

LA LITERATURA COMO MUSEO: LOS JARDINES ENTRE LA NATURALEZA Y LA HISTORIA

LITERATURE AS A MUSEUM: GARDENS BETWEEN NATURE AND HISTORY

Ana Lía GABRIELONI

LabTIS Universidad Nacional de Río Negro
CONICET (Argentina)

Resumen: En diálogo con la historia de la pintura formal, pretendemos recuperar y reflexionar sobre la imaginería literaria alojada en *musées imaginaires* que rehúye las categorías estéticas tradicionales, animando el origen y desarrollo del género para, en cambio, proporcionar un nuevo motivo paisajístico al repertorio clásico de *loci horridi*. Inusuales o directamente inverificables en la pintura de caballete, los jardines en ruinas tal como están descritos en dos novelas de Gustave Flaubert y Virginia Woolf sugieren considerar la función restauradora/museística de la literatura en el seno de la cultura visual. A la vez, estos jardines de extraordinaria originalidad, que pueden verse como “paisajes de devastación”, reclaman una historia del arte irrestricta e inclusiva, alternativa a la canónica que los omite hasta comienzos del siglo pasado. Así pues, proponemos concebir una historia natural del arte que permita reconocer y pensar las imágenes no solo a través de la literatura y la pintura, sino también a través de la historia de la naturaleza y la historia de la humanidad, mas no como diametralmente opuestas sino mutuamente complementarias. Entrelazadas y determinándose crucialmente una a la otra como en la novela *Nevermore* (2021) de la escritora y traductora francesa Cécile Wajsbrot, quien reconoce en la naturaleza abandonada a sí misma en el jardín de “Time Passes” de Woolf la imagen más “inquietante y trágica” de la devastación en la historia.

Palabras clave: *Musée imaginaire*; Literatura y pintura; Paisaje; Jardín; *Locus horridus*; Catástrofe.

Abstract: In dialogue with the history of formal painting, we intend to recover and reflect on literary imagery gathered in *musées imaginaires*. Imagery that falls outside traditional aesthetic categories underlying the origin and development of the genre, and provides instead a new landscape motif to the classical repertoire of *loci horridi*. Rare or distinctly unverifiable in traditional painting, ruined gardens as they are described in two novels by Gustave Flaubert and Virginia Woolf lead to consider of the restorative/museum function of literature at the heart of visual culture. At the same time, these extraordinarily original gardens, which can be seen as “landscapes of devastation”, claim for an unrestricted and inclusive art history alternative to the canonical one where no place seems left for them until the beginning of the last century. Accordingly, we propose to conceive of a natural history of art which allows recognizing and thinking about images not only through literature and painting, but also through the history of nature and the history of humanity, not diametrically

opposed but mutually complementary. Interlaced and crucially determining each other as in the novel *Nevermore*, recently published by the French writer and translator, Cécile Wajsbrot, who finds in nature left to her own in the garden depicted in “Time Passes” by Woolf the most “disturbing and tragic” image of the devastation in history.

Keywords: *Musée imaginaire*; *Literature and painting*; Landscape; Garden; *Locus horridus*; Catastrophe.

Flores del mal, malas hierbas y la función museística de la literatura

En 1866, Félicien Rops, “el único artista verdadero” que Charles Baudelaire (*Correspondance* 496) afirma haber conocido en Bélgica, realiza un grabado excepcional debido a un sinnúmero de motivos entre los cuales interesa aquí la singularidad radical de la botánica dispuesta en el plano inferior¹. La estampa, de aproximadamente quince por diez centímetros de tamaño, devino el entonces escalofriante frontispicio del libro *Les Épaves*, donde composiciones de juventud y más tardías de Baudelaire se suman a seis poemas que un tribunal de justicia había censurado en *Les Fleurs du mal* en mayo de 1857. El encuentro entre estos dos extraordinarios artistas, Baudelaire y Rops, ofrece un punto de partida singular para reflexionar sobre una imaginería visible en la literatura por contraste con su escasez o casi inexistencia en la pintura de caballete. Excéntrica, esta imaginería reclama en consecuencia ser reconocida, aislada e interpretada en el interior de series o colecciones deudoras de las ideas de André Malraux (1947) sobre los “*musées imaginaires*”².

La originalidad del museo imaginario que irá configurándose aquí para el estudio sugiere sumar páginas a la historia canónica del arte en general, a la vez que renovar categorías en la historia más corriente de la pintura paisajística en particular. Sugiere, en consecuencia, rever la lógica de transposiciones e intercambios que concentró el interés de un sinnúmero de reconocidos estudios sobre la tradición del *ut pictura poesis*. En esta tradición, como se sabe, la literatura persistió siendo hasta —por lo menos— mediados del siglo XIX, fuente temática y compositiva de la iconografía pictórica, estimulada por las tempranas y sucesivas interpretaciones de la analogía interartística debida a Horacio, ya citada en latín, alineada con la comparación precedente y no menos célebre de Simónides de Ceos en el siglo VI a. C.: “la poesía es pintura parlante, la pintura es poesía silenciosa”³. Así pues, la naturaleza

1 Baudelaire se refiere en tales términos a Rops en una carta dirigida a Édouard Manet el 11 de mayo de 1865. De ahora en más, excepto que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras.

De aquí en más, las citas o expresiones en latín, inglés y francés se escribirán con cursiva y entre comillas.

2 Se utiliza cursiva en las expresiones citadas entre comillas sin traducir al castellano. Véase Ana Lía Gabrieloni, “El museo imaginario, ideal y real de la écfrasis”, en *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Ana Lía Gabrieloni Ed. Viedma: UNRN, 2018, 157-166. En <https://books.openedition.org/eunrn/2307?lang=fr>

Malraux escribe en *Le Musée imaginaire* publicado por primera vez en 1947: “El Museo Imaginario no es un legado de fervores extraviados, es un conjunto de obras de arte” (Malraux, 260).

3 Véase los artículos pioneros de William Howard, “Ut pictura poesis”. *PMLA*, vol. 24, n.º 1, 1909, 40-123 y de Rensselaer W. Lee (1967) editado posteriormente como libro: *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*. Paris: Macula, 1998; además de Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona: El Acantilado, 1999, y García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos, 1988.

de nuestro museo imaginario sugiere advertir y evaluar los efectos en la historia de las imágenes, así como en la teoría estética que la explora y apostilla, de la literatura en su función “restauradora”. Es decir, restauradora de visibilidad de ciertos motivos paisajísticos infrecuentes o directamente inexistentes en las expresiones pictóricas más tradicionales del mismo género⁴. En efecto, es en la literatura a donde debemos acudir para recuperar un tipo de paisaje al que la férrea doctrina clasicista e incluso el romanticismo y sus extraordinarias derivaciones, no hicieron lugar. Nos referimos al tipo de paisaje que llamaremos “paisaje de la devastación” y que, diferenciándose de las categorías de lo bello, lo pintoresco y lo sublime que alentaron el origen y la evolución del paisajismo en la pintura, aporta un motivo inédito al repertorio de los *loci horridi* o, como tiende a denominarlos la teoría y la crítica actual, *loci terribilis* o *loci horribilis*⁵.

El grabado de Rops señala, tal como destacábamos, un punto de inflexión propicio a la génesis del museo imaginario aquí postulado. Cuando Baudelaire arriba a Bélgica en 1864, ya conocía al artista a través del editor August Poulet-Malassis. Ese mismo año, Henri Fantin-Latour compone el célebre cuadro homenaje a Eugène Delacroix, donde el mismo Baudelaire está retratado. Detrás y de pie puede verse a otro artista, Félix Bracquemond. La patente proximidad entre ambos no traduce la relación que entablarían en la realidad. Poulet-Malassis solía encargarse a Bracquemond ilustraciones para los libros con su sello. El resultado del encargo asociado a *Les Fleurs du mal* causó una cólera monumental en Baudelaire (Pichois, 259); el buril de Bracquemond abortaba una a una las visiones encadenadas a sus versos⁶. En poco tiempo, Rops pasaría a ser el favorito para traducir las abjuraciones de la poética del escritor *maudit*⁷. Así pues, se publica finalmente en *Les Épaves* una imagen que había sido concebida en principio para *Les Fleurs du mal*. El “primer libro” —según Claude Pichois, tanto por la fecha de su aparición como por el grado de su calidad— en asumir una deuda fenomenal con las artes plásticas (182-183). La reversible consustanciación entre literatura/arte implícita en esta última consideración anima las presentes reflexiones sobre una imaginería textual “disidente”, dado que se aparta del canon pictórico tradicional al alojar inscripciones de la naturaleza como jardín, del

4 Empleamos el calificativo “restauradora” en la doble acepción del término: como reparación o recuperación de algo que, de otro modo, habría quedado incompleto o perdido para siempre en la historia de la cultura visual; así como reinstauración de cierto estado o régimen alguna vez combatido y no obstante sobreviviente a costa de postergar o sacrificar los beneficios que el pasado destronamiento habría suscitado. Tener presente el extenso y accidentado trecho recorrido por la pintura durante al menos tres siglos hasta que, hacia mediados del siglo XIX, lograra alzarse definitivamente contra la tiranía temática y compositiva que sobre ella había ejercido la literatura, reviste de interés a este renovado protagonismo de las representaciones literarias mientras recobran capítulos olvidados o ignorados de la cultura visual previa a las vanguardias de comienzos del siglo pasado.

5 Yvon Le Scanff (7) distingue que es exclusivamente en el plano de la sensibilidad que el lugar común *locus horridus* (hirsuto y rugoso) deviene *locus horribilis* en el sentido de horrible, aterrador.

6 Así sintetiza Claude Pichois el origen de la disputa entre Baudelaire y su editor que conduce al soberbio grabado de Rops: “Poulet-Malassis impone así un grabador que ilustra sus libros. Félix Bracquemond. Esto ocasionó una de las cóleras más inolvidables de Baudelaire” (205). Sobre este grabado, véase André Guyaux y Hélène Védrine Ed., *Autour Des Épaves de Charles Baudelaire*. Anvers, Namur : Pandora, 1999 y Védrine, Hélène, *De l’Encre dans l’acide. L’œuvre gravée de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*. Paris, Honoré Champion, 2002; así como Kazuaki Yoshimura, “Félicien Rops artiste baudelairien”, *L’Année Baudelaire*, vol. 13/14, 2009, 247-67. <http://www.jstor.org/stable/45073637>

7 En una carta a Félix Nadar (16 de mayo de 1859), Baudelaire refiere las “plantas venenosas [...] como en el invernadero de un jardinero” (*Correspondance*, 577) que habría de contener un frontispicio alusivo a *Les Fleurs du mal*.



Félicien Rops. *Les Épaves*. 1868. Agua fuerte y punta seca, frontispicio para la obra homónima de Charles Baudelaire 15,7 x 10,2 cm. Museo Félicien Rops, Namur, Bélgica (reproducción de dominio público)

jardín como paisaje, y del paisaje como devastación, en el marco de una historia de la humanidad, cuya dialéctica interacción con el medio ambiente —la misma naturaleza— sugiere pensarla en intersección con la *historia natural*⁸.

Volveremos una y otra vez a dichas inscripciones. Ahora, observemos con detenimiento el plano inferior del grabado de Rops, que motiva su mención aquí (figura 1). Si fuera posible sustraer allí todo aquello ajeno al mundo vegetal (es decir, las palabras, las frases, el medallón, la osamenta animal), la alegoría de tan exuberante decrepitud se desarticularía, dando paso a la visión de una naturaleza librada a ella misma, a su propio ciclo de fecundidad y decadencia. Neutralizada la alegoría, permanecería la imagen de una botánica caótica, hecha de flores y plantas en estado silvestre con apariencia de maleza. Es decir, de un motivo menor, cuando no excluido por completo, de la historia de las representaciones pictóricas de la naturaleza⁹. Tal exclusión se confirma con dos excepciones que habilitarían indagaciones en, al menos, dos direcciones. Me limitaré a esbozar aquí las dos excepciones en el ámbito de las representaciones plásticas para poder continuar con las manifestaciones literarias que, sostenemos, las reparan.

La primera de tales excepciones nos traslada desde las pinturas en los cuadros a las ilustraciones en los tratados clásicos de historia natural. Entre los siglos XVI y XVIII, los tratados de historia natural proliferan a la par de los gabinetes de curiosidades en apogeo y acuden con sus imágenes a subsanar la ausencia de ciertos ejemplares en los herbarios de las colecciones¹⁰. En efecto, Antoine Schnapper (381) —en su magnífico estudio sobre los gabinetes de curiosidades en el siglo XVIII francés— señala que una de las condiciones de la radical “curiosidad” intrínseca al *Wunderkammer* es la resignación con que, a menudo, muchos coleccionistas debían contentarse con la “*imagen*” (en cursiva en el original) de un objeto en lugar del objeto mismo. La importancia del grabado es fundamental en la construcción de “bibliotecas en imágenes” que ponían a disposición la *naturalia* más inaccesible (384-385). En síntesis, es hacia esos “museos de papel” o “libros espectáculo” (Soulatges, 134) a donde hay que dirigirse para poder hallar figurados motivos tan sencillos como “no más que una flor, un fruto, una planta o un insecto” (Lee, 44), que alguien como Roger de Piles (1668) postulaba en

8 Volveré a referirme a dicha intersección en los próximos dos apartados. Con todo, sugiero ver al respecto nuestro artículo “Literatura e historia (natural) del arte”. *Saga. Revista de letras*, n.º 9, 2.º semestre 2018, 35-56. <https://saga-revistadeletras.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/4>

9 Véase Giovanni Aloï, *Why Look at Plants?: The Botanical Emergence in Contemporary Art*. Leiden, Boston: Rodopi, 2019.

10 Véase Giuseppe Olmi, “Figurare e descrivere. Note sull’illustrazione naturalistica cinquecentesca”, *Acta Medicae Historiae Patavina*, n.º 24, 1980-81, 99-120 y Aloï, Giovanni, *The Invention of Nature: The Art of Natural History*, Londres: Laurence King Publishing, Londres, 2022.

solitario como dignos temas de la pintura de su tiempo, factible de ser interpretada en el contexto más amplio del programa estético consolidado entre el Renacimiento y la Ilustración según la doctrina del *ut pictura poesis*. La segunda de las excepciones remite a las fragmentarias apariciones a escala muy pequeña de plantas silvestres convalidando lo inhóspito de geografías que reclaman relatos legendarios¹¹. Tales apariciones son recurrentes, por ejemplo, al circunscribir la historia de anacoretas como San Jerónimo, uno de los Padres de la iglesia católica a quien se debe una minuciosa labor como autor de la más antigua traducción de la Biblia. La preeminencia que cobra el tratamiento del espacio en los cuadros de historia sobre el tema queda plenamente de manifiesto en *Paisaje con San Jerónimo* (1516-1517) de ese indiscutido precursor del paisajismo en la pintura del Renacimiento, Joachim Patinir. En el centro del primer plano de la escena con el santo penitente, que ocupa una cuarta parte de la composición, junto a su propia firma y al borde del marco inferior de la obra, Patinir ha pintado una planta de cardos. El motivo sellaba entonces y continuará evocando a través del tiempo un *locus horridus*¹².

La conciencia trágica, el segundo paisaje

En el siglo XIX, los cardos reaparecen junto con ortigas en uno de los poemas en prosa del mismo Baudelaire, “Le Joujou du pauvre”, donde en contraste con la hierba verde del jardín de un castillo circundado por una verja, traducen la dualidad ontológica característica de la poética del autor. En el texto, un niño rico, indiferente a su flamante juguete, observa y anhela a través de la verja del jardín el juguete de otro niño “sucio, enclenque, denegrido” que, en medio de la maleza, juega con un juguete “tomado de la vida misma” (Baudelaire, *Pequeños*, 81), un ratón vivo¹³.

La interpretación de la condición marginal intrínseca y derivada de la presencia de tales especies vegetales —los cardos pintados por Patinir, los escritos siglos más tarde por Baudelaire— que, en francés llegan a designarse literalmente como “malas hierbas” [*mauvaises herbes*], se actualiza

11 Podríamos pensar que las representaciones pictóricas de episodios bíblicos como el Diluvio Universal y otros, apocalípticos como el Juicio Final disputan, desde su vasta tradición, la originalidad de los paisajes de la devastación a la literatura. Con todo, en tales representaciones se reconocen dispersos los signos de la presencia de un Ser superior que impone a la humanidad una lógica binaria, consistente en condena o salvación. La misma rige con su moral el relato contenido en los cuadros que, en consecuencia son cuadros de historia, donde el paisaje nunca deja de ser un mero escenario, mera escenografía del relato teleológico.

12 Los seres humanos evitaron los desiertos durante milenios, al igual que otros motivos canonizados como *loci horridi* sobre todo en la literatura: las montañas, los pantanos, los mares abiertos pero también los bosques cerrados y especialmente por la noche. Aun en culturas como la hebrea y la islámica, cuya génesis es indisociable del desierto, este no reviste valores positivos a excepción de sus asociaciones con la práctica de rituales, por ejemplo, de purificación. Véase de Marie Gautheron, autora de una tesis doctoral titulada “L’Invention du désert: émergence d’un paysage, du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)” (2015), el catálogo *Guillaumet. Peintre du désert*, Paris: Cohen & Cohen, 2019. Asimismo: Corbin, Alain, *L’Homme dans le paysage*, Paris: Textuel, 2001 y *Le Territoire du vide. L’Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, 2010; Giacomoni, Paola, “*Locus amoenus* and *locus horridus* in the contemporary debate on landscape”, *Der Paradigma Der Landschaft in Moderne und Postmoderne*, Manfred Schmeling y Monika Schmitz-Emans Ed. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 83-92.

13 Para Labarthe, el terreno cubierto de maleza donde el niño pobre se divierte jugando con un ratón sería ni más ni menos que el paisaje donde se encuentra el mismo “*poète en herbe*”, capaz de dignificar lo más bajo, exaltar lo que pasa por insignificante y, por el poder de su imaginación, conjugar fealdad y belleza, así como luz y sombra (2000, 81).

gracias a ciertas ideas del historiador Daniel Arasse en *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992). Al examinar algunas presencias ínfimas, cuyas proporciones no guardan relación con las dimensiones de lo circundante (28) en una misma pintura, Arasse propone privilegiar una comprensión literal de la metáfora (29) en ellas implícita. Tal comprensión, en el caso de los cardos y las ortigas que veníamos observando, se sintetizaría en la hostilidad manifiesta de sus espinas y pelos urticantes. Con los términos de Horst Bredekamp sobre ciertas piezas comprendidas en las colecciones de los antiguos gabinetes de curiosidades, donde antes identificamos apariciones iconográficas excepcionales de cardos, ortigas y malezas del estilo, podría decirse que ellas condensan una potencia cultural extraordinaria (Bredekamp, 133). Así pues, advertir su representación —aun cuando mínima—, equivaldría a reconocer el lugar de máxima “permeabilidad” (Lucco citado en Arasse 34) y, en consecuencia, menos enigmático de una imagen al interpretarla¹⁴. En síntesis, motivos del estilo y los paisajes que la suma de ellos configura están saturados —desde hace varios siglos e, incluso, milenios— de una cierta referencialidad espacial que no parece coincidir categóricamente con las propiedades y connotaciones de las ideas sobre lo bello, lo sublime y lo pintoresco, en las que anidaron el origen y el desarrollo del paisaje en la pintura de caballete, y que continúan resonando en las apreciaciones teórico-críticas sobre el género, sus renovadas y actuales manifestaciones¹⁵. En cambio, hay que decirlo, remiten —y, fundamentalmente, mediante sus apariciones en la literatura— a la categoría clásica *locus horridus*¹⁶.

La cita al poema en prosa de Baudelaire resitúa nuestras consideraciones sobre la vegetación silvestre en el ámbito de la literatura. Es hora de pasar del grabado de Rops a una serie de textos donde se replica una botánica de apariencia semejante a la que la misma literatura inspiró en dicho grabado. ¿Cómo definirla exactamente? Richard Mabey le dedica una exaltada apología en *Weeds. In Defense of Nature's Most Unloved Plants* (2011). La “maleza” o los “yuyos” en castellano, es decir, las plantas que despiertan deseos de arrancarlas o, literalmente, de desterrarlas, se caracterizan por incurrir en un doble “equivoco”: hallarse en lugares y desplazarse hacia culturas erróneas (10 y 14). Mabey demuestra que la historia cultural de las plantas (mal)tratadas como maleza abunda en oscilaciones así como en paradojas: su capacidad de regeneración y de resistencia a la hostilidad ambiente, les permite crecer llenas de vitalidad en ciudades arrasadas por bombardeos y entre las grietas de construcciones

14 Por imagen entendemos una representación en particular o ese conjunto o mosaico de imágenes que se funden en la colección de un museo imaginario como el postulado aquí.

15 De entre el sinnúmero de estudios en varios idiomas que reconstruyen la historia de la representación pictórica de la naturaleza atendiendo a sus relaciones con dichas nociones estéticas entre los siglos xv y xix, interesa recuperar aquí el libro de Lars Spuybroek, *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design* (2016), dada su inestimable revisión de lo pintoresco a medio camino entre lo bello y lo sublime. No solo se trata de un valioso estudio que recupera la genealogía de estas dos últimas categorías sino que, además y sobre todo, compensa la falta de entusiasmo de parte de la crítica hacia lo pintoresco en contraste con la profusión de ensayos que lo bello y lo sublime suscitan.

16 La bibliografía alusiva a esta categoría estética, sobre todo por fuera del ámbito de los estudios de literatura antigua y medieval no abunda. Véase, además de la bibliografía consignada en la nota 11, y el estudio ya citado sobre el paisaje romántico y lo sublime en el romanticismo de Le Scanff, el clásico libro de Klaus Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis: Bild und Funktion d. Natur in d. dt. Schäfer-u. Landlebendichtung d. 17 Jahrhunderts*. Köln/Wien: Böhlau, 1974. Además, *Regards sur les locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*, Esperanza Bermejo Larrea Ed., Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012; Tuan, Yi-Fu, *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015; Verelst, Philippe, “Le ‘locus horribilis’. Ébauche d’une étude”. *Littérales*, n.º 13, 1994, 41-59.

desoladas, mientras que su autonomía respecto de los cuidados de los seres humanos puede convertirlas en implacables enemigas de los propósitos que estos últimos persigan (19) como, por ejemplo, levantar cosechas copiosas o cultivar jardines exquisitos. Tales oscilaciones y paradojas revisten a las “mauvaises herbes” con un potente simbolismo factible de ser interpretado como una rebelión, una rebelión vital contra los estrechos conceptos culturales que signan una época (26). Siguiendo a Patrick Labarthe, se constata cómo dicha rebelión encarna en esa contracara del *locus amoenus* debida a la caducidad que alcanza al paisaje ideal y romántico en la poética y la prosa de Baudelaire: “La naturaleza queda aquí reducida al rango de oropeles de catálogo: los arroyos y las flores, componentes tradicionales del paisaje elegíaco, del *locus amoenus* cantado por la poesía lírica, son desidealizados, devueltos, a instancias del sujeto, a la trágica conciencia de su historicidad” (1043). La historicidad con que la fuga frente al horror (que vuelve imposible la condición contemplativa de la mirada reclamada por la estética tanto clásica como romántica) marca a la naturaleza representada no es aquella que transforma a una pintura de paisaje en una pintura del supuesto género de historia, según la inquietante revisión genérico-epistemológica que operan los análisis comprendidos en *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant* de Estelle Zhong Mengual, recientemente publicado (2021)¹⁷. Es, en cambio, la que procede mediante imágenes adscriptas a la “dialéctica en reposo” (465) postulada por Walter Benjamin y que la humanidad, “frotándose los ojos”, reconoce y se dispone a interpretar (466) como “la imagen [...] en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (465). Adorno iluminará cómo operan esencialmente estas imágenes en el temprano ensayo titulado “*Idée der Naturgeschichte*” (1932)¹⁸. Allí aflora una singular forma de conciencia filosófica

17 En un libro que se propone construir una contra-historia, a la vez, de la pintura de paisaje y de la historia natural (17), Zhong Mengual aspira a “aprender a ver” lo viviente a través de la mirada de pintores y naturalistas (28). Atenta tanto a lo visible como a lo invisible que constituye el universo viviente (207), interpreta representaciones de paisajes, notablemente del norteamericano Martin H. Heade (1819-1904), como documentos del comportamiento de seres vivos que, en consecuencia, convierten el carácter paisajístico de las obras en un historicismo. En resumen, persigue demostrar que ciertos paisajes del siglo XIX son —en función de la agencia con que se reviste a las existencias animales y vegetales allí representadas— cuadros de historia. Ahora bien, encontramos difícil conciliar la mirada prevalente de la misma Zhong Mengual que, a lo largo del libro, orienta con empecinamiento una cierta interpretación de las imágenes pictóricas y de sus variaciones genéricas —que son epistemológicas, dada la injerencia en simultáneo de un punto de vista naturalista, es decir, científico— con la intención no antropocéntrica que alienta la formulación de las hipótesis que estructuran el libro. Aquí, la reivindicación de las mujeres naturalistas del siglo XIX corre a la par de la reivindicación de los seres vivos como insectos y plantas en tanto agentes de una historia que, el libro no logra escapar a reconstruir desde un punto de vista antropocéntrico y patriarcal. No debe olvidarse que “*apprendre*” en francés significa tanto “aprender” como “enseñar” y, si bien la voluntad explícita del libro sería favorecer los beneficios de abrazar humildemente lo primero —como seres coexistentes con otros seres en el mundo—, se tiene la impresión de que el título transparenta la intención opuesta, significada en la segunda acepción y prevaleciente en los análisis.

18 “*Historia natural*” en línea con las revisiones conceptuales que Theodor Adorno desarrolla en “*Idée der Naturgeschichte*” (1932), donde la naturaleza y la historia están entrelazadas (Adorno 121) y donde lecturas posteriores —como la de Beatrice Hanssen (1998)— dilucidan la “intrincada textura” de la noción de historia que Walter Benjamin había postulado en su *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), trascendiendo la perspectiva antropocéntrica —dominante en la historiografía hasta entonces (Hanssen 26, 46)— para terminar identificando la vida misma con la historia (33). Esto último se sustancia, según Carlos Thiebaut, en “la ruptura de las expectativas metodológicas del trabajo del historiador, pues la perspectiva de la historia natural, al fijarse en los objetos (en los objetos naturales y en los productos del trabajo humano) como dotados de significado, al contemplar las obras humanas con la fijeza de los objetos naturales, destruye el ámbito de los significados supuestos y los marca —como Benjamin insistía en *El origen del drama barroco alemán*— con la huella de lo que pasa y muere” (30). Es decir, la huella de lo que es transitorio y decae, como

(Hullot-Kentor, 103) que aspira a superar la antítesis entre historia y naturaleza, asumiendo que la naturaleza participa de la contingencia de la historia y que esta absorbe lo inmanente de la naturaleza al manifestarse a sí misma como en una suerte de historia dentro de la historia, donde todo fenómeno del pasado se inscribe siempre sujeto al constelado “ahora” de su recuperación (Buck-Morss, 150). La naturaleza manifiesta en representaciones intrínsecas a dicha historia dentro de la historia podría corresponderse con ese “segundo paisaje” (Labarthe, 1999: 1041), “*locus terribilis*” que se despliega en Baudelaire, donde la Muerte viene a devorar el espacio, la interioridad sombría del sujeto deviene ella misma paisaje y el futuro como horizonte se desvanece (1041) junto con los motivos que habían diferenciado sucesivamente a la estética clásica y a la romántica. En síntesis: “el paisaje queda reducido a una mirada insostenible sobre sí” (1044).

La imposibilidad de mantener la mirada frente a motivos paisajísticos evocativos de un *locus terribilis* resume lo esencial a la disparidad que ellos presentan frente a esos otros, propios de paisajes pintorescos y sublimes, reproducidos a raudales en la pintura a partir del siglo XVIII, en paralelo al desarrollo de teorías estéticas inéditas que, centradas en los poderes de la imaginación y del color, iban dictando en paralelo un menú de opciones de orden temático, compositivo, genérico, entre otros. La botánica abominable de Rops encuentra en *Les Fleurs du mal*, es decir encuentra en la literatura y no en el paisajismo pictórico precedente o contemporáneo a ella, algo a lo cual asemejarse¹⁹. “[N]ecesitamos descansar de todo, incluso de lo bello” se había adelantado a señalar Victor Hugo (72) en ese texto fundamental del romanticismo francés, el prefacio de *Cromwell* (1827). Si bien no abundan en la literatura, por contraste con la casi rotunda negativa de la pintura decimonónica a exhibirlos, podría afirmarse una cierta prodigalidad literaria de motivos contrarios a la complacencia estética que lo bello pero también, a su modo y en su relativa medida, lo sublime y lo pintoresco ocasionaban al ordenar la representación artística, poética, de la naturaleza. Aquella prodigalidad subyace a la función restauradora de la literatura, mientras que esta función hace posible concebir el museo imaginario a base de iconografía “disidente” del canon pictórico, a cuya colección sumaremos un par de jardines escritos y reescritos entre el último tercio del siglo XIX y nuestros días.

La disolución del espacio de la apreciación: “*C'était dans le crépuscule, quelque chose d'effrayant*”

El primero de esos jardines está transpuesto aquí desde el segundo capítulo de *Bouvard et Pécuchet*, novela póstuma de un contemporáneo de Baudelaire, Gustave Flaubert (1881). Es un jardín que rehúye las categorías estéticas antes mencionadas: lo bello, lo sublime, lo pintoresco, en caída y ascenso más o menos libre en la época, según el grado de autonomía con que la literatura y la

la misma cultura humana que, en consecuencia, ha de verse como una ruina potencial (Lütticken 107). Para acceder a interpretaciones esclarecedoras del ensayo de Adorno véase: Deborah Cook, *Adorno on Nature*, Durham: Acumen, 2011; Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing*, London: MIT Press, 1989; Hullot-Kentor, Robert, “Introduction to Adorno’s ‘Idea of a Natural History’”, *Critical Theory of the Contemporary*, n.º 60, 1984, 97-110; Luna Jiménez, Andrés, “Apuntes sobre naturaleza e historia en la obra de Theodor W. Adorno: lo natural como problema para las filosofías de la historia”, *Revista de filosofía*, vol. 53, n.º 150, enero-junio 2021, 172-185; Pensky, Max, “Natural History: the Life and Afterlife of a Concept in Adorno”, *Critical Horizons*, vol. 5, n.º 1, 2004, 227-258; Whyman, Tom, “Understanding Adorno on ‘Natural History’”, *International Journal of Philosophical Studies*, 2016, 1-21.

19 La afirmación concierne a los motivos vegetales casi en exclusiva, ya que se sabe la influencia de antiguos grabados sobre la danza de la muerte en la concepción del mismo Baudelaire del esqueleto “arborescente” (Baudelaire, *Correspondance*, 1015).

pintura se practicaran respecto de los circuitos académicos y oficiales. No son estas últimas las artes que Bouvard y Pécuchet se sienten atraídos a practicar en este segundo capítulo, sino las del cultivo y de la jardinería. En la primera de sus “estaciones enciclopédicas” (Mouchard, 65), la obsesión de ambos por trabajar la tierra conlleva una obsesión por los fertilizantes naturales. El agua mezclada con excrementos de animales destinada al riego es, en su fluida opacidad, una pura abstracción en el orden de la vívida representación de lo repugnante que una tangible porción de la imaginería articula en este capítulo. Los esforzados intentos por asegurar cosechas imposibles ocasionan un paisaje donde el campo termina cubierto de carroña de animales despedazados en franca descomposición, y el estiércol se acumula en una zanja junto a orina, lejía, ramajes, sangre, intestinos, plumas, arenques ahumados, fucos y trapos viejos (Flaubert, 36-37). La suspensión de la adscripción de estas imágenes a las categorías estéticas dominantes en el género paisajístico de la época conduce a pensar una vez más en la cita precedente de Hugo sobre la necesidad de descansar —incluso— de lo bello. Más aun, conduce a reconsiderar —vía la lúcida exégesis de Pablo Oyarzún— la formulación precedente de Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* alusiva a la “destrucción de toda complacencia estética” (Oyarzún, 33). Es decir, la “catástrofe del juicio” (21) que el disgusto ocasionado por imágenes semejantes, hoy recuperadas en nuestro museo, pudo haber desencadenado en lectores del siglo XIX. La suspensión de la complacencia estética en el origen de esa sensación que Kant define como “*sonderbar*” —“peculiar”, pero que el mismo Oyarzún prefiere traducir como “extraña” (14)— obedece a una fusión entre el espectador y el objeto, “una sórdida y sucia fusión” (13). Al suprimirse la distancia sujeto-objeto queda suprimido el espacio de mediación del arte, lo que equivale a suprimir toda posibilidad de representación (14) en el contexto de una estética tradicional, sustentada en ideas morales, donde la distinción entre el bien y el mal pasa a inscribirse en las formas artísticas. Así pues, lo que causa rechazo, el “absoluto revés” de la belleza, impide a un individuo relacionarse con la imagen como imagen, para forzarlo a hacerlo con la imagen como (inmediatamente) real (21)²⁰.

Lo anterior, tal como veníamos diciendo, encarna en la imaginería desplegada en el segundo capítulo de la novela de Flaubert donde, para Bouvard y Pécuchet, “Lo más urgente era el jardín” (Flaubert, 26).

A excepción de unos modestos avances iniciales pese a una primavera tardía, las sucesivas iniciativas de los dos parisinos se verían —como todas las demás relatadas en el libro— insoslayablemente frustradas a la par que mayormente deudoras de lecturas didácticas (Mouchard, 72), “repetitivas y conservadoras” (Gayon, 61). Así pues, mientras imaginaban un porvenir abundante en “montañas de frutos, profusión de flores, aludes de hortalizas” (Flaubert, 27), la propia impericia sumada a los efectos de un incendio (39-40), del granizo y la voracidad de los pájaros (43-44) abonarían en cambio “vegetaciones raquílicas” (34), injertos podridos y árboles secos (42), a la par de un repollo de volumen tan monstruoso que se volvería incomedible (34). La doble esterilidad de las plantas, por un lado y, por el otro lado, del discurso tecnológico puesto en circulación en función de los cultivos (Mouchard 74), se articula en simultáneo con la quiebra económica de los dos personajes. Decepcionados por igual frente a la Providencia y a la naturaleza (Flaubert, 44), Bouvard y Pécuchet dejan entonces de lado el *Cours d’agriculture* de Adrien de Gasparin (1843) —fuente de inspiración

20 En “Hortographies”, Michael Jakob (11) refiere este fenómeno como una “catástrofe estética”, a la que hemos de volver más adelante.

de las tareas agrícolas y frutícolas— para interesarse en *L'Art de composer et de décorer les jardins* de Pierre Boitard (1846) (citado en la novela como *L'Architecte des Jardins*). La media docena de géneros de jardines supuestamente descritos por Boitard —“melancólico y romántico”; “terrible”; “exótico”; “grave”; “majestuoso”; “fantástico”— despliega frente a los ojos de los dos amigos un “horizonte de maravillas” (46) que, según demuestra Stéphanie Dord-Crouslé (10), incluye transposiciones ajenas al mismo Boitard como, por ejemplo, aquellas desde el tratado de William Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772). Así, la creación de un “jardín heteróclito” (Thomas 10), bajo una significativa combinación de influencias, tiene lugar a la par de un considerable proceso de corrupción de las fuentes documentales (Dord-Crouslé, 10)²¹. La corrupción se extiende, desde ya, a la finalidad del mismo jardín que pasa desde el plano práctico (la auto provisión de alimentos) al decorativo (Mouchard, 69), y al de los objetos de consumo cuando termina motivando un animado banquete con los vecinos durante el cual, tras un gesto de Pécuchet, “las cortinas se descorrieron y apareció el jardín” (Flaubert, 50).

Este, en verdad, dará lugar en el plano de la representación a más de un jardín. En contraste con esa ausencia de historicidad —en el “régimen específico de la ciencia y la tecnología” (66)— que Claude Mouchard interpreta frente al curioso hecho de que jamás ninguno de los fracasos de los dos personajes deviene en la novela un antecedente de la experiencia que asegure futuros aciertos (73), se advierte cómo este segundo capítulo colabora en la afirmación histórica de un fenómeno cultural de máxima envergadura, que marcó un antes y un después en la historia de la representación. Las tesis canónicas de Pierre Francastel (1951) se adelantaron a interpretar dicho fenómeno en términos de una “ruptura del espacio plástico” que, más tarde, Henri Lefebvre (1974) examina magistralmente en tanto pasaje de la “representación del espacio” al “espacio de representación” y, finalmente, Jonathan Crary (1990) asocia con una “desterritorialización” de la mirada. En síntesis, es aquello que el genio de Édouard Manet había exhibido a la vista de quienes pudieran advertirlo en su cuadro *Un bar aux Folies-Bergère* (1882). Allí, un espejo dispuesto en el fondo de una escena del París nocturno, no solo refleja todo aquello que está fuera del campo de la visión del espectador del cuadro, como la muchedumbre en el interior del bar, sino que distorsiona la perspectiva clásica al duplicar el punto de vista en el origen de la misma representación. La mujer parada detrás del mostrador no coincide con su reflejo en el espejo, que asimismo captura al hombre que está de pie y “fuera de campo” frente a ella. Así pues, se generan dos sistemas espaciales coexistentes pero divergentes en el mismo espacio plástico que obedecen, por un lado, a la perspectiva lateral que ordena la composición del plano posterior donde se encuentra el espejo y, por el otro, a la perspectiva frontal que retrata a la mujer en el plano anterior de la escena. De modo comparable, el “efecto jardín” (Thomas, 11) en el segundo capítulo de la novela de Flaubert hace coexistir puntos de vista múltiples que se corresponden con al menos tres visiones distintivas de un mismo espacio. Uno de esos puntos de vista está asociado a través del relato y la descripción a los demiurgos del jardín que, sintiéndose artistas, esperan ser aplaudidos al concluir su obra (Flaubert, 48); el segundo, al irónico narrador; y, el tercero, a los seis vecinos que

21 Cabe destacar que el binomio jardín en ruinas y ruina económica es, en alguna medida, recurrente en la serie de imagería asimilable a paisajes de la devastación de nuestro museo imaginario, cuya colección bien podría integrar imagería cinematográfica como, por ejemplo, del documental *Grey Gardens* de Albert y David Mayles (2009). Agradecemos a Rubén Guzmán esta última referencia, entre tantas otras del cine de autor y experimental que aportan espesor con sus imágenes en movimiento a nuestro museo imaginario, más allá de sus inscripciones en este trabajo.

asisten a la celebración y ven al correrse la cortina un espectáculo que “Era, en el crepúsculo, algo espantoso” (50). La diacronía de la escritura da lugar a cuadros sucesivos y tan dispares que, la sola idea de verlos superpuestos fuera del texto, coexistiendo en un único plano pictórico transmite —al igual que el mismo texto de Flaubert— lo contrario al aburrimiento.

La descripción en negativo del proyecto de los dos amigos que el narrador proporciona va aproximándonos a la despavorida visión de los vecinos. En la primera se refleja esa conversión ya mencionada del jardín práctico en un jardín decorativo, donde los espárragos se ven sacrificados a favor del emplazamiento de “un cuadrilátero de yeso negro que tenía seis pies de altura y el aspecto de una perrera” franqueada por cuatro pinabets, coronado por una urna y adornado con una inscripción, con la aspiración de ser una “urna etrusca”. Donde, sobre un montículo de tierra, “un casquete de hojalata con las puntas levantadas” dispuesto sobre seis árboles “representaba” “una pagoda china”; y fragmentos de granito, acarreados desde la orilla del río y pegados entre sí con cemento, erigían en medio del césped un peñasco “parecido a una papa gigantesca” (46). Donde un gran tilo prácticamente seco, atraviesa el terreno como si hubiese sido derribado a causa de una inundación o de un rayo. Y donde Pécuchet poda arbustos con la forma de dos pavos reales (cuyos picos y ojos completa agregando cucuruchos y botones de porcelana), así como de “pirámides, cubos, cilindros, ciervos o sillones”. En estas citas, la ironía del narrador anima sin piedad el contraste entre la “armonía” (46), lo “sublime” (47) que los dos personajes creen alcanzar con el jardín y lo que una visión objetiva de la pura materialidad de los elementos que, como escribe Jurgis Baltrušaitis (100) sobre el paisajismo inglés claramente preeminente aquí, vacían o desnaturalizan la naturaleza: la urna etrusca se ve en realidad como una perrera, el accidente en el terreno ostenta la apariencia grotesca de una papa inmensa, etcétera. Con todo, es necesario persistir concentrando la atención en las representaciones textualizadas antes diferenciadas. En contraposición con la anterior, existe la debida a los vecinos invitados al banquete en la residencia en Chavignolles, que merece ser citada o expuesta en este museo imaginario en toda su extensión:

El peñasco, como una montaña, ocupaba el césped; la tumba parecía un cubo entre las espinacas; el puente veneciano, un acento circunflejo sobre las chauchas; y la cabaña, más allá, una gran mancha negra, pues habían incendiado el techo de paja para hacerla más poética. Los tejos, en forma de ciervos o de sillones, se sucedían hasta el árbol fulminado, que se extendía transversalmente desde el plantío de ojaranzos hasta la glorieta, donde colgaban los tomates como estalactitas. Aquí y allá un girasol exhibía su disco amarillo. La pagoda china, pintada de rojo, parecía un faro en el montículo. Los picos de los pavos reales, en los que daba el sol, se enviaban reflejos, y detrás de la verja, liberada de las tablas, el campo llano se extendía hasta el horizonte (Flaubert, 50-1).

Las tablas mencionadas hacia el final de la cita son aquellas que, en un principio, habían servido a Bouvard y Pécuchet para cubrir los espacios en la verja del jardín e impedir así que los vecinos miraran hacia el interior de la propiedad. El día de la celebración, la verja queda abierta a partir de las cuatro de la tarde para que los vecinos pudieran no solo mirar sino mirar de cerca. Esto último genera, como se adelantó y corrobora con la cita anterior, una representación textual del jardín distinta a la de los dos amigos. Con los términos ya citados de Labarthe (1999: 1041), un “segundo paisaje”. Destruída “toda complacencia estética” (Oyarzún, 33), la descripción del narrador revela ahora el jardín a través de la mirada de los vecinos que, presa de esa “extraña” sensación (14) o “catástrofe del juicio” que suscita el “absoluto revés de la belleza” tal como ellos podían concebirla, les impide relacionarse

con la imagen (mediada por el arte) como imagen y se ven forzados, en cambio, a hacerlo con la imagen como (inmediatamente) real (21). El jardín pintoresco y sublime debido al punto de vista de Bouvard y Pécuchet es, en realidad, el jardín grotesco debido al punto de vista del narrador-descriptor, mientras que el jardín debido al punto de vista de los vecinos conduce a pensar en un *locus horribilis*.

¿Cuál de esos jardines es el verdadero? La respuesta a este interrogante no es sencilla dada la errancia premeditada de la novela a través de los sistemas de creencias, pensamientos y prácticas dominantes en la época de su concepción, justamente para socavarlos. Acaso la “indecisión” que Mouchard (66-67) atribuye a la multiplicación de los “efectos de fuga” en el plano de la terminología científico-técnica —que permanece incomprensible al lector y, en consecuencia, estanca el relato en la sincronía atemporal del fracaso sin otro reverso que un nuevo fracaso—, se replica como “indecisión” en ese otro plano que la novela refleja, pródigo en ideas y experimentaciones relacionadas con la ciencia y la tecnología durante el siglo XIX, el del arte y la teoría estética. En este último plano, el relato no se estanca sino que se activa. Se activa en una esfera que, naturalmente, deja de ser exclusivamente literaria y deja de lado los saberes científico-técnicos que circulan en este capítulo para encarnar y documentar la gran revolución estética del siglo: la encabezada por Manet, imponiendo un fin a la concepción clásica del espacio regido por la perspectiva, sujeto a un exclusivo punto de vista²². Esta revolución se inscribe en el texto de Flaubert a través de la notable proliferación de “efectos de fuga” (Mouchard, 67) dadas las dispares percepciones y apreciaciones de los personajes y el narrador sobre un mismo y único jardín²³. Innecesario insistir en las correspondencias que la multiplicación de dichos efectos, suscitada por la textualización del jardín en la novela, mantiene con la multiplicación de los puntos de fuga que el espacio plástico experimenta en el contexto de dicha revolución, tal como lo testimonia el cuadro del mismo Manet antes citado. Stella Mangiapane (9) destaca que en esos “efectos de fuga” radica la “extrema modernidad” de la escritura flaubertiana. Así pues, a los dos saberes que ella —en línea con el análisis de Mouchard— sostiene que dicha escritura se apropia en el segundo capítulo, el lingüístico y el científico (3), habría que sumar el estético, habida cuenta de los vasos comunicantes entre las representaciones literarias y las pictóricas en la base del museo imaginario aquí postulado, dado que la literatura ha sido fuente de temas y métodos de la pintura así como, según lo manifiesta el jardín de Bouvard y Pécuchet, réplica pero también sustituta, restauradora de motivos olvidados u omitidos en la historia de la última²⁴.

En resumidas cuentas, es factible concebir museos imaginarios a base de series de imagería literaria marginal o directamente inexistente en la historia canónica de la pintura de caballete que componen paisajes inéditos y, en consecuencia, reclaman una historia del género alternativa a la

22 Sin duda que uno de los análisis más originales y lúcidos sobre este proceso de autonomización del arte lo proporciona el ya canónico libro *Les Reglès de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* de Pierre Bourdieu (Paris, 1992).

23 A los fines de nuestra argumentación, expandimos la expresión de Mouchard (67), tal como luego lo haremos con la hipótesis de Stella Mangiapane que resignifica estos “efectos de fuga”, desde el plano de los conocimientos científico-tecnológicos, donde suelen detenerse los especialistas que comentan el segundo capítulo que nos interesa, hacia el plano de la teoría estética de la representación, donde nuestra argumentación cobra sentido.

24 Esto lleva a observar, asimismo, los efectos en tal sentido de la injerencia de la literatura en el mundo textual de los jardines (que comprende desde los tratados hasta las novelas aquí consideradas), dado que: “Ningún tratado de pintura aporta tantas precisiones sobre las ideas y los procedimientos técnicos que los compendios sobre el arreglo directo de la naturaleza [en los jardines]” (Baltrušaitis, 98).

tradicional. Entre dichos paisajes, interesa recuperar aquellos constituidos por jardines arruinados que rehúyen las categorías estéticas animando el origen y el desarrollo del paisajismo hasta, cuando menos, comienzos del siglo pasado. Al integrar dichos jardines a la colección de los “paisajes de la devastación”, por un lado, se confirma la función restauradora/museística, de la literatura, mientras que, por el otro lado, se suma un nuevo motivo al repertorio clásico de los *loci horridi*. La gran diversidad y la extraordinaria novedad de los elementos naturales —orgánicos e inorgánicos— que integran estos motivos paisajísticos sugieren analogías entre las colecciones que ellos componen en nuestros museos imaginarios y las de los antiguos gabinetes de curiosidades²⁵. De allí que reclamen una historia alternativa a la tradicional, irrestricta e inclusiva hacia tal diversidad y originalidad, que venimos pensando como una historia natural del arte²⁶. En un marco historiográfico así expandido, las series de estos paisajes articulan el espacio de un “*tête-à-tête*” sombrío y obstinado con la finitud de la existencia (Labarthe 1999, 1041); la imagen —para volver a decirlo con los términos de Benjamin— “en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (465).

Alcachofas entre rosas

A propósito de esta suerte de constelación aquí reconstruida, consistente en jardines, libros y museos. No deberían sorprendernos las relaciones que los últimos mantienen entre sí y que es posible hallar ficcionalizadas en una novela como *Les Jardins de Morgante* de Jean-Paul Goux (1989)²⁷.

Jardines y museos. Goux (49) escribe que ambos nos enfrentan a la misma disociación entre el tiempo de la vida y el tiempo de la frecuentación de la obra de arte. Acaso la literatura no haga más que agravar dicha disociación ya que, como señala Schnapper sobre las piezas en esas formas inaugurales de los museos contemporáneos, los gabinetes de curiosidades, “Una rosa de Jericó o una rémora no son objetos extraordinarios por su apariencia o su rareza sino por el encanto con que las fábulas los revisten” (Schnapper, 655).

Jardines y libros. Sus estrechas relaciones quedaron de manifiesto en la exposición “Des jardins & des livres”, realizada en la Fondation Martin Bodmer en Suiza hace cuatro años atrás. En la introducción del catálogo, Michael Jakob (9) destaca cómo la literatura deviene un reflejo del jardín, mientras que este se materializa a partir de ciertas obras literarias. Destaca, en consecuencia, cómo la inventiva de Bouvard y Pécuchet se desplaza del terreno natural de los jardines a los libros para terminar concibiendo un jardín libresco que desencadena “una catástrofe estética” (11). Podría decirse que el libro, en tales circunstancias y siempre con los términos de Jakob, deviene la monumental tumba del arte del jardín cuando este entra en crisis (11). La afirmación vale por todo lo dicho hasta aquí en el contexto de la revolución estética acontecida en el siglo XIX.

25 El mismo Baltrušaitis (105) no duda en afirmar que el jardín es un *Wunderkammer* al aire libre.

26 Una historia natural del arte deudora de aquella historia natural que, según Romain Bertrand, supo estar atenta “a todos los seres, sin ningún tipo de restricciones ni distinciones, autorizándose el empleo de las fuerzas combinadas de la ciencia y de la literatura para elevar la ‘pintura de paisaje’ al rango de un saber crucial” (3-4).

27 Agradecemos haber llegado a este magnífico libro con su jardín, biblioteca, pinacoteca y tan valioso como oculto tesoro combinando verdes y celestes, por sugerencia del incansable lector y erudito ensayista sobre las relaciones entre los textos y las imágenes, Bernard Vouilloux.

Cabe preguntarse cómo se transforman estas relaciones cuando la crisis concierne ya no meramente al arte del jardín, ni siquiera al arte en general como en la época de Baudelaire, Rops y Flaubert, sino a la humanidad, su existencia, y la disociación amenaza con instalarse entre el tiempo de la vida y el tiempo de la devastación. El relato breve de Helène Cixous (1971), “Un vrai jardin” acude de inmediato con sus caóticas imágenes, donde un niño anónimo, en un jardín sin nombre, entre enfermeras y soldados, termina fundiéndose con los elementos naturales (arena, tierra, musgos, helechos, orugas, etc.) hasta que comienzan a caer bombas, una da en su ombligo, y yace solo en el suelo, gritando “Tierra, Tierra”, creyendo que él era el Jardín. Un Jardín devastado.

Las imágenes son caóticas así como sugerentes en relación con la inquietud anterior. Mas quisiera avanzar hacia el final de estas páginas refiriéndome a un libro donde cada capítulo está precedido por un interludio donde se describe un paisaje urbano reminiscente de “*terrains vagues*” cubiertos por hierbas silvestres. *Nevermore*, un libro de la escritora y traductora francesa Cécile Wajsbrot (2021), inspirado en el libro *To the Lighthouse* de la escritora británica Virginia Woolf, publicado en 1927. Más precisamente, deberíamos decir inspirado en y dedicado al capítulo intermedio, titulado “Time Passes”. Es decir, al capítulo que la literatura suma a la historia del arte, de la pintura de paisaje en particular, al componer la imagen de un jardín que podríamos pensar inédito. Esto es, al restaurar en la primera un motivo paisajístico inexistente hasta entonces en el género.

“Time Passes” es una historia del tiempo, de sus inscripciones en el espacio, durante los diez años en que una casa de vacaciones en una isla escocesa permanece deshabitada, su jardín en estado de abandono, mientras que en el continente estalla la Gran Guerra. Para Cécile Wajsbrot (quien es traductora de Woolf al francés), en ese abandono —donde la vida humana es ínfima y entre paréntesis mientras que la naturaleza desborda— están contenidas todas las catástrofes del siglo pasado y del presente (Wajsbrot, 194).

La novela de Wajsbrot, titulada en inglés y escrita en francés, tiene por protagonista una traductora (presunto *alter ego* de la misma autora) quien, gracias a una beca, se instala durante algunas semanas en Dresde para traducir “Time Passes”. Lo hace parcialmente y de a fragmentos que cita en inglés para luego pasar a transcribir una o varias versiones en francés, que la llevan a reflexionar sobre el oficio de la traducción. A la vez, va compartiendo con los lectores pensamientos e imágenes que van surgiendo durante los paseos por la ciudad, así como hallazgos fortuitos o no sobre cine, música e historia. Las caminatas y otros pasatiempos en Dresde, ciudad emblemática de la devastación por las bombas que sobre ella cayeron en 1945, alternan con los recuerdos asociados a otros paseos por la *High Line*, zona emblemática de la devastación por la economía de mercado y la gentrificación en New York: “*terrain vague*” tiempo atrás, ahora “Todo está calculado, monetizado, estudiado”, “Sitio para el capital, la inversión, el consumo” (183).

Fiel a su estilo ensayístico, en medio de disquisiciones gramaticales y comparaciones entre las dos primeras versiones en inglés del texto de Woolf, una manuscrita y otra mecanografiada, el relato asume la traducción y la glosa del “caos no apocalíptico, mas consistente en ligeros desplazamientos” que, piensa la traductora según escribe Wajsbrot, llevan a percibir “una vida autónoma” de las cosas en el interior de la casa y en el jardín de “Time Passes” (150). A medida que avanza en su tarea, la traductora enlaza la descripción de Woolf con imágenes vistas en un documental de Luc Riolon, “Tchernobyl, une histoire naturelle” (2010), sobre la zona de exclusión debida al accidente ocurrido en 1986 en la planta nuclear al norte de Ucrania, donde hoy tiene lugar otra, la misma guerra. Reconoce en el texto y en las imágenes el mismo “presentimiento del destino de la humanidad”, la misma “catástrofe” (151).

Ese orden más terrible que cualquier desorden para Wajsbrot, se superpone mientras leo su libro sobre un libro de Woolf, con las imágenes de otro documental, *Homo Sapiens* de Nikolaus Geyrhalter (2016), donde hace algunos años atrás pude ver cómo la naturaleza indiferente a los seres humanos avanza exuberante, recubriendo los restos de ciudades enteras en zonas de exclusión por accidentes nucleares, Chernóbil pero también Fukushima:

Este orden aparente es más terrible que el desorden [...] el retorno de la naturaleza, la abundancia de las especies, una exuberancia sosegada, [...] El retorno de la naturaleza pero diferente, extrañamente inquietante, demasiado presente. [...] En los alrededores de Chernóbil, [...] una naturaleza de plena presencia, sin ausencias o, mejor dicho, un mundo en el que nada ha desaparecido. Todo permanece o se transforma en la lentitud del tiempo de la descomposición. Los fantasmas quedan (124).

Privilegio de las libertades de una genial escritora en contraste con las a veces estériles penurias de una investigadora: Wajsbrot deja rápidamente de lado por insustancial la pregunta que “Time Passes” suscita desde hace años en quien escribe estas páginas. Pregunta que no se encuentra en artículos y libros académicos sino, por sorpresa, en el centro de una obra literaria publicada el año pasado: ¿acaso existe una evocación a un paisaje comparable antes de “Time Passes”? Wajsbrot considera innecesario responder este interrogante. Le importa, en cambio, que “Time Passes” sea la primera evocación de una “zona de exclusión, [de la] la primera devastación” (120). Y, en alusión al efecto que ejerce en ella la lectura de un fragmento de la imaginería que compone ese “paisaje de la devastación” de Woolf, su traductora —según Wajsbrot— concluye que, de allí en más, solo será posible pensar la catástrofe en estos términos, que cita en inglés, traduce al francés, y citamos aquí en castellano:

A la casa la habían dejado; a la casa la habían abandonado. [...] Un cardo se había abierto camino entre las baldosas de la despensa. [...] Amapolas se sembraban solas entre las dalias; el césped ondulaba de hierbas largas; alcachofas gigantes se encumbraban entre las rosas; un clavel orlado florecía entre las coles; en tanto el suave gopeteo de un hierbajo en la ventana se había vuelto, en las noches de invierno, un tamborileo de árboles robustos y zarzas espinosas que ponían verde la habitación en verano (Woolf, 159).

Alcachofas entre y por encima de las rosas. Para Wajsbrot, la imagen resume la «catástrofe», más allá de las dimensiones que la misma pudiera alcanzar. Es la imagen vórtice de la «devastación», enfatiza, sumamente «inquietante y trágica», dado que se construye con «términos casi anodinos, inofensivos» (Wajsbrot 158). Tan inofensivos, podría agregarse, como esas ciento veintiséis especies de maleza que, contabilizadas por el director de los Kew Gardens el 1ro de mayo de 1945, al término de la Primera Guerra Mundial, recubrían los sitios destruidos por las bombas caídas sobre la ciudad de Londres (Mabey 49). Inofensivos y saturados de memoria. Hubo que esperar, no sin sensibilidad hacia los paisajes de la guerra de Paul Nash (1889-1946), a la serie pictórica *Böse Blumen* de un artista como Anselm Kiefer, para ver algo semejante al jardín de “Time Passes” de Woolf en la pintura. Inspiradas desde hace dos décadas en *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, estas obras interrogan esa gran catástrofe —la Shoa— que puso en evidencia los contrasentidos implícitos en las relaciones entre la naturaleza, la historia y la cultura, la literatura y el arte. Acaso, después de los estanques reflejando el jardín de Giverny de Claude Monet, sea imposible hallar otras pinturas que apremien con tanta urgencia como las de Kiefer a observar de cerca las texturas, resonancias y colores en deslumbrante torsión de las flores allí pintadas. Con todo, la revolución formalista del jardín de Monet es a las *Böse*

Blumen de Kiefer como la revolución formalista del jardín de Flaubert a “Time Passes” de Woolf. El jardín como documento de la destrucción del espacio plástico en el siglo XIX da paso al jardín como espacio destruido a partir del siglo XX. El jardín como paisaje de la devastación de Kiefer es deudor de una tradición iconográfica que la literatura devenida museo, albergando piezas como “Time Passes”, colabora a restaurar.

Coda

El noveno fragmento de August Schlegel (133) publicado en 1798 en el *Athenaeum* dice: “Por suerte la poesía no espera a la teoría; [...] si no, no tendríamos para empezar ninguna esperanza de un poema”. Ha sido una muy enigmática y aun más dichosa coincidencia haber hallado en este libro reciente de Wajsbrot originalmente formulada, eruditamente explorada, rigurosamente profundizada y poéticamente jerarquizada, la «miríada» de ideas que el paisaje de la devastación contenido en “Time Passes” es capaz de instalar en quienes acceden a leerlo. Con *Nevermore* sobre el escritorio, acaso sea innecesario proponerse una exhaustiva elaboración de tales ideas, dado que —como Schlegel acierta a expresarlo— la poesía siempre se adelanta a la teoría, y es en ello donde radica la esperanza de cruzarse con libros e imágenes como los de Woolf y los de Wajsbrot. Para continuar armando museos imaginarios, completar esa memoria visual de la memoria de la historia. Podríamos decir, con los términos del discurso-monólogo del poeta en *Caspar Friedrich Strasse* (2002) de la misma Wajsbrot, donde las éfrases de paisajes del pintor del romanticismo alemán alternan con reflexiones —que ellos mismos inspiran en parte— sobre la naturaleza, la historia, la cultura y la devastación en términos personales y colectivos que, en efecto, nuestro destino es recordar. Incluso recordar pensando en la “extraordinaria indiferencia de las cosas y los seres sin pasado —si esto existiera—, en la dicha cuya imposibilidad nos persigue —dado que nuestro destino es recordar, y la crueldad de nuestra memoria es infinita, así como insondable” (11).

Tanta crueldad remite a la imagen de las raíces y los tallos de la naturaleza vegetal librada a ella misma: puede resquebrajar un sólido pavimento, derribar muros añejos y gruesas columnas. A la larga, Jean Pierrot es quien escribe atento a esto, los vegetales —cuando escapan a nuestro control— pueden causar daños comparables a los de un terremoto, convirtiéndose así en los principales agentes responsables de su propia ruina. Esta última omnipotencia de las plantas y los árboles queda de manifiesto en los espacios devastados: si no asumen las destrucciones de la historia, sin duda que las plantas las acompañan y las prolongan hasta la inevitable desaparición (Pierro, 253).

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1984). “The Idea of Natural History”, Trad. Robert Hullot-Kentor, *Telos*, n.º 60, 111-124.
- ARASSE, Daniel (1992). *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis (1957). “Jardins et pays d’illusion”, *Aberrations. Légendes des formes*. Paris: Olivier Perrin, 98-125.
- BAUDELAIRE, Charles (1986). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Trad. José Millán Alba. Madrid: Cátedra.
- (1999). *Correspondance*. Ed. Claude Pichois y Jean Ziegler, vol. 2. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

- BENJAMIN, Walter (2016). *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann Ed., Trad. Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal.
- BERTRAND, Romain (2019). *Le Détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*. Paris: du Seuil.
- BREDEKAMP, Horst (1995). *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature. Art and Technology*. Trad. Alison Brown. Princeton: Markus Wiener.
- CIXOUS, Hélène (1998). *Un vrai jardin*. Paris: Éditions des femmes.
- BUCK-MORSS, Susan (1979). *The Origin of Negative Dialects: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press.
- CRARY, Johnathan (1992). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: The MIT Press.
- DORD-CROUSLÉ, Stéphanie (2003). "Flaubert et les Manuels Roret ou le paradoxe de la vulgarisation. L'art des jardins dans Bouvard et Pécuchet". Lise Andries Ed. *Le partage des savoirs (XVIII-XIXe siècles)*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 93-118.
- FLAUBERT, Gustave (1990). *Bouvard y Pécuchet*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada.
- FRANCASTEL, Pierre (1994). *Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique: de la Renaissance au cubisme*. Paris: Denoël.
- GABRIELONI, Ana Lía (2018). "Literatura e historia (natural) del arte". *Saga. Revista de letras*, n.º 9, 2.º semestre, 35-56. <https://sagarevistadeletras.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/4>
- GAYON, Jean (1998). "Agriculture et agronomie dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert". *Littérature*, n.º 109, 59-73. [https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Gayon,+Jean.+\"Agriculture+et+agronomie+dans+Bouvard+et+Pécuchet+de+Gustave+Flaubert.\"+Littérature,+no+109,+1998,+págs.+59-73.&ie=UTF-8&oe=UTF-8](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Gayon,+Jean.+\)
- GOUX, Jean Paul (1999). *Les Jardins de Morgante*. Arles: Actes Sud.
- HANSEN, Beatrice (1998). *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human, Beings and Angels*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- HUGO, Victor (1968). *Cromwell*. Paris: Garnier-Flammarion.
- JAKOB, Michael (2018). *Des jardins & des livres*. Genève: Fondation Martin Bodmer/Métis Presses.
- LABARTHE, Patrick (1999). "Locus amoenus, locus terribilis dans l'œuvre de Baudelaire". *Revue d'histoire littéraire de la France*, 99, n.º 5, septiembere-octubre, 1021-1045. <http://www.jstor.org/stable/40533901>.
- (2000). *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*. Paris: Gallimard.
- LEE, Rensselaer W. (1998). *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*. Paris: Macula.
- LEFEBVRE, Henri (1974). *La Production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.
- LE SCANFF, Yvon (2007). "Du lieu d'horreur au paysage terrible". *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*. Paris: Champ Vallon, 6-20.
- LÜTTICKEN, Sven (2017). "Historia antinatural". *New Left Review*, n.º 45, julio-agosto, 104-119.
- MABEY, Richard (2010). *Weeds: In Defense of Nature's Most Unloved Plants*. New York: HarperCollins.

- MALRAUX, André (2015). *Le Musée imaginaire*. Saint Amand-Montrond: Gallimard.
- MANGIAPANE, Stelle (2014). “Des mots du savoir aux mots de la fiction. Le lexique de l’agriculture dans le chapitre II de Bouvard et Pécuchet”. *Revue Flaubert, Centre Flaubert*, 1-17. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00678900/document>
- MOUCHARD, Claude (1974). “Terre, technologie, roman: à propos du deuxième chapitre de ‘Bouvard et Pécuchet’”. *Littérature*, n.º 15, 65-74. <http://www.jstor.org/stable/41704384>
- OYARZÚN, Pablo (2008). “Extraña sensación, Kant sobre el asco”. *Methodus*, n.º 3, 7-21.
- PICHOIS, Claude, Ed. (1974). *Album Baudelaire*. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- PIERROT, Jean (1999). “La revanche du végétal de Zola à Caillois”. Jean-Pierre Cléro y Alain Niderst Ed. *Le Végétal*. Rouen: Publications de l’Université de Rouen, 251-286.
- SCHNAPPER, Antoine (2012). *Le Géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVIIIe siècle*. Paris: Flammarion.
- SCHLEGEL, August, Friedrich SCHLEGEL *et al.* (2012). “Fragmentos de *Athenaeum*”. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy Ed. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 132-223.
- SOULATGES, Magali (2012). “Les ‘musées de papier’ ou le règne quasi sans partage de l’in-folio illustré”. *Anabases*, n.º 15, 129-142.
- THIEBAUT, Carlos (2011). “Hacia una historia natural del daño desde Sebald a Kant”. *Polígrafi “Natural History”*. Vol. 16, n.º 61-62, 1-264.
- THOMAS, Jeffrey (2019). “Le jardin face à Bouvard et Pécuchet”. *Revue Flaubert*, n.º 18, 1-13.
- ZHONG MENGUAL, Estelle (2021). *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Arles: Actes Sud.
- WAJSBROT, Cécile (2022). *Caspar Friedrich Strasse*. Paris: Zulma.
- (2021). *Nevermore*. Paris: Le Bruit du temps.
- WOOLF, Virginia (2012). “Pasa el tiempo”. *Al faro*. Trad. Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada, 143-165.