

Geografía cultural y tradición histórica de la perspectiva en dos obras de referencia sobre los espacios del poder y el poder del espacio*

Francisco Roque de Oliveira

Junta Nacional de Investigación Científica y Tecnológica
Lisboa (Portugal)

Data de recepció: maig 1997
Data d'acceptació: maig 1997

Resumen

Este artículo analiza, desde diversas perspectivas, el uso y manipulación de los componentes y los elementos simbólicos de la trama urbana por parte del poder. La aproximación al tema se realiza a través de la confrontación entre dos puntos de vista mediante una lectura paradójica de la geografía cultural, que tiene como objeto la capital del reino de Kandy (en la antigua Ceilán) entre los siglos XIV y XIX y una de las más recientes retrospectivas históricas sobre la relación entre cultura y medida del espacio y sobre la inserción de los objetos arquitectónicos en el paisaje.

Palabras clave: geografía cultural, tradición histórica, poder, poder del espacio.

Resum. *Geografia cultural i tradició històrica de la perspectiva, en dues obres de referència sobre els espais del poder i el poder de l'espai*

Aquest article proposa tractar, des de diferents punts de vista, l'apropiació per part dels poders, dels elements i símbols de la trama urbana. S'hi realitza un apropament al tema a través de la confrontació entre una lectura paradoxal de la geografia cultural que agafa per objecte la capital del regne de Kandy, a l'antic Ceilan, entre els segles XIV i XIX, i una de les més recents retrospectives històriques sobre la relació entre la cultura i la mesura de l'espai, d'una banda, i la inserció dels objectes arquitectònics en el paisatge, d'una altra.

Paraules clau: geografia cultural, tradició històrica, poder, poder de l'espai.

Résumé. *Géographie culturelle et tradition historique de la perspective dans deux ouvrages de référence sur les espaces du pouvoir et le pouvoir de l'espace*

Cet article propose de toucher, à partir de différents points de vue, à l'appropriation des éléments et des symboles de la trame urbaine. Domaine favorable à la superposition dis-

* Las dos obras de referencia son: DUNCAN, James. S. (1990). *The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyan kingdom*. Cambridge Human Geography. Cambridge: Cambridge University Press, 229 p. ISBN: 0-521-35305-X; BENEVOLO, Leonardo (1994). *La captura del infinito*. Trad: Margarita García Galán. Madrid: Celeste Ediciones, 149 p. ISBN: 84-87553-66-4.

Traducción del original portugués: Perla B. Zusman.

ciplinaire, on fait ici une approche de la matière en confrontant une lecture «paradoxal» de la géographie culturelle qui a pour objet la capitale du royaume de Kandy (ancien Ceylan) aux XIV-XIX^e siècles, avec l'une des plus récentes rétrospectives historiques sur les rapports entre la culture et la mesure de l'espace, d'un côté, et, de l'autre, l'insertion des objets architecturaux dans le paysage.

Mots clé: géographie culturelle, tradition historique, pouvoir, pouvoir de l'espace.

Abstract. *An approach to cultural geography and to the historical tradition of perspective based on two references books on power domains and the power of space.*

This article analyzes from various perspectives the use and manipulation by the authorities of the components and symbolic elements within the urban grid. It is considered field for cross-disciplinary work, and here analyses focuses on the confrontation between a «typical» cultural geography approach using the examples of the capital of the Kandian Kingdom (in former Ceylan) from the fourteenth to the nineteenth century, and one of the latest historical reviews on the relation between the placing of architectural elements in the landscape and the culture and measurement of space.

Key words: cultural geography, historical tradition, power, power of space.

Sumario

1. Principios

Es poderosísima la sugerencia que ejercen los posibles múltiples modos que el poder tiene para apropiarse del espacio con el objetivo de intentar inscribir en él una imagen refleja de sí. Esta «impresión» codificada en el espacio —o en el paisaje, para usar la expresión consagrada en la literatura geográfica o paisajística que nos es más cercana— comienza por ser fiel a un determinado contexto cultural, cabiéndole en el cuadro conjunto del orden social correspondiente, la expresión de un ejercicio idéntico en su totalidad en importancia y significado a aquél que, en el orden privado, público, político o económico, cabe a campos discursivos tan diversos como el del orden jurídico, de la medicina, o de la codificación religiosa *stricto sensu*. Es raro el poder que, disponiendo de esta oportunidad, no sucumba a la tentación de ejercer, a través de la manipulación del paisaje, el control sobre los otros o sobre la imagen que, en ellos, quiere dejar el paisaje de sí mismo. Una vez que se visualiza esto, el análisis se torna después más interesante cuando no se restringe a la referencia sobre las consecuencias más físicas de este tipo de deliberación, antes agrega la lectura del modo como las mismas se repercuten, suscitan reacciones o interpretaciones

tan diversas cuanto aquellas que se hacen posibles a partir de las inagotables oportunidades de acceso o decodificación que se tienen en relación con los respectivos mensajes —la llamada «negociación de mensajes», como, de manera significativa aunque un poco enfáticamente, gusta llamarla alguna de las escuelas más en boga.

Al subcampo disciplinario de la geografía cultural le ha cabido, por delegación obvia, el encargo de la representación de la disciplina geográfica en la indagación pluridisciplinaria al que este objeto se presta —a la par de la antropología, de las críticas literarias y artística, de la psicología o de la ciencia política. Y si es así en términos genéricos, más específicamente, desde el punto de vista práctico, esta representación o el lugar más destacado en los esfuerzos de la lectura de base cultural de las pistas que indican «tipos» o «conjuntos paisajísticos» propios a esta o a aquella localización o reveladores de la naturaleza de este o de aquel espacio regional, le cabe a Carl Sauer y a la tradición de la Escuela de Berkeley, sea por derecho propio, sea por la inevitable resonancia que ejerce sobre el mundo académico la producción anglosajona.

Sin embargo, en relación con un tipo de indagación que, como esta, fue rápida y claramente definido en 1925 por el propio C. Sauer para el estudio de los paisajes por parte de la geografía cultural americana en *The Morphology of Landscape*, las idiosincrasias específicas al mismo discurso académico de raíz anglosajona se encargaron de ir abriendo las fisuras necesarias a fin de provocar una reecuación considerable de la correspondiente práctica disciplinaria. Es así que, ya en las décadas de 1970 y 1980, cierto discurso predominantemente británico (D.S. Cosgrove, S. Daniels, D.F. Ley, entre los autores más destacados) abrazó como proyecto repensar la interpretación paisajística saueriana, considerada demasiado ligada a la investigación de la cultura material, demasiado hermética, por ello, a la consideración del hombre en sí mismo como objeto de investigación y, sobre todo, a los aspectos sociales y políticos que, consecuencia de la propia dinámica del «proceso social», terminan reflejándose en los paisajes de modo por lo menos tan fundamental como los propios «artefactos» o testimonios materiales privilegiados por la indagación de la escuela americana. Siguiendo todavía dentro de la misma jerga, a la fabulación teórico-académica en discusión, se busca muy simplemente contraponer cierta tendencia empiricista y de cierto modo displicente en relación con el hecho de considerar la importancia de una mediación crítica y la necesidad de involucrar en el análisis un gradiente teórico que permita despistar las ingenuidades muy propias de la creencia de base fuertemente positivista de la filosofía de la ciencia respecto de la pretendida objetividad de las observaciones y la fiabilidad de las evidencias materiales cuando son tomadas *per se* —y, por el mismo tipo de razones, de contrariar también el extremo opuesto de los excesos disciplinarios, aquí aquellos que se pierden en el nihilismo de la búsqueda ilusoria de la esencia fenomenológica de las investigaciones, acabando por hacer con que éstas sean tomadas como sinónimo del proceso creativo, por lo tanto a espaldas por naturaleza propia a la más elemental capacidad y prueba de racionalización y de sistematización.

El trabajo de J. Duncan al que se hace referencia se considera a sí mismo continuador de este tipo de análisis que, partiendo de la preocupación central de la geografía cultural saueriana por el reconocimiento del impacto de grupos culturales impreso en el paisaje, y, aún más, de la noción considerada como dada por innumerables autores que explicitan la naturaleza esencialmente textual del paisaje (Pierce Lewis, J.B. Jackson, D.W.Meining, W. Zelinsky, P.L. Wagner), avanza con la matriz complementaria de la perspectiva hermenéutica de interpretación aplicada al objeto paisajístico, recurrencia explícita de A. Giddens, P. Ricoeur o H-G. Gadamer, a Roland Barthes, a Michel De Certeau o a Clifford Geertz, si nos referimos a importaciones exteriores a la disciplina, y, aún a autores que habiéndose aproximado a la geografía cultural norteamericana (Raymond Williams, John Berger) ejercen una influencia que, tal como el mismo autor observa, no deja de ser paradójal sobre aquella que se reclama como «nueva» geografía cultural, de base esencialmente británica. De aquí, la asimilación «a la Ricoeur» de un concepto de cultura como sistema significante, del concepto de campos discursivos «a la Michel Foucault», de las referencias a la teoría sociosemiótica crítica «a la R. Barthes y De Certeau» o a los trabajos sobre retórica realizados por Hayden White o por Kenneth Burke.

Para el objeto-paisaje en concreto, todo ello tiene como resultado supuesto poder pasar, de una reconstitución «sobria» de los elementos paisajísticos y de los paisajes del pasado substancialmente ajena a la respectiva contextualización en el ámbito de las intenciones y de los procesos sociales y culturales determinantes al tipo de interpretaciones en que éstos son contemplados; de una geografía cultural que conocía equivalente en aquello que la antropología cultural americana entendía para el respectivo ámbito como «etnografía realista», se pasa a la percepción de la existencia de un significado y de una cualidad estructurante del paisaje en tanto conjunto ordenado de objetos con significado cultural específico, intermediario entre la producción de mensajes dados por acciones de un sistema social dominante y su correspondiente lectura, experimentación, exploración y eventual reproducción por parte de los destinatarios o receptores del relato retórico que ahí es dejado.

Partiéndose de la capacidad sugestiva del paisaje, dada por intermedio de la respectiva expresión visual, la práctica ha llevado a percibir de qué modo los paisajes urbanos tienen la ventaja de codificar mejor en sus objetos el impacto de las ideas y los propósitos de lectura dominantes, sirviendo, de este modo, como vehículos ideales para administrar con «naturalidad» la apreensión/reproducción de lo que en ellos es codificado —percibir en los paisajes urbanos la intención subyacente a la inclusión de determinados elementos arquitectónicos, a la respectiva localización espacial en el conjunto de la ciudad o, aún más, la naturaleza de ciertos rituales cívicos que interactúan con elementos específicos del tejido urbano para que, de esta manera, adquieran el respectivo significado alegórico y cumplan con una función narrativa implícita.

Signos, símbolos, íconos o cualquier otra forma de especialización simbólica son insertos en el conjunto del paisaje urbano o dentro de éste, en construcciones arquitectónicas específicas, con el objetivo de reproducir *in toto* una narrativa

que los precede. En el límite, incorporan solo sugerencias particulares de estas mismas narrativas, no dejando por ello de conseguir resultados efectivos en la reproducción y sugerencia de códigos de significado: recurriendo a la sinécdoque, cuando la parte sugiere al todo o el todo sugiere parte de la narrativa simbólica, recurriendo a la metonimia, cuando una palabra o un ícono, por ejemplo, tiene la capacidad de provocar una asociación por contigüidad con una realidad más vasta y ausente, o, también por ejemplo, recurriendo a la repetición de motivos arquitectónicos, que, operando en un proceso en todo idéntico al conseguido en la estructura de la narrativa literaria, amplían el efecto y la eficacia de la transmisión del mensaje.

2. El objeto

Si es pensado con la distancia debida, no será exagerado decir que existe una cierta redundancia en los propósitos y revelaciones más entusiastas del discurso disciplinario de la «nueva» geografía cultural al que acabamos de hacer referencia y de la cual Duncan sale en defensa. De cualquier modo, y aún cuando no tuviese otro mérito, esta profesión de fe en las capacidades de este subcampo disciplinario tiene el de servir para acentuar la densidad implícita a los objetos culturales como el paisaje y, aunque inadvertidamente, hacer su contribución a simplificar las posibilidades de intervención crítica en los dominios que relacionan los testimonios físicos de la acción de las sociedades humanas con la retaguardia ideológica y estética que es en parte responsable por la respectiva materialización —la intención del poder, tal como el acto creativo, puede en gran medida ser descodificada y aprehendida sin que para ello se tenga que tropezar fatalmente con los dilemas de un *cogito interruptus*, bloqueador por definición: el discurso geográfico académico parece así aceptar en definitiva la normalidad de una traslación que, aún cuando pueda ocurrir y ser mediatizada de inúmeras maneras, existe entre las intenciones de realización sobre la realidad y la suma de las pruebas plásticas que tenemos de esto mismo— la normalidad en el establecimiento de un cierto horizonte de estabilidad para el cual compiten, sea la descomposición de estas intenciones, sea la posibilidad de una lectura integrada, tan sistematizada y accesible como sea posible, de las pruebas o de las evidencias espaciales recogidas.

Aún así, es muy probable que el resultado más feliz del trabajo de Duncan sea la elección del propio objeto sobre el cual se concentra su lectura: la forma en que los discursos del poder o sobre el poder regio pueden ser leídos o releídos en el paisaje urbano de la capital del reino de Kandy, en Ceilán (Sri Lanka), entre 1321 y 1815.

La elección del objeto devino de la disponibilidad y del estímulo dado en forma simultánea por tres factores: (1) La existencia de una vasta literatura sobre la naturaleza del poder regio y su relación con la construcción de las principales capitales regias del sur y del sudeste asiático, permitiendo el acceso a una referencia contextual muy amplia y próxima a aquella que es estudiada aquí; (2) la inexistencia de literatura disponible que tratase específicamente

el tema paisajístico y la relación entre el poder, la estructura y la configuración urbana de la última capital singalesa, la cabeza del reino autónomo de Kandy, «el reino de la montaña», y (3) y, condición fundamental para la realización de estudios retrospectivos sobre la dimensión político-cultural de los paisajes, disponibilidad asentada en el hecho de que la sociedad en cuestión ha sido tradicionalmente altamente textualizada, dejando, de este modo, no sólo mucha documentación escrita que antecede y prepara aquello que es revelado por la observación contemporánea de los testimonios del pasado (tarea de la cartografía urbana, del análisis arquitectónico o de la observación de inscripciones líticas), como también las más diversas pruebas escritas (desde textos de naturaleza política o religiosa hasta de poesía cortesana) que justifican y dan cuenta del modo en que diferentes grupos pensaron o reaccionaron frente a las opciones tomadas a lo largo del tiempo por la misma morfología urbana —por parte del poder regio, del poder religioso, de la burocracia nobiliárquica, o, aún, salidas del campesinado y de los grupos populares.

3. Expresión paisajística de los discursos del poder en Kandy: construcción y lecturas

Tal como en varias otras «ciudades de dioses», Kandy también opera en su diseño urbano la transferencia de códigos de significado de naturaleza esencialmente ritual: la ciudad como un mundo *in miniatura* de explícitas referencias de carácter religioso, moldeando, en este caso, el paisaje urbano a imagen y semejanza de un discurso que, tradicionalmente, se revela de una cualidad sincrética muy particular al conciliar los discursos de tradición budista dominante que compiten con las influencias de origen hindú, éstas últimas sentidas a partir del siglo x.

Todos los elementos parecen encajar en este proyecto de homologación del espacio concreto de la ciudad a la «estructura textual» que tiene más que explícita una identidad cósmica —visible en la geometría esencial del respectivo trazado, en la división del todo urbano en zonas de significado funcional preciso (el «rectángulo sagrado», la especialización administrativa y mercantil de ciertas calles, por ejemplo), en la función estructurante de los principales ejes urbanos, en la orientación de las principales aperturas/puertas o en la de los canales, en la cualidad alegórica de la disposición y del número de plazas y de calles, en la localización de palacios y templos en su interior, en la localización deliberadamente exterior al mismo recinto de los cementerios, en fin, en el significado o en el simbolismo subsidiario a la función utilitaria del gran tanque o lago, motivo obligatorio que expresa ese mismo significado a través de la respectiva forma y de la suma de detalles y motivos arquitectónicos que decoran su perímetro.

Comprobando esta concordancia generalizada, Duncan clarifica el modo en que, a lo largo de la historia, Kandy fue conciliando dos modelos esenciales de liderazgo regio, para finalmente reproducirlos y sobreponerlos en dos modelos esenciales de paisaje que sirvieron como expresión del poder mismo.

Por un lado, un discurso regio fiel a la idea budista del rey protector y piadoso, empeñado en el bienestar cotidiano de su pueblo y que, en lo esencial, encaja con la imagen de Asoka, el monarca indiano del siglo xx aC, y que guarda relación con un modelo de paisaje regio en que se duplican las estructuras religiosas y los trabajos en infraestructuras públicas que cumplen una función eminentemente utilitaria. Por el otro, el discurso de influencia hindú que venera a Sakra, el rey de los dioses que los reyes de Kandy emularon a fin de otorgar a su autoridad un estatuto que se pretendía directamente legitimado por el poder divino, y que encuentra para su más significativa correspondencia en el paisaje una edificación que debe servir a la respectiva glorificación —un modelo paisajístico que pretende la transposición lineal hacia el espacio urbano de los modelos escritos de las «ciudades de los dioses del cielo», forzando la monumentalidad y la elección de cierto tipo de construcción: sobre todo palacios y lagos artificiales.

Se comprende que la referida especificidad sincrética de la historia de la isla haya encontrado aquí un campo de elección para ejercitar toda su capacidad de conciliación y de equilibrio dadas las tensiones que inevitablemente resultan de la sobreposición de dos modelos que, en los múltiples aspectos y, a pesar de la subalternización calculada que puedan promover de divinidades y referencias del culto y del poder hindú al orden budista dominante, no anulan la existencia de divergencias y de contradicciones muy profundas entre sí. De aquí, la revelación hecha por el autor de que, en lo esencial, la configuración urbana o la narrativa paisajística que interpreta los diferentes testimonios del poder dominante a lo largo de los cinco siglos de existencia del reino como entidad independiente, y dejando de lado las variaciones mínimas, no ha conocido alteraciones significativas. Aún cuando, en 1739, se inicia el reinado de la dinastía Tamil de Nayakkar, que caerá en 1815 con el propio reino por la fuerza de la anexión inglesa, y que, sorprendentemente o no, y dada la precariedad endémica de su estatuto y la necesidad resultante de legitimación, conducirá con extremo empeño la continuidad de este ejercicio de sutileza alegórica —el poder de una dinastía no singalesa que debe ganar espacio para un *entourage*¹ propio, sin herir con esto las susceptibilidades de una cultura budista mayoritaria entre la población y la nobleza heredera del poder anterior, y que, también por ello, más que nunca, puede prescindir de la complicidad de un orden del espacio de eficacia comprobada, así como de todos aquellos elementos que en él se destacan para apoyar los rituales más significativos del mismo poder: de la teatralización del servicio fúnebre de los monarcas a las festividades públicas, de éstas al ceremonial de acreditación de embajadores, por ejemplo, cualquiera de ellos no deja de recurrir a las disposiciones intencionales de la morfología urbana.

Sólo una excepción parece contradecir este cuadro de equilibrios calculados entre las filiaciones narrativas del poder y su expresión en el paisaje. Después

1. *Entourage*, término francés que significa 'entorno, conjunto de allegados' (N.de la T.).

de dos siglos y medio de consecutivo despoblamiento impuesto por el cerco de los poderes europeos que se sucedieron sobre la generalidad de las islas territorio —los portugueses, seguidos por los holandeses—, con un reino reducido a las más abyecta pobreza y aislamiento y con un poder regio más ficcional que nunca, éste último, en 1810, resuelve el arranque de un ambicioso programa de construcciones para la capital, que, por primera vez de forma explícita, rompía con los términos del equilibrio expuesto. Se quería resaltar la referencia carismática de la persona del monarca debilitado, por lo cual se promovía la lectura desproporcionada que favorecía el recurrir al modelo de legitimación del rey dios Sakran.

En términos prácticos y en consecuencia, perdía el modelo urbano que daba a la ciudad la idea de una réplica cósmica, ganando una cierta desproporción en la edificación, la preferencia por tipos de construcción que servían directamente a la veneración ritual del rey, llegándose a la propuesta emblemática de transferencia del palacio real de la localización tradicional en el interior del rectángulo sagrado hacia el centro de la ciudad.

A fin de comprobar la capacidad efectiva de reconstitución de los paisajes culturales desde el punto de vista teórico-metodológico al que suscribe, Duncan llega más a confrontar este ejemplo de asociación explícita entre una determinada tesitura narrativa y una modificación del espacio habitado con los testimonios que recoge de todos aquellos otros grupos que, al mismo tiempo, no habiendo tenido acceso a la elaboración de los caracteres simbólicos dominantes impresos en el paisaje, no dejaron por ello de contestar o de reaccionar de algún modo a la respectiva elaboración —las ya referidas lecturas paralelas del grupo de la nobleza budista excluida de la hechura directa del modelo urbano del poder Tamil o los testimonios dejados escritos y referentes a los grupos populares, los cuales, como es comprensible, abordan el modelo de construcción propuesto no tanto por la función simbólica resultante, sino más bien por las implicancias del esfuerzo físico y material que la desesperada desproporción megalómana del fin del reinado venía a imponer. Preocupaciones de interés exclusivamente disciplinario al margen, tal como al margen deben ser colocadas todas las certezas sobre la completa representatividad y la capacidad de procederse a lecturas literales de algunas de las fuentes escritas tomadas como soporte de este último ejercicio, nos parece que, en lo esencial, lo cierto es que la reconstitución propuesta por J. Duncan para el objeto en causa es particularmente exitosa.

4. Del orden urbano del poder ritual a la lección del orden del infinito en el paisaje

Dejando de lado la cuestión de la discontinuidad entre el abordaje que Duncan presenta y la «línea tradicional» de los trabajos de geografía cultural norteamericana tutelados por la figura de C. Sauer (más que divergente o alternativo, como alguien ya hizo referencia, nos parece que el tratamiento que Duncan hace de su objeto es, en sí mismo, más allá de la coherencia con la línea que

él mismo ensaya por lo menos desde el artículo de 1980, «The Superorganic in American Cultural Geography» —*Annals fo the A.A.G.*, 70 (2), p. 181-198—, sobre todo substancialmente distinto al de la Escuela de Berkeley, por lo cual las críticas que formula a fin de obtener un espacio propio tendrán poco que ver con una real incompatibilidad de las materias en discusión), dejando al margen tal cuestión, decíamos, merece una referencia final la cualidad intrínseca al propio objeto analizado por su estudio, esta cualidad cósmica que resulta en un modelo de ordenación urbana ideado a partir de un eje de referencia simbólico y «estable», en aquello que la misma tiene de común con las perspectivas abiertas por el más reciente trabajo de Leonardo Benevolo, referido en el epígrafe. Son raros los textos que resulten tan significativos como éste en el modo en que permiten visualizar de qué forma se cruzan en la intervención pensada sobre el espacio, el relativamente libre arbitrio estético, la agencia-filosófica y la suma más prosaica de oportunidades y condicionantes de orden político, social y económico que marcan el encuadre de una época.

Para seguir el puente posible entre los dos textos, se percibe bien de qué modo el modelo urbano de Kandy conoce paralelismos evidentes con la regla o el *layout*² cosmológico de tradición budista del sudeste asiático, insistente en la imposición de un orden para el reino equivalente a aquél que se adivina para el universo. Kandy tiene así equivalentes en la Sukhodaya (actual Tailandia) del siglo XIV, en las ciudades elevadas en la actual Birmania, en la monumental Angkor del siglo XII, en Camboya, así como en la India tocada por la misma tradición: en Vijayangara del siglo XIV, y, después de ello, sobreviviente aún en Banaras, en Madurai de los siglos XVI y XVII o en Jaipur del siglo XVIII.

Sin embargo, una cosa es la regla cósmica y otra el puro efecto prospectivo conseguido o no más allá de la más evidente transposición simbólica. Y aquí las experiencias surgidas de los contextos civilizacionales contiguos del Angkor *khmer* o del Pequín de los Ming, repitiendo ésta última un modelo de ajuste ceremonial del espacio urbano con dos mil años de historia, para hacer referencia a sólo dos construcciones de impacto consagrado por la grandiosidad, presentan, no por casualidad, idéntico *impasse*: el símbolo es más o menos explícito —en Pekín, a través de la progresión continuada a lo largo de los varios espacios parcelares del recorrido del eje ceremonial que orienta la configuración de la ciudad imperial, es posible intuir la respectiva constancia con las leyes cósmicas; en Angkor, juegos de reflejos de templos en el espejo de agua de los tanques circundantes remiten hacia el sentido de una continuidad de significados—, pero ninguno de estos casos paradigmáticos piensa o consigue para el espacio que le es propio una efectiva unificación visual idéntica a aquélla que la tradición occidental ensayó durante el Renacimiento, en su intento de convertir la perspectiva del infinito accesible a la mirada humana, no la grandiosidad por la grandiosidad, sino el realce de la visión total disponible por el «gesto mínimo» que retoca el paisaje apenas lo necesario para conseguir esa ilusión.

2. *Layout*, termino inglés que significa 'diseño' (N. de la T.).

Tal fue, en sustancia, la cualidad del ejercicio que el Occidente idealizó y llevó a la práctica entre mediados del siglo XVII y mediados del siglo XVIII en el dominio de la ejecución paisajística, y que L. Benevolo traza en sus aspectos fundamentales: anticipándose a los resultados propios de la historia de la ciencia, la historia de la arquitectura registra en este período esta ambición de representar el infinito en el espacio físico de grandes dimensiones y de ofrecerlo a la experimentación visual. Inmune a la especulación filosófica presocrática sobre el infinito y a sus posibles implicancias, la baja edad media dio continuidad a la teoría aristotélica del «lugar», a una representación unitaria del mundo, universo cerrado y limitado, contenido en algo que no era un espacio físico, sino el Empíreo donde está el Padre Eterno. El espacio no es aquí receptáculo de objetos concretos, sino una propiedad de los cuerpos o de los objetos que pueblan la superficie terrestre. De ahí que la escala posible para la ejecución arquitectónica sea siempre pequeña y media, equivalente a los demás artefactos humanos, y no exista «punto de fuga» en un mundo de la arquitectura equivalente a la de los objetos que se perciben por el contraste del relieve y donde la capacidad de percepción visual se encuentra limitada por el hábito de la cultura a los trescientos metros: «[...] Dentro del límite de los 300 metros, las formas arquitectónicas mantienen su individualidad volumétrica, y se conserva la asociación, secularmente presupuesta, de arquitectura y escultura; fuera, los objetos arquitectónicos se convierten en imágenes planas, caracterizadas por las cualidades cromáticas, y se incorporan a la continuidad de los fondos paisajísticos» (p. 17).

Cabrá a la expresión artística del siglo XV comenzar a romper con esta concepción del mundo al generalizar la aplicación a la experiencia concreta de representación del espacio de la perspectiva de suma de referencias geométricas objetivas que recoge de los tratados de óptica de la segunda mitad del siglo anterior. Mismo antes de la abertura del espacio geográfico concretizada por los descubrimientos del siglo XVI y de la revelación métrica del espacio cósmico conseguida por la ciencia del siglo XVII, el todo relativamente indistinto que era aún el saber objetivo y el de la intervención operativa de la práctica artística abren las primeras fisuras en el «equilibrio» de la teoría tradicional del espacio «incorpóreo». Las primeras experiencias no son aún demasiado definitivas: las fachadas del palacio de Urbino son pensadas para dar fin a la continuidad visual del paisaje, y, tomadas de lejos, para incorporarse en éste, pero no dejan por ello de convertir en significativa su presencia como contrapunto a las restantes dimensiones del plano visual; lo mismo sucede con la ciudad eterna de Sforzina, de Filarete, un mundo autónomo en relación con su alrededor, emergente en el paisaje, y que, por esto, no ultrapasa la limitación de «regla» de la arquitectura que considera a ésta como equivalente a la suma de objetos de la ciudad, visibles y experimentables. De cualquier modo, las variaciones de escala o la experimentación del uso aislado de objetos singulares, tanto de éstos como de otros, van sirviendo para demostrar la singularidad de estos mismos objetos, las discontinuidades y las dificultades de articulación con el espacio que los rodea.

Entre los primeros ensayos, sólo la cúpula de Santa Maria del Fiore, en Florencia, más que por efecto de la armonía que consigue para el respectivo encuadre en el paisaje, parece indicar un ejercicio sobre los límites de las dimensiones y la posibilidad de construir un ejemplo ajeno a cualquier relación de perspectiva con la línea de la tierra, sugiriendo la existencia de una continuidad perfecta del paisaje cósmico al cual remite la mirada. Sin embargo, a pesar de esta sugerencia, ella se adelanta tres siglos, por lo cual la ruptura con el equilibrio de la tradición sólo se consumará entre finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. En primer lugar, porque sólo entonces se conseguirá generalizar burocráticamente el empleo de la cuadrícula y ampliar las respectivas dimensiones en el trazado urbano, experiencia que, a pesar de la precariedad de los materiales empleados, no aporta consistencia a las perspectivas posibles, tal como el dominio teórico del diseño al no ser aún capaz de aprovechar al máximo el aumento de escala realizado, fue fundamental para alargar las visibilidades abarcables, afinando la visión de los puntos de fuga de los extremos y la distancia a la cual se consumaba la unión visual de los diferentes lugares distantes de la ciudad y del territorio. En segundo lugar, porque es también entonces que, a la par de la investigación científica sobre los límites del espacio físico, se suma a este debate sobre la forma del mundo el debate que revé conceptualmente el vínculo entre Dios y el hombre —de la tesis epicúrea del espacio «infinito en todas sus direcciones» a la que Lucrecio se refiere en *De rerum natura* a Copérnico, de Bruno a Galileo, de Descartes a Leibniz, a Newton y a Pascal.

Es así que el ejercicio artístico, mientras tanto liberado del terreno de la indagación científica, aunque iluminado por éste mismo en relación con la idea de la infinitud del espacio y del empeño en la aprensión de la respectiva medida, se propone a sí mismo como horizonte la captación emotiva de la misma referencia estructural que es cedida por la teoría, en un esfuerzo que no deja de ser paradójal si se piensa que pretende acceder a algo que, por definición, es en sí mismo inaccesible. De cualquier forma, queda ahí para los siglos siguientes el proyecto que abandona definitivamente las limitaciones métricas de la tradición y que, en la línea de la cultura visual europea, amplía sus ensayos hasta el límite de las capacidades humanas de percepción y movimiento.

Entre la paz de Westfalia (1648) y el inicio de la Guerra de los Siete Años (1758), la Europa iluminista conoció la oportunidad de ejercer el límite de la visión humana aplicado a la capacidad de unificación visual en gran escala. No sólo la paz (desde luego porque la experiencia de la guerra llevaría a la teorización y a la práctica de la disposición de los ordenamientos y del movimiento una contribución esencial), sino que también el mayor desahogo de los diferentes poderes particulares que se constata en la época permite que éstos se dediquen a la concretización de iniciativas que serán ejemplos de importancia inestimable para las posteriores realizaciones del poder absoluto. En Francia, donde el ejemplo primero conocerá los contornos definitivos, se observa como todo ello es propiciado por la existencia de una atmósfera cultural

contrastada por la divulgación generalizada partidaria de una racionalidad cartesiana, por el refinamiento técnico y teórico que, a través del dominio de la topografía, de la hidráulica y de las matemáticas, permite el control de la representación tridimensional de los objetos que está en la base de la deformación prospectiva, y finalmente, pero no menos importante, el hábito por el ejercicio escenográfico que, desde el arreglo de jardines a los diversos ceremoniales del poder público, era práctica corriente.

Las lecturas hiperbólicas de los varios poderes a los que se presta este tipo de ejercicio —sobre todo, y como es natural, aquéllas que tienen por materia la representación del poder áulico—, enfrentan menos dificultades de concreción si son aplicadas en el paisaje no urbano, donde las resistencias de los tejidos existentes permiten aún poca operabilidad a la capacidad de organización paisajística de un «todo». Por ello, los parques de Vaux y de Versalles de Le Nôtre son anteriores a los ensayos sobre el paisaje construido, sólo obtenidos con idéntica eficacia en el siglo XIX. En estos dos ejemplos, el observador, fijo o en movimiento, captaba una unidad paisajística coherente, que, sin embargo, quedaba circunscripta al interior de un horizonte cerrado, sin solución de continuidad con el resto del paisaje natural. Desde fuera de Francia vendrán después las ordenaciones de Kassel, Turín y Caserta, quienes, aunque con otros medios —por lo tanto con otra escala— recuperan la idea renacentista de oposición entre el trazado arquitectónico lineal y el ambiente geográfico: haciendo uso de casualidades alimétricas, logran extender la perspectiva visual hasta el infinito, más allá, así, de los límites de coherencia que antes habían sido obtenidos para espacios cerrados.

Como se dijo, los poderes sólo más tarde ensayarán la plena aplicación al espacio urbano de la cultura de la perspectiva, una vez que se tuviera el dominio completo de la geodesia, de la cartografía, de la óptica y de la matemática: en Washington, en el París de los Campos Elíseos focalizado en el vacío que se obtiene en su arco y en la apertura hacia el espacio infinito dejado por la «hausmannización» de las principales arterias, en su imitación napoleónica en Milán, en los planos deformados de Speer para Berlín, o en la Nueva Delhi de raíz coincidente con los modelos de Versalles y de Washington; más recientemente, en las soluciones de unificación visual que atenúan los excesos de la herencia de la regularidad de la perspectiva en Camberra y Brasilia. Todo un recorrido que intenta no perder la referencia estable y ordenada que la civilización visual inventara en los siglos XV y XVI para preservar la coherencia del campo accesible a la observación.

Tanto Kandy como Angkor, Pequin o la Bassein de los portugueses, se percibe bien que pertenecen a un mundo aparte, a pesar de la diferencia abismal que existe entre el modelo de ésta última (injerto que disciplina en la India el orden urbano de una ciudad occidental) y cualquiera de los otros ejemplos, lo cual quiere decir que es particularmente delicada una lectura que proponga el respectivo paralelismo. En lo esencial, lo que sucede es que cada uno de estos casos tutela aún, siguiendo un modo que también es propio a cada uno, una tautología definida entre cualquier orden de escritura de referencias simbólicas y

el respectivo modelo urbano: el orden explícito de los textos sagrados, la ley selectiva y jerarquizante de la corte del emperador, o el orden de un poder europeo que se impone en tierra extraña a través de recurrir al trazo de referencia presente en el esquema exportado de la «Rua Direita»³. Todo esto difiere mucho de aquello que, desde el otro lado del mundo, el Occidente fue elevando, desde los jardines hasta los bulevares, a través de la utilización de la técnica, del cálculo exacto y del aumento progresivo de la libertad para el ejercicio artístico, de acuerdo con un recorrido realizado en sentido casi inverso: primero, medir e inventar la regla que permitiese alcanzar, después, la ilusión de la propia idea de orden.

3. Designación de la calle central y eje estructurante de muchas ciudades tradicionales en el Portugal metropolitano, y a lo largo de la cual se reconocen los edificios más importantes, públicos y religiosos.