the Demon». *Sounds from the Bell Jar. Ten Psychotic Authors*. Eds. Claridge, G., Pryor, R., Watkins, G. London: Palgrave Macmillan UK, 1992. 134-156.

Lo cierto es que, si bien existe un asidero fáctico al que se puede recurrir en defensa de la «nube pestilenta»,² leer este ensayo como una profecía ambientalista es cortar el nudo gordiano de la reflexión de Ruskin, en el que lo natural, lo económico y la moral se unen indisolublemente. Al respecto, es sumamente sugerente el artículo de Brian J. Day antes citado, en el que se explica cómo las conferencias podrían cimentar las bases de lo que allí se denomina la «ecología moral» de John Ruskin: «*The conceptual contexts of Ruskin's moral ecology expand beyond the confines of nature and aesthetics to include [...] human health (<health> and <disease>), economy (<industry> and <idleness>), ethics (<prudence> and <folly>), and religion (<piety> and <vice>). As in any system that is truly ecological [...] in Ruskin's moral ecology that which affects one context affects all*» (925). La relación entre la humanidad y la naturaleza, tal como es delineada en los escritos del mismo Ruskin, no habría sido concebida desde una perspectiva ambientalista, lo que implicaría la centralidad del hombre y sus conflictos, sino ecológica. En esta última, siguiendo a Arne Naess (1995), se entiende a la naturaleza como un sistema de entidades humanas y no-humanas interconectadas, donde las primeras no tienen prevalencia sobre las segundas.

La cita precedente de Day refiere un fragmento de la segunda conferencia sobre la *Storm-Cloud*, cuyo inicio recuperamos a continuación: «*To my own mind—and the more distinctly the more I see, know, and feel—the Earth, as prepared for the abode of man, appears distinctly ruled by agencies of health and disease*» (el destacado es mío) (Ruskin, «The Storm-Cloud...» 90). Esta frase nos resulta especialmente relevante para nuestro estudio, porque se presenta cómo, para Ruskin, la capacidad humana de ver y, a partir de lo percibido, juzgar y obrar, sería fundamental: ver, saber y sentir, simultáneamente. Lo que necesitamos saber para obrar bien está frente a nuestros ojos, se revela en la naturaleza. Un estudio en profundidad acerca de la importancia dada por el autor a esta tríada excede las dimensiones de este trabajo, pero es importante explicitar su importancia en la teoría crítica y el pensamiento estético, científico y moral de John Ruskin. Tal como comentamos al inicio, este pensador aún en sus ensayos la intención científica de describir, comprender y explicar los fenómenos naturales con su apreciación estética y con un sentido moral, concerniente a las indagaciones en torno a la autenticidad de la existencia humana, tal como se expresa en la experiencia del paisaje.

En este sentido, el geógrafo Denis Cosgrove, en su ensayo «The Morphological Eye» (2008), explica que el principal objetivo de las lecciones

² Por ejemplo, John D. Rosenberg, en su libro *The Darkening Glass. A portrait of Ruskin's Genius*, (1986) explica: «*The height of his weather obsession (...) coincided, in England at least, with a period of high rainfall, extreme cold, and abnormally little sunshine*» (214).

de dibujo que Ruskin impartía en Oxford era enseñarles a sus estudiantes un «modo de ver» la naturaleza, más que una técnica para representarla: «*Ruskin argued passionately <that the sight is a more important thing than the drawing>, and to <teach drawing that my pupils may learn to love Nature, [rather] than to teach the looking at Nature that they may learn to draw>>*» (Ruskin citado en Cosgrove 122). Esta cita extraída del tratado *Elements of Drawing* (1857) entra en consonancia con otro concepto clave en la obra ruskiniana: el «ojo inocente». Para poder representar la naturaleza con honestidad –y el valor más importante que Ruskin encuentra en el arte es el de «verdad»³– el pintor debe cultivar una mirada inocente; pero no en el sentido de originaria o natural, sino, por el contrario, debe tratarse de una mirada culta, informada, aunque capaz de librarse de todos los prejuicios aprehendidos para observar la naturaleza como realmente es. Tal como sostiene Jacqueline Yallop (2): «*It was his fundamental principle for encouraging people to appreciate landscape, and for teaching artists to draw landscape. But it was not just a question of technique – Ruskin believed that close observation would in turn lead to imaginative engagement, moral rightness and even God*».

Pero ¿cómo es realmente esa naturaleza, una vez que se aprende a mirarla independientemente de todo prejuicio? Para Ruskin, educado en la teología natural evangélica y en tanto ferviente lector de la poesía romántica de William Wordsworth, la naturaleza es la expresión simbólica de Dios, ella misma investida de una divinidad esencialmente benéfica; por esta razón, la nube negra es descrita como «anti-natural», consecuencia de la guerra y la industrialización.

En consonancia con esto último, Martin Bilney, en su trabajo «*Ruskin, Dante and the Enigma of Nature*», sostiene que esta concepción romántica de la Naturaleza como expresión alegórica de Dios entrará en crisis en el pensamiento de Ruskin a partir de sus estudios sobre el Dante y el paisaje de la *Divina Comedia*. Aún más, en los escritos de su madurez y especialmente en «*The Storm-Cloud of the Nineteenth-Century*», el crítico victoriano presentaría una visión de la Naturaleza corrompida por los «pecados» del hombre, que se correspondería con las descripciones dantescas del Infierno. Aún así, y aunque la naturaleza detrás del «ojo inocente» del artista cambie, para Ruskin nunca deja de ser fundamental este vínculo entre el ver, el comprender y el sentir. En la mirada de unos ojos libres de prejuicios culturales e instrumentos científicos se encuentra la «verdad» en la Naturaleza: la verdad que concierne al estudio de la geografía y la meteorología, pero también al verdadero paisaje, tal como es definido por Ruskin en «*Lectures on Landscape*» (1871): «*Niagara, or the North Pole and the Aurora Borealis, won't make a landscape; but a ditch at*

³ Los principales «valores» del arte, entre ellos el de «verdad», son ampliamente desarrollados en su obra «*Modern Painters I*», *The Works of John Ruskin*, Vol. III. Eds. E.T. Cook y A. Wedderburn. London: Library Edition, [1843] 1903.

Iffley will, if you have humanity in you – enough in you to interpret the feelings of hedgers and ditchers, and frogs» (15-16). La visión de una montaña no sería entonces un paisaje verdadero, si no se la puede amar más allá del pensamiento científico y de uno mismo, por lo que significa para las personas que la aman y que ven en ella el sentido de su presencia humana en la naturaleza. El paisaje, volviendo a la metáfora de Latour, no puede comprenderse en su totalidad si no se atraviesa con una delicada lanzadera el límite entre la ciencia y la cultura, lo ético y lo estético.

Denis Cosgrove, en su trabajo ya citado, se refiere a este nudo gordiano del pensamiento Ruskiniano como una «ciencia mitopoética» (125), que se constituye a partir de sus lecturas poéticas, su formación religiosa y su interés por el conocimiento científico:

Lifelong, daily Bible study and a wide literary debt to authors read in their original languages –Homer and Hesiod, Dante and Shakespeare among them– provided the mythical resources for Ruskin’s science. But his landscape study was rooted in field observation, in visual practice. An eye formed by early training in the theory and practice of picturesque art and a fascination with geological and meteorological observation were refined by patient, detailed sketching and note taking (126-127).

De hecho, Ruskin comienza sus conferencias sobre la *Storm-Cloud* asegurando que lo que se desarrollará a continuación es verdadero porque él lo observó con sus propios ojos: «*the statements in the text are founded on patient and, in all essential particulars, accurately recorded observations of the sky, during fifty years of a life of solitude and leisure; and in all they contain of what may seem to the reader questionable, or astonishing, are guardedly and absolutely true»* (53).

Es llamativo cómo la primera conferencia se construye de forma mayerútica: Ruskin comienza preguntándose qué es una nube; si, según la definición dada, es vapor de agua visible que flota a cierta altura en el cielo ¿cuál es el nombre que se le da a las nubes terrestres? Niebla. Bien, continúa, ¿por qué entonces hay vapor de agua que flota en el cielo y otro que no lo hace? ¿Por qué hay vapor de agua que es visible y otro que no lo es? ¿Cuáles son los colores que pueden tomar las nubes, por qué las hay opacas y translúcidas? ¿Por qué algunas nubes reflejan la luz del sol y otras la refractan? Sucesivamente, Ruskin se plantea estas preguntas, describe los fenómenos (dedicándose especialmente a la coloración de las nubes) y sigue adelante sin encontrar explicaciones satisfactorias en los estudios científicos a los que recurre:

The scientific people tell you that the vapour becomes visible, and chilled, as it expands. Many thanks to them; but can they show us any reason why particles of water should be more opaque when they are separated than when they are close

together, or give us any idea of the difference of the state of a particle of water, which won't sink in the air, from that of one that won't rise in it? («The Storm-Cloud...» 63).

«*I put the question—and pass round to the other side*» (Ruskin, «The Storm-Cloud...» 64) repite una y otra vez, antes de seguir adelante con nuevas preguntas y nuevas descripciones, ya que, asegura: «*You will not, therefore, so please you, expect me to explain anything to you,—I have come solely and simply to put before you a few facts, which you can't see by candlelight, or in railroad tunnels, but which are making themselves now so very distinctly felt as well as seen...*» («The Storm-Cloud...» 64). A lo largo de la conferencia, entonces, se reitera la desconfianza y descalificación al respecto del conocimiento científico, que no se basa en lo observado con los propios ojos (lo que tan claramente puede sentirse así como verse), sino a través de instrumentos «inútiles»:

And here I must note briefly to you the uselessness of observation by instruments, or machines, instead of eyes. In the first year when I had begun to notice the specialty of the plague-wind, I went of course to the Oxford observatory to consult its registers. They have their anemometer always on the twirl, and can tell you the force, or at least the pace, of a gale, by day or night. But the anemometer can only record for you how often it has been driven round, not at all whether it went round steadily, or went round trembling. And on that point depends the entire question whether it is a plague breeze or a healthy one: and what's the use of telling you whether the wind's strong or not, when it can't tell you whether it's a strong medicine, or a strong poison? (énfasis en el original) («The Storm-Cloud...» 85-86).

Para Ruskin, este modo de ver (y, por lo tanto, de entender y sentir) desacertado, en tanto que no puede discernir si algo es bueno o malo, hace que el discurso científico en su totalidad se constituya como una blasfemia: «*harmful speaking*—not against God only, but against man, and against all the good works and purposes of Nature» («The Storm-Cloud...» 102), porque no puede comprender los fenómenos en su totalidad (con sus implicancias políticas, éticas y estéticas), sino sólo fragmentariamente.

But if, beyond this safe and beneficial business, they [los científicos] ever try to explain anything to you, you may be confident of one of two things,—either that they know nothing (to speak of) about it, or that they have only seen one side of it —and not only haven't seen, but usually have no mind to see, the other (Ruskin, «The Storm-Cloud...» 63).

Por esta razón es tan importante para Ruskin «hacer ver» a las personas, «poner delante de sus ojos» lo descrito; para empezar, a los oyentes y lectores de sus conferencias, cuyo principal objetivo es hacer

notar un fenómeno que hasta ahora había pasado desapercibido para los meteorólogos, pero que es de suma importancia. Porque si las personas, lectores y oyentes, pueden ver con sus propios ojos esa inmensa nube opaca, que empaña el sol hasta hacerlo parecer una moneda en un vaso de agua jabonosa, entonces también podrán comprender y sentir que esa corrupción en el cielo, que afecta a la tierra y a los hombres, no es más que un síntoma del desequilibrio moral, el enajenamiento entre el hombre y la naturaleza, que conllevaron, al inicio de la modernidad, la revolución industrial y la guerra.

Blanched Sun,—blighted grass,—blinded man.—If, in conclusion, you ask me for any conceivable cause or meaning of these things—I can tell you none, according to your modern beliefs; but I can tell you what meaning it would have borne to the men of old time. Remember, for the last twenty years, England, and all foreign nations, either tempting her, or following her, have blasphemed the name of God deliberately and openly; and have done iniquity by proclamation, every man doing as much injustice to his brother as it is in his power to do. Of states in such moral gloom every seer of old predicted the physical gloom, (...) with which I leave you to compare at leisure the physical result of your own wars and prophecies, as declared by your own elect journal not fourteen days ago,—that the Empire of England, on which formerly the sun never set, has become one on which he never rises (Ruskin, «The Storm-Cloud...» 87-89).

Ahora bien, nos parece posible reencontrar este propósito ruskiniano de hacer «ver, comprender y sentir» en dos ensayos audiovisuales contemporáneos, en los que se presentan a su vez paisajes sublimes (como las descripciones en los diarios personales y las acuarelas que Ruskin mostró durante las conferencias), paisajes con inmensas nubes negras, nubes y vientos pestilentes, como protagonistas. Nos referimos a los ensayos documentales *Lektionen in Finsternis* (1992) de Werner Herzog y *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* (2009) de Peter Mettler.

Al respecto, una pregunta válida sería si es posible o apropiado trazar un vínculo entre autores distanciados por más de cien años en la historia, y que presentan sus trabajos en dos soportes diferentes: el literario y el audiovisual. En este sentido, cabe considerar que el cine ensayo es un género cinematográfico periférico y, por esta razón, los estudios teóricos al respecto son escasos y mayormente recientes. Quizás es por esto que muchos de los críticos abocados a definirlo retoman los trabajos seminales sobre el ensayo no en el cine, sino en literatura, como los debidos a Michel de Montaigne, Georg Lukács y Theodor Adorno, separados también por amplios períodos de tiempo con respecto a las obras audiovisuales. Pero, en nuestro artículo, no abordamos un estudio sobre el género ensayístico en general, sino sobre un modo particular del mismo: el ensayo sobre arte, en el que destacan indudablemente los textos de John Ruskin.

La vinculación que encontramos entre las conferencias de Ruskin y los documentales de Herzog y Mettler es entonces, por una parte, temática, ya que los tres tratan sobre las inmensas nubes negras que surgen a partir del desmedido avance de la industria sobre la naturaleza, pero también formal. Después de todo, ninguno de los tres autores escoge para desarrollar sus estudios un enfoque únicamente científico o documental, a pesar de ocuparse de fenómenos que estarían dentro de lo que Latour llama las «ciencias de la naturaleza» (la meteorología, la ecología). Las imágenes que ilustran sus obras, aún partiendo de una cuidadosa observación empírica, se componen desde una perspectiva en la que prima el efecto estético. A esto último se suma que, en su crítica de la coyuntura histórica contemporánea, las ideas desarrolladas toman la forma elusiva, inacabada y subjetiva del ensayo.

De hecho, el primer trabajo crítico sobre el género, escrito por André Bazin sobre *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, establece este vínculo al sostener que la película se trata de «un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta» (2). Lo anterior, sumado al doble compromiso, estético-formal e intelectual-ético (Montero Sánchez 4) que, tal como a los ensayos de Ruskin, caracterizan al cine ensayo, empujan a éste último a las periferias de la industria del cine, desde donde se erige como crítica y resistencia de los parámetros de representación de la sociedad actual.

Por todo lo expuesto anteriormente, pensamos que es posible vincular los ensayos audiovisuales de Herzog y Mettler con los literarios de Ruskin, a través de las manifestaciones del paisaje sublime, entendido como una categoría estética transtemporal, cuyas expresiones pueden encontrarse desde la antigüedad clásica hasta nuestros días; así como también por la apreciación de la naturaleza atravesada de connotaciones tanto estéticas como morales, presentes en los tres ensayos.

Todas estas características fundamentales del género ensayístico (el tratamiento estético de las imágenes documentales, la argumentación fragmentaria y elusiva, la preeminencia de una mirada subjetiva) las encontramos en *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* (2009) de Peter Mettler. Un film que se compone a partir de 43 minutos de vuelo casi silencioso sobre el segundo yacimiento petrolífero más grande del mundo; y decimos «Casi silencioso», porque el sutil acompañamiento musical de las imágenes aéreas está compuesto en armonía con los sonidos del ambiente y nunca se sobrepone a lo visual. Además, hasta los últimos diez minutos, en la película no se escucha una sola voz humana: sólo unas placas con datos factuales (los nombres de los lugares, sus extensiones, las cantidades de crudo que se extraen, del agua que se contamina) intervienen

las imágenes. No hay lugar para las voces humanas en este paisaje de la desolación.

¿Por qué decimos que estos paisajes son sublimes? Porque encontramos que se componen a partir de momentos de mudo encuentro con eso que, en su magnitud y en su poder destructivo, excede nuestra comprensión. Así también, porque el sentimiento de lo sublime, descrito por Immanuel Kant en 1790, «es, pues, un sentimiento de desagrado provocado por lo inadecuado de la imaginación, en la estimación estética, de magnitudes a la estimación por la razón, concomitante a un sentimiento de agrado provocado por la coincidencia precisamente de este juicio de lo inadecuado de lo más alto de la facultad sensible con las ideas de la razón» (103). Es decir, que la visión de lo sublime nos somete a la vibración que sacude nuestro ser cuando experimentamos la imposibilidad de la imaginación para dar cuenta de eso que fue concebido por la razón: como puede un serlo un yacimiento petrolífero del tamaño de Gran Bretaña.

Podemos decir que estos paisajes son sublimes porque, siguiendo el tratado *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke, estas perspectivas aéreas están constituidas a partir de ausencias: la ausencia de personas, ya que sólo aparecen figuras humanas sin rostro, disminuidas a dimensiones minúsculas dentro un vasto e irreal paisaje, donde sirven de parámetro para medir la destrucción; la ausencia de vida natural: la tierra desolada (fig. 3) que se contrapone a las imágenes de las verdes márgenes del río que abren y cierran el film (fig. 4), y que son el paisaje original, anterior a la explotación del yacimiento; la ausencia de sonido: el silencio.



Figura 3. Fotograma de *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands*. Dir. P. Mettler. Dogwood Pictures, Mongrel Media, 2009.



Figura 4. Fotograma de *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands*. Dir. P. Mettler. Dogwood Pictures, Mongrel Media, 2009.

Amanda Boetzkes, en su artículo «Waste and the Sublime Landscape» (2010), sostiene que, si en Burke la naturaleza se disuelve en lo indefinido de la ausencia (el silencio, la oscuridad, la vastedad), en Kant, lo sublime la abandona para volverse definitivamente al hombre contemplativo. De hecho, en su *Crítica del juicio*, el autor no se cansa de repetir que lo sublime no debe buscarse, no reside (a diferencia de lo bello) en los objetos naturales que despiertan esa sacudida, esa sensación de desagrado; esta última, después de todo, no es sino la respuesta sensible a la violencia ejercida sobre la imaginación al querer aprehender lo absolutamente grande, lo terriblemente poderoso, que se mezcla con la sensación de agrado producida por el descubrimiento de que la inadecuación de la imaginación conduce a las ideas de la razón. Para Kant, nada hay absolutamente grande en la naturaleza, lo mayor es pequeño comparado con las ideas de la razón; así como nada hay en la naturaleza que sea suficientemente poderoso como para amenazar, no la vida de un hombre, sino su humanidad, su destinación final como ser suprasensible, es decir, superior a la naturaleza.

La estupefacción, rayana en el espanto, el estremecimiento y el horror sagrado, que se adueñan del espectador que contempla masas montañosas empinadas hasta el cielo, hondos abismos y aguas que con estrépito se precipitan en ellos, lugares solitarios y sombríos que invitan a la reflexión melancólica, etc., no constituyen verdadero temor porque nos sabemos en seguridad, sino sólo un intento de entregarse a él con la imaginación para sentir la potencia de esta facultad, asociar el

movimiento, así agitado, del espíritu, a su estado de serenidad, y ser de esta suerte superiores a la naturaleza en nosotros, y con ello también al afuera de nosotros, en cuanto susceptible de influir en nuestro bienestar. (...) la facultad de juzgar (...), es instrumento de la razón y de sus ideas, y, en carácter de tal, es una potencia para mantener nuestra independencia contra las influencias de la naturaleza, calificar de pequeño lo que según la última es grande y de esta suerte poner lo absolutamente grande únicamente en su destinación propia (del sujeto). Esta reflexión de la facultad de juzgar estética, encaminada a elevarse (Kant 116-117).

Estas afirmaciones son las que llevan a Boetzkes a afirmar: «*In this way, the sublime aesthetic is rooted in a determination to gain <dominion> over nature*» (26), porque, efectivamente, para Kant, lo que erróneamente se llama sublime en la naturaleza, sólo tiene como fin despertar en nosotros la seguridad de nuestra superioridad sobre ella. Sin embargo, como sostiene Ana María Amaya-Villarreal (35), existe algo inaudito, desde la concepción kantiana del sujeto, en este juicio estético de lo sublime. Esto último reside en que, esta apreciación estética de la naturaleza, lo que en principio es un sentimiento de desagrado (apelando, por lo tanto, a la sensibilidad), nos aproxima a ideas de la razón y al juicio de nuestra propia destinación suprasensible. El desagrado de lo sensible sacude nuestro espíritu y despierta el agrado de la razón. Aun cuando implique, como necesidad, la violencia y la mortificación de la sensibilidad, la contemplación de lo sublime en la naturaleza vislumbra un pasaje posible, un pequeño puente tendido sobre el abismo que separa, dentro del campo común de la experiencia humana, los dominios de lo sensible y lo suprasensible, de la imaginación y la razón, de la necesidad y la libertad. Recuperando nuevamente la metáfora de Latour, lo sublime kantiano podría pensarse como esa delicada lanzadera que atraviesa los límites de las formas de aproximarse al conocimiento:

La tercera y última Crítica kantiana, en la que se inscribe la reflexión sobre lo sublime, es la apuesta por la consolidación de ese tránsito imposible que, sin embargo, se debe dar. La imposibilidad del tránsito y su deber darse, si se quiere conceder que se dice algo con esta paradójica afirmación, han de entenderse como formulados desde diferentes perspectivas. En efecto, son varios los autores que señalan la CJ [Crítica del juicio] como un lugar en el que se abre paso a un cierto tipo de perspectiva que hace que la distinción radical entre lo teórico y lo práctico persista como un problema que ha de resolverse (Amaya-Villarreal 35).

Además, «Lo sublime», se sabe, es una categoría que surge en la retórica clásica.⁴ En el tratado del siglo I d. de C., *Περὶ ὕψους* [*Sobre lo sublime*], Pseudo-Longino la describe como la más elevada forma del discurso: «lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador» (149), lo que logra elevar al auditorio a un estado superior de comprensión. No debería sorprendernos, entonces, que tanto Ruskin como Mettler y Herzog recurran a estas imágenes de lo sublime en la naturaleza, haciendo uso de su potencial retórico para hacer «ver, comprender y sentir» la contundencia de sus argumentos a través de dos siglos.

De modo semejante nos interpelan las imágenes que componen los paisajes de *Lektionen in Finsternis* de Herzog, sólo que este último realizador no apela al silencio como Mettler, sino a la ausencia de referente. En ninguna de las escenas de la película, ni en la voz en *off* que las acompaña, se explica qué es lo que vemos. Las imágenes del desierto ardiente, de la tierra en llamas y del cielo poblado por inmensas nubes negras, están acompañadas por la música de Wagner y una voz en *off* que cita fragmentos de la Biblia, y se nos presentan como testimonio de «una galaxia distante, hostil a la vida» (Herzog, 1). El espectador debe reponer por sí mismo que se trata de los 700 pozos petrolíferos que las fuerzas armadas iraquíes prendieron fuego antes de retirarse de la conquistada Kuwait, como una táctica de «tierra quemada», al final de la Guerra del Golfo entre 1990 y 1991.

Después de la primera guerra en Irak, [Explica el mismo Herzog en una conferencia brindada en Milán] mientras los campos de petróleo ardían en Kuwait, los medios de comunicación –y aquí me refiero a la televisión

⁴ Algunos de estudios relevantes en torno a «lo sublime»: Bloom, H. y Hobby, B. Eds. *The Sublime*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010; Burke, E. *A philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. Adam Phillips. Oxford y New York: Oxford University Press, [1757] 1990; Gilbert-Rolfe, J. *Beauty and the Contemporary Sublime*. New York: Allworth Press, 1999; Kant, I. *Critique of Judgment*. Trad. J. J. Meredith. Oxford y New York: Oxford University Press, [1790] 1973; Lee R. *Ecosublime: Environmental Awe from New World to Oddworld*, Alabama: Tuscaloosa, 2006; Llewellyn N. y C. Riding Eds. *The Art of the Sublime*. TATE Gallery, 2013. En línea. <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>. 21/05/2015; «Longino». *Sobre lo Sublime*. Trad. José García López. Madrid: Gredos, 1979; Lyotard, J. F. *L'Inhumain: Causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988; Morley, S. Ed. *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery y The MIT Press, 2010; Newman, B. «The Sublime is Now». *Art in Theory 1900-1990*. Eds. Charles Harrison y Paul Wood. Oxford: Blackwell, 572-574, [1948] 1999; Saint Girons, B. *Lo Sublime*. Trad. Juan Antonio Méndez. Madrid: La balsa de la Medusa, 2006; Shaw, P. *The Sublime*. London and New York: Routledge, 2006.

en particular– no estaban en condiciones de mostrar lo que era, además de un crimen de guerra, un acontecimiento de dimensiones cósmicas, un crimen contra la la creación misma. No hay un solo cuadro en *Lecciones en la oscuridad* en el que se pueda reconocer nuestro planeta; por esta razón a la película le pusieron la etiqueta de «ciencia ficción», como si sólo pudiese haber sido rodada en una galaxia distante, hostil a la vida (Herzog 1).

Esta última frase se constituye por la negación: la negación de Herzog a dar información específica acerca de los hechos, la negación de los medios a dar cuenta de la magnitud cósmica de los mismos, la negación a tomar responsabilidad por la catástrofe, desligándola en la etiqueta de «ficción».

Por otro lado, del mismo modo que en *Petropolis...*, aquí el paisaje desolado, infernal, tiene primacía sobre las figuras humanas, que aparecen disminuidas, silentes y cubiertas con máscaras de protección. Por esta razón, dos personas particulares cobran singular relieve en la película: dos mujeres musulmanas, con los rostros visibles (aunque sólo los rostros), víctimas de la guerra. En el film, los testimonios de las mujeres, filmadas en primer plano, sentadas frente a la cámara, contrastan con las secuencias panorámicas que prevalecen en los demás capítulos (fig. 5). La primera de ellas quisiera poder relatar los hechos terribles que sufrió, pero, a causa de su crudeza, perdió la capacidad del lenguaje y sólo emite sonidos inteligibles. La segunda cuenta cómo el trauma experimentado por su hijo de dos años (al que sostiene en brazos) hizo que decidiera dejar de hablar.



Figura 5. Fotograma de *Lektionen in Finsternis*. Dir. W. Herzog. Shout Factory, 1992.

En su ensayo «Lo sublime y las vanguardias» (1988), Jean-Francois Lyotard desarrolla una definición de lo sublime a partir del manifiesto «The Sublime is Now» (1948) del pintor Barnett Newman ¿Qué quiere decir ese now/ahora? Se pregunta Lyotard, y especula: quiere decir que lo sublime habla siempre de lo indeterminado, presenta lo indeterminado, de lo que no se puede hablar. «Now» representaría el momento suspendido en que se espera que suceda algo, pero al mismo tiempo se lo interroga «¿Sucede algo?»

«Olvidan esta posibilidad» –sostiene Lyotard– «que no suceda nada, que falten las palabras» (97): «Con la estética de lo sublime, lo que está en juego en las artes de los siglos XIX y XX es convertirse en testigos de lo que hay de indeterminado (...) Estas sensaciones elementales están ocultas en la percepción corriente que se mantiene bajo la hegemonía de la manera de mirar habitual o clásica. No son accesibles al pintor» y, aquí, antes de continuar con la cita de Lyotard, podríamos agregar: al escritor, al realizador de cine,

y por lo tanto susceptibles de que él las restituya, sino al precio de una ascesis interior que libera al campo perceptivo y mental de los prejuicios inscriptos incluso en la visión misma. Si lo observado, por su lado, no se somete a una ascesis complementaria, el cuadro seguirá siendo para él un sinsentido impenetrable (...) El reconocimiento de las instituciones reguladoras (...), crítica, gusto, tiene poca importancia frente al juicio que el pintor investigador y sus pares emiten sobre el éxito obtenido por la obra con respecto a lo que verdaderamente está en juego: hacer ver lo que hace ver, y no lo que es visible (106).

«Hacer ver lo que hace ver»: la imagen artística librada de los prejuicios inscriptos en el modo de ver cotidiano, que revela lo indeterminado: la imagen sublime es aquella que pone ante los ojos lo que nos hace ver, comprender y sentir, «que libera al campo perceptivo y mental de los prejuicios inscriptos incluso en la visión misma». Vemos reaparecer aquí, en el ensayo que Lyotard dedica a las vanguardias pictóricas de la primera mitad del siglo XX, un eco del concepto del «ojo inocente» desarrollado en la teoría estética de Ruskin: el artista debe ser capaz de liberar su mirada de todos los preconceptos culturales aprehendidos, acerca de lo que debe ver frente a la naturaleza, para poder encontrar el verdadero paisaje. Como mencionamos brevemente, este paisaje cambia incluso dentro de la obra del mismo Ruskin, ya que en su juventud compartió la concepción de la naturaleza como una alegoría de la beatitud divina, pero luego, tal como se refleja en «The Storm-Cloud...», esta misma naturaleza se ve transfigurada por la corrupción moral de la sociedad en un paisaje hostil, amenazante, sublime.

Barnett Newman, el pintor que origina el estudio de Lyotard con su manifiesto, proclama que su búsqueda artística consiste a su vez en liberar la mirada de cualquier idea de belleza e incluso de forma. Así, argumenta que sólo en América, que no estaba aprisionada por su historia, pudo surgir un arte plástico capaz de reencontrarse con lo sublime, es decir, que lograra la auténtica destrucción de la belleza (sinónimo de la forma perfecta). Sin embargo, en un mundo despojado de sus grandes mitos, la única manera de recuperar lo sublime radicaba en la abstracción: «*We are freeing ourselves of impediment of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. [...] The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history*» (Newman 574).

En su polémico ensayo de 1961, «The Abstract Sublime», Robert Rosenblum retoma las ideas de Newman, pero vincula lo sublime abstracto a los paisajes de los románticos ingleses y alemanes. De este modo, Rosenblum recupera la tradición que Newman aclamaba ausente en su arte: «*During the Romantic era the sublimities of nature gave proof of the divine; today, such supernatural experiences are conveyed through the abstract medium of paint alone. What used to be pantheism has now become a kind of <paint-theism>*» (278). De lo sublime romántico, presente en el espíritu panteísta de la naturaleza, a lo sublime abstracto, que abandona la representación de paisajes por los colores puros, pero que conserva su efecto estético, consistente en enfrentar a las personas con un poder ilimitado, más allá de lo que la imaginación podría concebir. El efecto estético que consta de «hacer ver lo que hace ver», la revelación que cae sobre los espectadores como «el golpe de un rayo» del que hablaba Longino, con respecto a lo sublime en retórica. De este modo, Rosenblum recupera la tradición repudiada por Newman, así como recupera la continuidad de ciertas ideas románticas durante el siglo XX ¿podría pensarse que lo sublime es devuelto a la naturaleza por Herzog y Mettler en los albores del siglo XXI?

Con respecto a su propia película, Herzog relata:

En su estreno en el Festival de Cine de Berlín, la película se topó con una orgía de odio. De los gritos enfurecidos del público sólo pude entender «estetización del horror». Y cuando me encontré siendo amenazado y escupido en el podio, me limité a lanzar una respuesta banal. «Cretinos», dije, «es lo que Dante hizo en su Infierno, es lo que hizo Goya y también Hieronymus Bosch.» En apuros, sin pensarlo, había invocado a los ángeles guardianes que nos familiarizan con lo absoluto y lo sublime. Lo Absoluto, lo sublime, la verdad. . . ¿Qué significan estas palabras? (Herzog 1)

La respuesta que encuentra el realizador, y con la que complementa su propia obra, es que existen muchas formas de manipular la realidad en el cine, pero también en la vida cotidiana; por lo tanto, los hechos reales se imponen, pero en ellos no es posible encontrar la verdad: «Sólo en este estado de sublimidad se vuelve posible algo más profundo, una especie de verdad que es enemiga de lo meramente factual. Verdad extática, lo llamo» (Herzog 1). La verdad a la que se accede mediante la agitación del espíritu descrita por Kant, el golpe de rayo de Longino, y que es atributo de lo sublime.

Herzog compara los paisajes presentes en *Lektionen in Finsternis* con el Infierno de Dante. Curiosamente, en «The Storm-Cloud...», Ruskin comenta que hay una única fuente literaria donde se describe un fenómeno similar a la nube negra y es, nuevamente, el Infierno dantesco. Las nubes de Dante, como las de Ruskin, son causadas por la corrupción moral de las personas, pero las primeras, en oposición a las segundas, son descritas como «sobrenaturales». ⁵ La diferencia entre ambas reside en que la nube negra es representada mediante una cuidadosa observación de la naturaleza, mientras que para Dante, en el límite entre la Edad Media y el Renacimiento, las nubes, como el paisaje en general, son símbolos de la divinidad. ⁶

Identificamos el imperativo de las conferencias de Ruskin como hacer «ver, comprender y sentir» los fenómenos naturales; es decir, en contraposición a la observación científica, pero también a la mirada «sobrenatural», simbólica, propia de Dante. Siguiendo las conclusiones a las que arriba Brian J. Day, lo que Ruskin intenta establecer en su «The Storm-Cloud...» es un modo de ver donde confluyan lo ético y lo estético, conformador de la «ecología moral», integradora en un único sistema de las

⁵ «The vapour over the pool of Anger in the Inferno, the clogging stench which rises from Caina, and the fog of the circle of Anger in the Purgatorio resemble, indeed, the cloud of the Plague-wind very closely,—but are conceived only as supernatural. The reader will no doubt observe, throughout the following lecture, my own habit of speaking of beautiful things as “natural”, and of ugly ones as “unnatural”» (Ruskin, «The Storm-Cloud...» 90).

⁶ «Natural objects, then, were first perceived individually, as pleasing in themselves and symbolical of divine qualities. The next step towards landscape painting was to see them as forming some whole which would be within the compass of imagination and itself a symbol of perfection. [...] As with everything else in the middle ages, this new spirit finds its most concentrated expression in Dante. [...] True, the part played by natural beauty in Dante’s mind is infinitesimal compared to the part played by the divine beauty of theology. But in the course of his poem we can feel the change from the menacing world of the early middle ages, to the gentler world of the microtheos, when God might be manifest in nature» (Clark 4-5).

realidades humanas y no-humanas, de la naturaleza y la cultura. A partir de lo desarrollado anteriormente, y de su vinculación en la presentación de paisajes sublimes como el recurso retórico que permitiría a los lectores/espectadores también «ver, comprender y sentir», consideramos que los ensayos de Herzog y Mettler se sumarían también a la conformación de esta «ecología moral». Consideramos que ambos realizadores (como Herzog lo hace explícito en su conferencia) tomaron la decisión de componer sus obras cinematográficas fuera del género documental más tradicional porque, como Ruskin, su búsqueda residiría en volver a atar el nudo gordiano mencionado por Latour, el nudo que ataría a la naturaleza y a la cultura. No nos parece arriesgado sugerir que el tratamiento subjetivo de las imágenes documentales que componen estas obras audiovisuales persigue el efecto estético de lo sublime, la imagen que «hace ver lo que hace ver», para revelarnos el paisaje verdadero, no ya un género inocente del arte pictórico, sino abismado en conflictos humanos.

En su trabajo «La dimensión estética de la ética del paisaje», Jörg Zimmer explica que, desde el siglo XIX, se constituyeron dos modos de relacionarse con el paisaje fundamentalmente irreconciliables: por un lado, la aprehensión de sus componentes naturales como objetos de consumo; por el otro, la apreciación estética de su totalidad. El dominio de la primera llevó a que los movimientos ecologistas llegaran a la contradicción de hacer de la naturaleza un «sujeto de derecho»; pero, al no ser la naturaleza nada verdaderamente equivalente a un «sujeto», capaz de asumir responsabilidades que legitimen sus derechos, estos movimientos culminaron en una relación ética asimétrica que no resultó sostenible. A partir de lo anterior, Zimmer encuentra una respuesta a este conflicto en la apreciación estética:

En una época en que la civilización occidental ha desarrollado todas las posibilidades técnicas para destruir los fundamentos naturales de la existencia humana, pero no ha desarrollado en la misma medida una conciencia para dominar mentalmente las consecuencias de esa praxis, necesita la comprensión que podría dar una estética del paisaje: vivimos en un y en el único mundo. (...) La estética es más que un complemento compensativo de la visión analítica y de la dominación técnica de la naturaleza. Es su complemento crítico (43).

No podemos más que encontrar en estas palabras, en ese «un y en el único mundo», el nudo gordiano en el que Latour (21) encuentra la unión entre «el cielo, la industria, los textos, las almas y la ley moral,» eso que «sigue siendo ignorado, indebido, inaudito», pero que si no comienza a apreciarse en su totalidad, mantendrá los conflictos entre la naturaleza y la cultura irresolubles. A su vez, este nudo gordiano nos recuerda el imperativo a «ver, comprender y sentir» de Ruskin en sus conferencias:

poner delante de los ojos de sus lectores y espectadores un fenómeno que pasa desapercibido por no apreciarse en su totalidad; y a la «verdad extática» de Herzog que, a través de la experiencia de lo sublime, trasciende lo meramente fáctico.

John Ruskin culmina la descripción de su nube negra, la «*storm-cloud*» del siglo XIX, de la siguiente forma:

It looks partly as if it were made of poisonous smoke; very possibly it may be: there are at least two hundred furnace chimneys in a square of two miles on every side of me. But mere smoke would not blow to and fro in that wild way. It looks more to me as if it were made of dead men's souls—such of them as are not gone yet where they have to go, and may be flitting hither and thither, doubting, themselves, of the fittest place for them.

You know, if there are such things as souls, and if ever any of them haunt places where they have been hurt, there must be many above us, just now, displeased enough! («The Storm-Cloud...» 80)

El mismo autor aclara que en esa última oración se refiere a las batallas de la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871), de la que fue un entristecido testigo; quizás, en la actualidad, esta misma frase podría referir a las 5 millones y medio de muertes prematuras a causa de la contaminación atmosférica de la que da cuenta la noticia que citamos al inicio de nuestro estudio. A partir de lo desarrollado a lo largo de este trabajo, consideramos que Herzog y Mettler, como Ruskin, fueron testigos de esos horrores de su tiempo, en los que lo social y lo natural se unían indisolublemente, y, como Ruskin, tomaron el imperativo de hacer «ver, comprender y sentir» a los espectadores de sus ensayos audiovisuales una realidad que, a través de su expresión en las imágenes del paisaje sublime, trasciende la constatación de hechos documentales.

Para terminar, nos queda sólo citar las últimas palabras de *Petropolis...*, que se proyectan a vuelo de pájaro sobre un río que nace en un bosque y muere en un yacimiento petrolífero tan vasto como Gran Bretaña: «*What would we do next?*»

Bibliografía

Abrams, Meyer H. (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. Nueva York y Londres: Norton, 2000.

Amaya-Villarreal, Ana María. «La libertad entre lo visible y lo invisible: límites y alcances de lo sublime kantiano». *Revista de Estudios Sociales*. 34 (2009): 33-45.

Bazin, André. «Chris Marker. Lettre de Sibérie». *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Eds. N. Enguita Mayo, M. Expósito y E. Regueira Mauriz. Valencia: Ediciones de La Mirada, 2000. 35-40.

Bidney, Martin. «Ruskin, Dante, and the Enigma of Nature». *Texas Studies in Literature and Language* Vol. 18. N° 2 (1976): 290-305.

Boetzkes, Amanda. «Waste and the Sublime Landscape». *Canadian Art Review* 35. 1 (2010): 22-31.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1990.

Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. Londres: John Murray, 1952.

Cosgrove, Denis. «John Ruskin: vision, landscape and mapping». *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris, 2008. 119-151.

Day, Brian J. «The Moral Intuition of Ruskin's "Storm-Cloud"». *Studies in English Literature 1500-1900* 45. (2005): 917-933.

Herzog, Werner. «Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática». *El ángel exterminador*. Trad. R. Ibarlucía. 19 (julio/agosto/septiembre 2012). <http://elangelexterminador>. (12/02/17).

Kant, Immanuel. *Critica del Juicio*. Trad. J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 2005.

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Trad. V. Goldstein. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

«Longino». *Sobre lo Sublime*. Trad. J. García López. Madrid: Gredos, 1979.

Lyotard, Jean-François. «Lo sublime y la vanguardia». *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Trad. H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998. 95-111.

Montero Sánchez, David. «La herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico». *I International Congress On European Contemporary Cinema*. Barcelona: Pompeu Fabra, 2006.

Morley, Simon. «Introduction: The Contemporary Sublime». *The Sublime*. Ed. S. Morley. Londres: Whitechapel Gallery y The MIT Press, 2010. 12-21.

Naess, Arne. «The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movements: A Summary». *Deep Ecology for the Twenty-First Century*, George Sessions. Boston y Londres: Shambhala, 1995. 151–155.

Newman, Barnett. «The Sublime is Now». *Art in Theory 1900-1990*. Eds. C. Harrison y P. Wood. Oxford: Blackwell, 1999. 572-574.

Rosenberg, John. *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*. Nueva York y Londres: Columbia University Press, 1961.

Rosenblum, Robert. «The Abstract Sublime». *The Sublime*. Ed. S. Morley. Londres: Whitechapel Gallery y The MIT Press, 2010. 108-113.

Ruskin, John. «Modern Painters I», *The Works of John Ruskin*, III. Eds. E.T. Cook y A. Wedderburn. Londres: Library Edition, 1903.

___ ; «Lectures on Landscape», *Works of John Ruskin*, XXII. Eds. E.T. Cook y A. Wedderburn. Londres: Library Edition, 1906.

___ ; «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century», *The Works of John Ruskin*, XXXIV. Eds. E.T. Cook y A. Wedderburn. London: Library Edition, 1908.

Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Yallop, Jacqueline. «Force of Nature. Picturing Ruskin's Landscape». Exhibition Catalogue. *Millenium Gallery, Museums Sheffield*. 2012. <http://www.museums-sheffield>. (13/04/17).

Yuhas, Alan. «Scientists: air pollution led to more than 5.5 million premature deaths in 2013». *The Guardian*. 12 de febrero de 2016. <https://www.theguardian.com/> (13/06/17).

Zimmer, Jörg. «La dimensión estética de la ética del paisaje». *El paisaje en la cultura contemporánea*. Ed. J. Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. 27-45.

Filmografía

Lektionen in Finsternis. Dir. W. Herzog. Shout Factory, 1992.

Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands. Dir. P. Mettler.

Dogwood Pictures, Mongrel Media, 2009.

Referencia electrónica | | Accossano Pérez, Natalia, «Estudio sobre las nubes negras en ensayos literarios de John Ruskin y audiovisuales de Werner Herzog y Peter Mettler». *Hyperborea*. 1 (2018): 14-38 <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/estudio-sobre-las-nubes-negras-71>

Fecha de recepción: 03.03.18

Fecha de evaluación: 20.07.18

Fecha de publicación: 18.10.18