

CONTRACONFESIONES

Paisajes de lo sublime en el cine ensayo contemporáneo

Resumen

En 1911, August Sander comenzó a realizar un catálogo fotográfico del pueblo alemán con una neutralidad que se pretendía científica, como un censo. Sin embargo, en 1934, los nazis confiscaron los ejemplares sin vender su libro y destruyeron las matrices, terminando con su proyecto de retratar la nación. Su autor no abandonó Alemania durante la Segunda Guerra, pero a partir de entonces se dedicó a fotografiar paisajes. Este ejemplo nos sugiere que, como sostiene Simmel (1911), la naturaleza podría ser capaz de ocultar la historia bajo su verde manto... Y aún así, ¿es posible pensar al paisaje como un género desprovisto de connotaciones político-ideológicas e incluso históricas? Y ¿Cuándo se vuelven los artistas hacia el paisaje?

Durante las últimas décadas, distintos autores pertenecientes a diferentes campos del conocimiento, se dedicaron a exponer cómo la representación del paisaje, lejos de su pretendida inocencia, naturalizaba relaciones de poder relacionadas con la posesión de la tierra. En este trabajo, presentaremos un recorte del estado de la cuestión de nuestra tesis doctoral, en la que indagamos al respecto de la no-inocencia del paisaje sublime -un modo que tuvo especial preeminencia durante el siglo XIX, pero cuyas diferentes expresiones pueden rastrearse hasta la actualidad- en un corpus de ensayos fílmicos contemporáneos. La hipótesis que nos guía es que el paisaje sublime es recuperado en estos filmes a causa de su potencial retórico, fuertemente vinculado a la reflexión ecológica los acompaña. Así, estos paisajes, que en el siglo XIX fueron motivo de reflexiones acerca de los estragos de revolución industrial -como las del crítico John Ruskin-, reaparecen en una forma ensayística propia de la contemporaneidad, cuando la magnitud geológica de estos estragos llevó a constituir la categoría de “antropoceno”.

Palabras clave: paisaje, ensayo, cine ensayo, lo sublime.

1. Introducción

En 1911, August Sander comenzó a realizar un catálogo fotográfico del pueblo alemán desde una neutralidad que se pretendía científica, como un censo. Sin embargo, en 1934, los nazis confiscaron los ejemplares sin vender su libro, *Antlitz der Zeit (La faz del tiempo, 1929)* y destruyeron las matrices, terminando con su proyecto de retratar la nación. Su autor no abandonó Alemania durante la Segunda Guerra, pero a partir de entonces se dedicó a fotografiar paisajes. Más recientemente, podemos recordar el intenso debate que se desarrolló en Sudáfrica a partir de la clausura de la prisión de Robben Island: mientras que los sectores de izquierda afirmaban la necesidad social de dedicar el lugar a un museo de la memoria, los sectores más conservadores insistían en la fundación de una reserva natural. Si bien en 1997 Robben Island se transformó un museo, este último ejemplo es particularmente claro en plantear la dicotomía entre naturaleza e historia. Efectivamente, ya en el Renacimiento, cuando el paisaje comenzaba a considerarse como un género –aunque menor –del arte, se lo pensaba inocente, desprovisto de conflicto, y contrapuesto a la pintura de tema histórico, bíblico o mitológico; al respecto son elocuentes las palabras con las que Edward Norgate, en 1650, describe al paisaje como “la más inocente de todas las especies de pintura, y a la que ni el Diablo mismo podría acusar de Idolatría” (en Gombrich, 2000: 107).

Tal como se desprende de estos ejemplos, a lo largo de la historia el sentido común dictó considerar el paisaje un género desprovisto de connotaciones político-ideológicas e incluso históricas. Sin embargo, muchos autores, desde diversos campos del conocimiento, se dedicaron a estudiar cómo cada una de sus expresiones implica un modo diferente de apreciar y relacionarse con la naturaleza, atravesado por parámetros socioculturales que no deberían considerarse inocentes. En nuestra investigación nos proponemos estudiar las representaciones artísticas del paisaje en el cine-ensayo, un género filmográfico que asociado con el cine independiente, cuyo desarrollo ocurrió al margen de la industria cinematográfica y los medios masivos de comunicación. Pensamos que es posible encontrar en estas obras una manifestación contemporánea del paisaje sublime que, si bien tuvo su auge durante el Romanticismo, es una categoría estética transtemporal, cuyas expresiones pueden encontrarse desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Las obras filmográficas que conforman nuestro corpus se deben principalmente a los realizadores contemporáneos Werner Herzog (1942-) y Peter Mettler (1958-), debido a que podemos hallar en varios de sus filmes ensayísticos una aguda meditación en torno a lo trascendente del paisaje. La presencia del paisaje sublime en estos ensayos audiovisuales, que se erigen como el medio actual más acabado de la tradición de las relaciones interartísticas, nos invita a pensar las relaciones que las personas mantienen con su entorno en la época Contemporánea.

2. La inocencia del paisaje

Para empezar, quizás la pregunta más apropiada sería ¿qué es el “paisaje”? Ya que, aún siendo parte de nuestro sentido común, el pasaje de este concepto de la materialidad viva de la naturaleza a la literatura y el arte, así como su vuelta a la materia en el diseño de jardines, la arquitectura, la geografía humana, el ecocriticismo y los estudios ambientales, hizo estallar los matices semánticos de la palabra. Sin embargo, quizás la mejor manera de comenzar nuestra definición sea acordar con Augustin Berque (1997) en que la ambigüedad y la ambivalencia, son parte esencial de la naturaleza del paisaje. En efecto, paisaje es eso que está ahí afuera, frente a mí, y también es eso que está acá adentro, detrás de los ojos, en el placer que despierta la belleza de la naturaleza, en la imagen mental que proyecta en mi interior.

Desde sus principios, el paisaje es la conexión entre ambas cosas: un modo de ver que implica la apreciación estética de la naturaleza más allá de su valor material: paisaje es entonces lo que veo, la materia viva, y cómo lo veo y lo represento. Pero hay también algo más que lo trasciende, lo que los antiguos llamaron el *genius loci*, el espíritu del lugar. Rafael Milani dirá: “[el paisaje] es un producto de la naturaleza, del hacer, del percibir, del representar. En el arte del paisaje encontramos una fusión del espíritu y la materia, una correspondencia entre hombre y naturaleza” (2015: 15).

Para continuar, cabe mencionar que el paisaje no existe en todas las culturas ni en todos los tiempos, sino que es un modo particular de relacionarse con la naturaleza, que habría surgido en la China de los Tres Reinos, hacia el siglo V de nuestra era. En occidente, su invención se haría esperar

unos mil años más, a pesar de la existencia de una sensibilidad paisajística durante la Antigüedad latina a la que sólo le habría faltado el paso decisivo de crear la palabra ¿Cuál podría ser entonces la razón por la cual, con la caída del Imperio Romano de Occidente, se perdiera esa mirada sobre la naturaleza?

Kenneth Clark, en su clásico estudio *Landscape into Art* (1949), realiza una detallada descripción del desarrollo del paisaje como género pictórico y explica que, durante la Edad Media, existió una forma de sensibilidad estética que permitió la creación de los “paisajes de símbolos”; en ellos, los motivos naturales aparecían en series abstractas y decorativas, justamente, porque no se buscaba en la naturaleza más que el lenguaje cifrado de la palabra divina. Es por esto que diversos autores sostendrán la inexistencia de un paisaje medieval, puesto que la naturaleza no era apreciada en sí misma, sino sólo por su valor simbólico.

El descubrimiento del paisaje en Occidente, entonces, suele atribuirse legendariamente a Petrarca (1304-1374), quien habría ascendido al Mont-Ventoux con la sola intención de contemplar el panorama. Sin embargo, quiso la suerte que en ese momento tomara el libro que llevaba consigo, las *Confesiones* de San Agustín (siglo V d. C.), y leyera por azar el siguiente fragmento: “Y los hombres van a admirar las cumbres de las montañas, las olas enormes del mar, el dilatado curso de los ríos, las playas sinuosas de los océanos, las revoluciones de los astros, y no se acuerdan de mirarse a sí mismos” (*Confesiones*, X, 8, 15). En este fragmento, el reproche de San Agustín deja entrever la existencia de una sensibilidad hacia la naturaleza en sus tiempos.

Al respecto, Berque recuerda la doctrina del moje bretón Pelagio, según la cual el cosmos es “imagen sensible del dios inteligible”; su principal opositor fue, justamente, Agustín de Hipona, para quien es el hombre -y no la naturaleza-, el creado a imagen y semejanza de Dios. El resultado de esta disputa fue contundente: Pelagio fue condenado como hereje y Agustín santificado. “Igual de claro” sostiene Berque, “es que la ortodoxia agustiniana fue la causa de que el mundo occidental, a pesar de las primicias romanas, no descubriese el paisaje antes del Renacimiento” (1997: 17).

¿Qué ocurrió entonces, durante el Renacimiento, que permitiera el surgimiento de este modo de ver la naturaleza? En su paradigmático estudio “La teoría renacentista del arte y el ascenso del paisaje” (1950), E. H. Gombrich recuerda que no es en Italia donde aparecen los primeros “paisajes puros”, “representaciones de la naturaleza en sí misma”, sino entre los maestros germanos y flamencos. La tesis que volvió al estudio de Gombrich un referente insoslayable, reside en que el llamado “ascenso” del paisaje se origina en la confluencia de las pinturas centroeuropeas con la naciente sensibilidad italiana. Para Gombrich, el paisaje fue consecuencia directa de la apreciación estética que permitió valorar una pintura en sí misma y no como representación más o menos didáctica de un motivo histórico, mitológico o religioso. El paisaje, entonces, se inscribe como piedra fundacional de una revolución moderna que llevaría al progresivo desprendimiento en la pintura de todo lo que no sea ella misma y que culminaría en el auge del “paisaje puro” durante el siglo XIX y la pintura pura, abstracta, en las vanguardias del XX.

Como mencionamos, esta historia del ascenso del paisaje, fundada en los principios de modernidad, occidentalidad, visualidad y pureza del paisaje, se mantuvo mayormente incuestionada hasta la década de los setenta del siglo pasado, cuando, precedidos por el *El campo y la ciudad* (1973) de Raymond Williams, aparecen numerosos trabajos dedicados a desentrañar los conflictos históricos, económicos e ideológicos ocultos bajo la aparente pureza del paisaje. Entre estos estudios podemos mencionar, en el campo de la historia del arte, *The Dark Side of Landscape* (1980) de John Barrell y *Landscape and Ideology* (1986) de Ann Bermingham, ambos con una fuerte impronta marxista. Sin embargo, en esta ponencia, nos interesa detenernos particularmente en dos escritos debidos al crítico W. J. T. Mitchell: “Imperial Landscapes” (1994) y “Gombrich and the Rise of Landscape” (1995).

En estos estudios, el autor desarma los preconceptos mencionados sobre el paisaje y expone, junto a la interpretación de Gombrich, los hechos “duros” de la historia que escapaban al estudio del primero. Por ejemplo, Mitchell recordará que las ciudades centroeuropeas donde surge el paisaje libraron, durante el mismo período, numerosas guerras para recuperar su independencia política y su fe protestante. Nacionalismo y protestantismo son dos factores que sirven a la reinterpretación de la frase de Norgate citada anteriormente, para quien el paisaje es el género imposible de juzgar como idolatría. En cuanto a su “pureza” como transparente reflejo de la naturaleza misma, Mitchell propone que, lejos de esto último, el paisaje puede pensarse como un “lenguaje” capaz de naturalizar, ocultar o forcluir (como sostiene Raymond Williams) los conflictos ideológicos y sociohistóricos de los que se consideraba inocente. En su “Introducción” al libro *Landscape and Power* (2002), el autor propone pensar al paisaje no como un género fijo, no como un objeto que mirar e interpretar, sino como un medio dinámico de intercambio entre las personas y la naturaleza. En sus palabras:

[El objetivo de este libro es cambiar “paisaje” de un nombre a un verbo. Nos pide que pensemos el paisaje no como un objeto que contemplar o un texto que leer, sino como un proceso de formación de identidades sociales y subjetivas. Se pregunta no solamente lo que el paisaje “es” o “significa” sino también lo que hace, cómo funciona como una práctica cultural. El paisaje, sugerimos, no sólo significa o simboliza las relaciones de poder, sino que es un instrumento de poder cultural. El paisaje como un medio cultural, entonces, tiene una doble función con respecto a algo como la ideología: naturaliza una construcción sociocultural, representando un mundo artificial como si fuera simplemente dado e inevitable, y también vuelve esa representación operacional al comprometer a su contemplador en una relación más o menos determinada con su entrega o presentación como una vista o un lugar. Por esto el paisaje siempre nos recibe como un espacio, un ambiente, como eso dentro de lo cual nosotros (presentados como “las figuras” en el paisaje) nos encontramos -o nos perdemos- a nosotros mismos]

Esta definición de paisaje como una práctica cultural y un instrumento de poder cultural, cobra sentido cuando se contempla que el estudio de Mitchell piensa el auge de la pintura de paisajes durante el siglo XIX en relación con el imperialismo europeo. El autor, entonces, piensa al paisaje como ese “lenguaje natural” con el que conquistar otros modos de ver y relacionarse con la naturaleza. Sin embargo, al final de su estudio, Mitchell recupera otras formas del paisaje, formas de resistencia hacia la imagen decimonónica de la naturaleza, en las que aparece no la naturaleza dada, sino

intervenida por el conflicto. No forcluyendo sino explicitando una mirada ideológica, histórica, impura.

Es en este sentido que nos interesa recuperar, para nuestra investigación, la definición de Mitchell. Nos interesa pensar al paisaje como un modo de ver atravesado por parámetros históricos y culturales, pensar la representaciones de esta mirada en arte y la literatura no como un reflejo de la materialidad viva, sino como un medio cultural que no sólo puede contemplarse e interpretarse sino que también es capaz de operar sobre su contemplador. Tal como sostiene Mitchell, un modo de ver la naturaleza en el la imagen contemplada me interpela a hallarme o perderme en ella.

3. Lo sublime y el paisaje contemporáneo

A lo largo de nuestra investigación, llegamos a pensar este “interpelar” como el “potencial retórico” del paisaje, y en este aspecto nos adentramos en el segundo concepto que rige nuestro trabajo: la categoría estética transtemporal de lo sublime.

En efecto, esta categoría refiere en sus orígenes a un recurso retórico que, a partir de la elocuencia del orador, podía elevar a su auditorio a un estado superior de la comprensión. Así, en el tratado del siglo I, *Sobre lo sublime* (*Περὶ ὑψους*), Pseudo-Longino escribe: “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” (p. 149). A partir de este texto, hubo que esperar hasta el Iluminismo para que esta facultad de alcanzar una comprensión del orden de lo revelado se relacionara con la naturaleza: “El hecho más relevante en la evolución de lo sublime en el siglo XVIII”, comenta Baldine Saint Girons en su estudio *Lo Sublime* (2006), “es la emergencia, junto a lo sublime retórico y poético, de un sublime ‘natural’”¹. En efecto, Edmund Burke, en su *Philosophical Enquiry...* (1757) define lo sublime como una ausencia - oscuridad (ausencia de luz), silencio (ausencia de sonido), soledad (ausencia de personas)- presente en los espacios naturales. Para este autor, el terror y miedo son las emociones que más conmueven al espíritu humano, ambos vinculados a la contemplación de lo sublime.

Por otro lado, en su *Crítica del Juicio* (1790), Immanuel Kant describe lo sublime como el efecto causado a un hombre que contempla en la naturaleza un fenómeno tal que fuerza a la imaginación más allá de sus límites; en este momento de inadecuación de la imaginación frente a la comprensión se podrá vislumbrar una idea de la razón. Por esto, lo sublime implicaría siempre una violencia ejercida sobre la imaginación que es forzada más allá de los límites de lo que puede ser aprehendido por los sentidos y de este modo, nunca se encuentra en la naturaleza misma sino en el hombre que la contempla. Más adelante, el autor diferencia dos formas en las que la naturaleza puede despertar en sus espectadores este agrado negativo: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. En cuanto al primero, Kant explica que se encuentra en los fenómenos de la naturaleza que despiertan la idea de infinitud. Lo sublime dinámico, por otro lado, se presenta cuando el hombre contemplativo

1 Saint Girons, B. (2006) *Lo Sublime*, Juan Antonio Méndez (trad.), Madrid: La balsa de la Medusa. Amazon E-book: 2258-9.

juzga a la naturaleza como una fuerza que supera ampliamente sus capacidades para resistirla y por eso despierta su temor. Este hombre enfrentado al poder terrible de la naturaleza, sin embargo, no debe huir aterrorizado, sino encontrar en este temor el destello de comprensión de una destinación superior a la naturaleza externa y en sí mismo. Aunque la fuerza de la naturaleza amenaza su cuerpo, no así su humanidad y en eso el hombre se juzga por sobre su potencia: supera el poder de la naturaleza no en lo que es en él natural (su cuerpo) sino en lo que es sobre-natural, facultad suprasensible para juzgar.

Las rocas enhiestas que como una amenaza vemos encima de nosotros, las nubes tempestuosas que se acumulan en el cielo aproximándose con rayos y truenos, los volcanes con todo su temible poder destructivo, los huracanes con la devastación que dejan tras de sí, el ilimitado océano en cólera, la elevada catarata de un río poderoso, y otros objetos por el estilo, reducen a pequeñez insignificante, comparadas con su potencia, nuestra capacidad de resistir. Lo cual no impide que ese aspecto nos resulte tanto más atractivo cuanto más temibles sean, a condición de que podamos contemplarlos en seguridad, y solemos llamarlos sublimes porque exaltan las fuerzas del alma más allá de su medida media corriente, permitiéndonos descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de índole totalmente distinta que nos da valor para podernos enfrentar con la aparente omnipotencia de la naturaleza (Kant, 2005: 107).

Para Kant, no nos cansamos de repetirlo, lo sublime no se haya en la naturaleza, sino en ese placer negativo que despierta en el hombre contemplativo: un espectador privilegiado situado a segura distancia, nunca sumergido en la tempestad. Esta es la razón que lleva a Amanda Boetzkes a afirmar, en su artículo “Waste and the Sublime Landscape” (2010): “en este aspecto, la estética de lo sublime está arraigada en una determinación por ganar el ‘dominio’ sobre la naturaleza”² (p. 26).

Ante estas reflexiones insoslayables frente a la idea de lo sublime, cabe preguntarnos si Kant habría podido imaginar a ese hombre contemplativo, que puede intuir lo infinito y juzgarse (sino en su cuerpo, sí en su espíritu) capaz de resistir el poder de la naturaleza, como el artífice de lo sublime contemporáneo, en el que ese “dominio” sobre la naturaleza del que hablara Boetzkes se expresa en una sublime destrucción.

¿A qué se debe esto último? Creemos que ya es momento de recuperar la hipótesis principal que guía nuestra investigación. Mitchell, en “Imperial Landscapes”, afirma que el paisaje en pintura es una género agotado, que perdió su vigencia con el siglo XX, aunque no sería posible afirmar lo mismo en la fotografía y el cine. Por otra parte, el artista Julian Bell, en su artículo “Contemporary Art and the Sublime” (2013), explica que, en la actualidad, lo sublime fue abordado desde tantas perspectivas diferentes que podría haber perdido un sentido coherente. Y, sin embargo, nos parece posible considerar las imágenes de la naturaleza que componen los ensayos documentales de nuestro corpus como adscriptas, quizás pensadas, desde esta categoría de lo sublime natural, en la que la representación de la potencia de la naturaleza se mide con la capacidad de juzgar del hombre. Pero además, como mencionamos anteriormente, lo sublime, desde su origen, implica un potencial retórico que se asocia a un estado superior de la comprensión.

2 “In this way, the sublime aesthetic is rooted in a determination to gain ‘dominion’ over nature” (Boetzkes, 2010: 26).

Mostrar en una sola imagen la dimensión de la destrucción, mostrar lo que “trae a conciencia”, son las palabras con las que el fotógrafo Edward Burtynsky describe su obra en *Manufactured Landscapes* (2006), uno de los filmes de nuestro corpus. Werner Herzog, en su ensayo “Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática”, explica:

Con esa cita como encabezamiento, elevo [erheben] al espectador, antes de que haya visto siquiera el primer cuadro, a un nivel más alto, desde el cual entrar en la película. Y yo, el autor de la película, no lo dejo descender de esa altura hasta que ésta haya terminado. Sólo en este estado de sublimidad [Erhabenheit] se vuelve posible algo más profundo, una especie de verdad que es enemiga de lo meramente factual. Verdad extática, lo llamo (p. 1).

En estas palabras, nos parece posible encontrar una conexión con el imperativo de “hacer ver lo que hace ver”, presentado por Jean-Francois Lyotard en su ensayo “Lo sublime y las vanguardias” (1988). En este texto, el autor desarrolla una definición de lo sublime a partir del manifiesto “The Sublime is Now” (1948) del pintor Barnett Newman. “¿Qué quiere decir ese ‘now’?” Se pregunta Lyotard, y especula: quiere decir que lo sublime habla siempre de lo indeterminado; mejor dicho, presenta lo indeterminado, ya que es eso de lo que no se puede hablar, porque no hay palabras apropiadas para definirlo:

Con la estética de lo sublime, [continúa al autor] 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 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. [...] El reconocimiento de las instituciones reguladoras [...] 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 (Lyotard, [1988] 1998: 106).

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 era en la abstracción: “La imagen que producimos es la evidente en sí misma de la revelación, real y concreta, que puede ser comprendida por quienquiera que la vea”³ ([1948] 1999: 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. 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

3 “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, 1999: 574).

enfrentar a las personas con un poder ilimitado, más allá de lo concebible por la imaginación. El efecto estético que consta de “hacer ver lo que hace ver” del que hablara Lyotard, la revelación que cae sobre los espectadores como “el golpe de un rayo” de la que hablara Longino.

De este modo, Rosenblum recupera la tradición repudiada por Newman, y con ella la continuidad de la estética de lo sublime durante el siglo XX: si Kant quitó lo sublime de la naturaleza y lo depositó en el que devendría en el contemplador romántico, parado sobre el abismo en completa calma; Newman expulsó al contemplador fuera del cuadro y lo puso frente a la potencia de la imagen abstracta. Pero el efecto estético es el mismo, es una imagen sublime cuyo fin es el de la revelación: el de romper con prejuicios, preconceptos, modos cotidianos de mirar, forzar los límites de lo imaginable... ¿podría entonces pensarse que lo sublime es devuelto a las imágenes de la naturaleza por Herzog y Mettler -cuyas obras se están proyectando junto con estas palabras- en los albores del siglo XXI, para mostrar la potencia destructiva de ese contemplador kantiano?

4. La forma del ensayo

“Sólo el siglo postkantiano perdió junto con la violencia de lo real la osadía del intento. Por eso el ensayo se ha trocado de una forma de la gran filosofía a una forma menor de la estética” (Adorno, 1994:102). Esto escribió Theodor Adorno en su ensayo “La actualidad de la filosofía” ([1931] 1994), adelantando lo que desarrollaría más adelante en su insoslayable estudio “El ensayo como forma” ([1958-59] 2003). En este último, el autor reclama la forma literaria, estética, del ensayo como la más apropiada para el conocimiento filosófico debido a su desarrollo libre, inacabado, donde se conjugan lo poético y la realidad material. Además, el ensayo sería “la forma crítica *par excellence*; y ciertamente, en cuanto crítica inmanente de las obras espirituales, en cuanto confrontación de lo que son con su concepto, crítica de la ideología” (2003: 29). El autor sostiene que sólo el ensayo puede expresar una auténtica reflexión sobre un fenómeno estético porque es estético en sí mismo; porque su forma no categoriza sino que profundiza y replica la de la propia reflexión, que se presenta en el pensamiento como conexiones oblicuas, similares al entramado de un tapiz. Adorno explica que el ensayo no pretende decirlo todo acerca de todo; por el contrario, reconoce la imposibilidad de esa totalidad explicitando del punto de vista desde el que se escribe y exalta su propia fragmentariedad. Para Adorno, la forma del ensayo es la de la experimentación de quien, sin un objetivo preestablecido, se abandona al juego y al intento, a ver cómo se presenta un fenómeno cuando se lo entreteje en nuevas relaciones, cuando se lo desarma y rearma en un medio estético.

A partir de lo desarrollado anteriormente, nos parece posible encontrar un eco de estas ideas adornianas, de esta propuesta teórica y metodológica acerca de cómo llegar a un conocimiento de lo real en el género fílmico del cine ensayo y, muy particularmente, en los realizadores de nuestro corpus. Después de todo, como en su forma literaria, es la dialéctica propia de las imágenes y las palabras la que compone el cine ensayo contemporáneo, “estos textos incisivos, contundentes, en los

que una afilada ironía juega al escondite con la poesía” (Bazin, [1958] 2012: 1). De hecho, este texto fundacional de André Bazin establece el vínculo directamente, al sostener que se trata de “un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es ‘ensayo’, entendida en el mismo sentido que en literatura: [...] a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta” (2012: 2).

Por su parte, Bergalá (2000) sostiene que el documental ensayístico “es un filme que no obedece ninguna de las reglas que rigen al cine como institución (...) Es una película libre, que debe inventar cada vez su propia forma” (2000: 14). Lo anterior, sumado al doble compromiso, estético-formal e intelectual-ético (Montero Sánchez, 2006: 4) que caracterizan al cine ensayo, lo empuja a las periferias de la industria del cine, desde donde se erige como crítica y resistencia de los parámetros de representación actuales. En consecuencia, Ana Lía Gabrieloni sostiene que, en el ensayo documental, el espacio vivido se configura como un paisaje, mediado por la sensibilidad de la mirada del autor, y que “deviene un hecho de cultura, lo cual equivale a decir un documento cultural. El documental ensayístico es, en consecuencia, un documento audiovisual y conjetural sobre la cultura” (2014: 44).

Y aquí nos encontramos nuevamente en el principio, nuevamente con el paisaje. Si seguimos la reflexión de Gabrieloni, el realizador del ensayo fílmico mira la realidad que lo rodea como quien contempla un paisaje (amalgamando con su subjetividad lo observado) y se hace a la práctica de representarlo, de decir algo sobre él, de modo ensayístico: experimentando, entrecruzando oblicuamente las imágenes y las palabras que compondrán el tapiz. El ensayo es la forma del pensamiento crítico, sostiene Adorno, el paisaje es un medio dinámico de intercambio entre la naturaleza y la cultura, sostiene Mitchell ¿Qué pasa entonces cuando esas miradas sobre el paisaje toman la forma crítica del ensayo?

5. Contraconfesiones

Hemos llegado hasta aquí sólo para admitir que no tenemos respuestas definitivas a estas preguntas, y que, por el momento, agotamos nuestros esfuerzos sólo en formularlas. Pero, aún así, nos gustaría terminar este breve recorrido por los conceptos principales de nuestra investigación (el paisaje, lo sublime y el ensayo) con una reflexión debida a Augustin Berque, este sensible estudioso del paisaje de las culturas orientales.

En su ensayo “El origen del paisaje” (1997), el autor reconoce que hay pocos puntos de comparación entre el paisaje en China y el occidental, y esto no se debe solamente a diferencias geográficas o de los medios de representación, simplemente “no reflejan los mismos mundos” (p. 19) y es que “en Occidente, tanto si es el hombre quien compone la imagen del mundo como si el mundo mismo es la apariencia sensible de un principio inteligible, el paisaje (la naturaleza) refleja un modelo que trasciende esta *imagen*. En China, tanto el paisaje-imagen como el paisaje de tamaño natural son, incluso en acto, el desarrollo (*zaohua*) del principio de todo ser (el Dao), que les es inmanente”(p. 19).

En efecto, sostiene Berque, la doctrina agustiniana que impidió durante tanto tiempo el surgimiento del paisaje en Europa, dado que impelía a buscar la gracia -es decir, lo trascendente, el principio del ser o la verdad-, no en la naturaleza sino sí mismo, es la que opera este desgarramiento en la idea misma del paisaje. En Occidente, la imagen sensible de la naturaleza, eso que está ahí afuera, nunca es exactamente lo mismo que lo que está aquí dentro, detrás de los ojos, hay algo más que la trasciende. Y, sostiene Berque, cuando en el Renacimiento los artistas se volvieron a la materialidad sensible y dejaron de lado la gracia, abrieron el camino para la búsqueda de la verdad de la ciencia. En Occidente, entonces, pareciera que al paisaje no le queda más que ese desgarramiento, esa ambivalencia... Y quizás es esto mismo, este estar entre medio, lo que motiva a realizadores como Herzog y Mettler a buscar en estas imágenes de la naturaleza esa “verdad extática”, ese modo de ver lo que hace ver, que, contra las confesiones agustinianas, busca reconciliar al contemplador con la naturaleza.

Bibliografía

Adorno, Theodor. “Actualidad en filosofía” y “La idea de historia natural” en *Actualidad en filosofía*. Trad. José Luis Arantegui Tamayo. Barcelona: Altaya, 1994.

_____. “El ensayo como forma” en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Barcelona: Akal, 2003, pp. 11-34.

Agustín, Santo. *Confesiones*. Trad. Eugenio Ceballos. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Bazin, A. “Chris Marker. *Lettre de Sibérie*”, 2012. En línea: <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/> [06/05/2015]

Barrell, John. *The Dark Side of Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Bell, Julian. “Contemporary Art and the Sublime”. *The Art of the Sublime*. Eds. Nigel Llewellyn y Christine Riding. TATE, 2013. En línea: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499> [19/11/2019].

Bergalá, A. (2000) “Qu'est-ce qu'un filmessai?”, *Le filmessai: identification d'un genre*, Paris: Bibliothèque Centre Pompidou.

Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. London: University of California Press, 1986.

Berque, Augustin. “En el origen del paisaje”. Trad. Alfredo Taberna. *Revista de Occidente*, No. 189, 1997, pp. 7-21.

Boetzkes, A. “Waste and the Sublime Landscape”. *Canadian Art Review*, Vol. 35., No 1, 2010, pp. 22-31.

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

Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. Edinburgh, London: John Murray, 1949.

Gabrieloni, Ana L. "Arte, literatura y crítica en el ensayo documental: la idea destinada a la luz". Actas: V Congreso Internacional de Letras. UBACFFYL, 2012, pp. 1312-1319

_____. "El ensayo documental, la poética del disentimiento". Dossier IX Argentino de Literatura. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014, pp. 43-52

Gombrich, E. H. *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1966.

Herzog, Werner. "Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática". *El ángel exterminador*. Trad. R. Ibarlucía. No 19, 2012. En línea: <http://elangelexterminador.com.ar/articulosno.19/herzogtrad.html>. [12/02/2017].

Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 2005.

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

Liotard, J. F. "Lo sublime y la vanguardia". *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Trad. H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998, pp. 95-111.

Milani, Rafael. *El arte del paisaje*. Trad. Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

Mitchell, W. J. T. "Gombrich and the Rise of Landscape". *The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*. Eds. A. Bermingham y J. Brewer. London, New York: Routledge, 1995: pp. 103-113.

_____. "Introduction"; "Imperial Landscapes". *Landscape and Power*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago, London: Chicago University Press, 2002: pp. 1-34.

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

Rosenblum, Robert. "The Abstract Sublime". *The Sublime*. Ed. Simon Morley. London: Whitechapel Gallery y The MIT Press, 2010, pp. 108-113.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.

Filmografía

Baichwal, Jennifer. *Manufactured Landscapes*. Canadá: Foundry Films, National Film Board of Canada (NFB), 2006.

Herzog, Werner. *Lektionen in Finsternis*. Francia, Reino Unido, Alemania: Canal+; Première; Werner Herzog Filmproduktion, 1992.

_____. *Encounters at the End of the World*. E.E.U.U: Discovery Films; Creative Differences Productions; Discovery Channel; Discovery Communications, 2007.

Mettler, Peter. *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands*. Canadá: Greenpeace Canada, 2009.

_____ *The End of Time*. Suiza, Canadá: Grimthorpe Film; Maximage GmbH; National Film Board of Canada (NFB), 2012.