

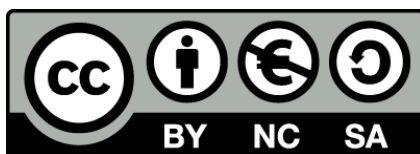


UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La fotografía de paisaje en el Pirineo central a finales del siglo XIX y principios del XX

Una revisión contemporánea desde la práctica artística  
del caminar por el territorio de alta montaña

Eduardo Marco Miranda



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.



# **LA FOTOGRAFÍA DE PAISAJE EN EL PIRINEO CENTRAL A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.**

UNA REVISIÓN CONTEMPORÁNEA DESDE LA PRÁCTICA  
ARTÍSTICA DEL CAMINAR POR EL TERRITORIO DE ALTA MONTAÑA

Doctorando: Eduardo Marco Miranda





# LA FOTOGRAFÍA DE PAISAJE EN EL PIRINEO CENTRAL A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

UNA REVISIÓN CONTEMPORÁNEA DESDE LA PRÁCTICA  
ARTÍSTICA DEL CAMINAR POR EL TERRITORIO DE ALTA MONTAÑA

PROGRAMA DE DOCTORADO: La realidad asediada posicionamientos creativos

Departamento de Pintura –UB

Doctorando: Eduardo Marco Miranda

Línea de investigación: 100882 Art, natura i entorn

Directores: Dr. Josep Mata i Benedicto y Dr. Antonio Quadros Ferreira

Departamento de Escultura –UB

Depósito Noviembre 2015



Dos Campus d'Excel·lència Internacional:





## Agradecimientos

Estos últimos cuatro años han sido un tiempo de reflexión y trabajo que han concluido con la elaboración de esta tesis doctoral. Un tiempo de progreso personal fascinante que ha modificado mi forma de valorar el mundo.

En primer lugar expresar mi agradecimiento a mi director de tesis el Dr. Josep Mata i Benedicto por su dedicación, implicación y paciencia. Y a las sugerencias iniciales de Paco Navamuel, Pau Garriga y Joaquín Corvo.

Quiero agradecer enormemente a mis padres Eduardo Marco Constante y M<sup>a</sup> Carmen Miranda Berdún por prestarme siempre su inestimable apoyo.

Asimismo deseo agradecer especialmente a la persona que siempre ha estado a mi lado ayudando y colaborando, M<sup>a</sup> Carmen García Mahedero.

Así como a Judit González Barcina por su diseño, a Julia Vivas y Lali García por sus inestimables aportaciones.

Y por supuesto a toda persona que directa o indirectamente me ha ayudado a la realización de esta tesis.



<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
DESCRIPCIÓN Y MOTIVACIÓN	8
JUSTIFICACIÓN E INTERÉS TEMÁTICO	10
OBJETIVOS	13
METODOLOGÍA	16
FUENTES DOCUMENTALES	19

## **CONCEPTOS Y FUNDAMENTOS 23**

<b>1. LA ADQUISICIÓN CULTURAL DEL PAISAJE DE MONTAÑA</b>	<b>25</b>
1.1. La organización estética de la montaña	32
1.2. La practica del paisaje de montaña como realidad	70
1.3. La representación fotográfica del paisaje de montaña	95
1.4. Notas y bibliografía	112
<b>2. LA DESCODIFICACIÓN DEL COSMOS PIRINEÍSTA</b>	<b>115</b>
2.1. La manifestación cultural pirenaica	129
2.2. Notas y bibliografía	138
<b>3. EL IMAGINARIO FOTOGRÁFICO PIRINEISTA</b>	<b>141</b>
3.1. Las imágenes de los fotógrafos pirineístas de la vertiente norte	143
3.2. Las imágenes de los fotógrafos pirineístas de la vertiente sur	166
3.3. Notas y bibliografía	188
<b>4. CONCLUSIÓN</b>	<b>191</b>
4.1. La significación del paisaje de la alta montaña	191

## **EXPERIMENTACIÓN Y MATERIALIZACIÓN 199**

<b>1. EL PROCESO CREATIVO DEL ARTE DEL PAISAJE EN LA MONTAÑA</b>	<b>201</b>
1.1. La experiencia de caminar como práctica estética	214
1.2. La consciencia del conocimiento en la experiencia	230
1.3. Notas y bibliografía	254
<b>2. ENSAYO FOTOGRÁFICO</b>	<b>256</b>





*«Siempre trato de comprender de donde procede esa sensación que me ensancha el pecho, cuando en la montaña al borde del precipicio de un día de tormenta, el aire sopla y me siento satisfactoriamente provocado en un reto que acepto con placer mientras camino».*

(CUADERNO DE CAMPO. Ascensión y pernocta en el Aneto. Julio de 2012.)

# INTRODUCCIÓN

Esta tesis nace de una inquietud personal basada en la curiosidad despertada por la continuada práctica del montañismo. Transitar por los caminos de montaña de los Pirineos siempre estimuló en mí imaginación el ánimo de aventura. Estar en contacto con la naturaleza salvaje en lugares y parajes remotos, escalar paredes, caminar por caminos apartados más allá del contacto del hombre civilizado, significa existir de una manera cercana a la libertad. La emoción que se siente tras encontrar la ruta, cuando andábamos perdidos; la impresión que se percibe al llegar al destino tras un gran esfuerzo de superación. Al recorrer los caminos montañosos conocí el disfrute, me percaté del riesgo, dominé el miedo, administré la prudencia. Comprendí la forma de valorar a la montaña para no sentir temor y poder afrontar con resolución las situaciones difíciles. Aprendí a poner en consideración lo que me rodea como una actitud, como una forma de ser y de estar. Marchando entre la soledad y el silencio, encontraba en la experiencia en la montaña un nutriente que me reforzaba a mí mismo. El instinto de supervivencia me hizo ser consciente de la responsabilidad propia que es necesaria en un mundo que no pertenece al hombre. Un territorio donde hay que saber dosificar la sensación del fracaso, en continua convivencia con el peligro de la muerte.

Allí en la alta montaña, en el límite entre la tierra y el cielo me planteaba preguntas existenciales. Comencé a considerar la vivencia de la realidad por mí mismo como una forma de conocimiento.

Caminar por la alta montaña para acumular experiencias, para encontrarse a uno mismo y extraer conclusiones sobre la naturaleza humana. Finalmente todo se acaba, hay que regresar a la civilización y solo nos queda el recuerdo de la experiencia, el ansia de la espera para la próxima vez que se podrá volver a salir a la montaña. Andando, viviendo por la montaña se concibió el germen de esta investigación, que trata de comprender el arte de existir.

Este cúmulo de experiencias intensas vividas en la montaña, se contraponen con la información que me llegaba desde lo urbano y lo social contemporáneo. Allí el montañismo es visto como un deporte, una banalización de la actividad de la montaña. Esa forma de valorar la montaña supone una pérdida en la profundidad de su experiencia. Al observar esta paradójica contradicción intuí que existía otro tipo de comprensión sobre la expe-

riencia de la práctica del montañismo. De esta forma comencé a investigar y esta tesis trata de dar respuesta a estas preguntas, que se pueden sintetizar en, ¿qué hay más allá de la experiencia de caminar por las montañas?

Así se concibió la idea de tratar de comprender la experiencia de transitar por la montaña del hombre mediante la práctica del conocimiento artístico, como una forma de generar lenguaje, como un método de crear conocimiento, como una forma de búsqueda de una nueva actitud en el paisaje sublime de la montaña.

## DESCRIPCIÓN Y MOTIVACIÓN

La investigación vincula a la fotografía de paisaje en el Pirineo central a finales del siglo XIX y principios del XX, con la visión contemporánea que supone la práctica artística del caminar contextualizada en el territorio de alta montaña.

Durante la investigación se ha establecido la correspondencia que poseen las imágenes fotográficas de paisaje, en su relación con la experiencia de transitar por la montaña. Una mediación entre la imagen y la experiencia que construye modelos culturales que sirven para referenciar la realidad sobre el territorio. Una intercesión que se produce por mediación de la mirada, en el desarrollo de formas de comportamiento en el entorno a través de la operación del arte. Así pues, la investigación propone el estudio de caso del contexto de la montaña, y formula como lugar común, entre la imagen y la experiencia, el territorio transversal que supone la práctica en la naturaleza del montañismo.

Lo que comprendemos como montaña es una adquisición cultural que viene configurada por la comprensión y praxis del concepto de paisaje.

Por una parte el paisaje constituye la génesis de la organización estética de la montaña. Ofrece una concepción del entorno mediante la percepción e interpretación, que une lazos con el contexto histórico y con la práctica pictórica. Desde el punto de vista de una aprehensión sensible y estética, al paisaje se le sobrepone una aprehensión cognitiva que se configura como un acto de constatación de la articulación entre el conocimiento artístico, el conocimiento científico y el conocimiento revelado. Un vínculo que generó una controversia entre la ilustración y el romanticismo y que configuró el fundamento cultural que supone la montaña moderna como relación entre el hombre y la realidad. La exploración y conocimiento del territorio de montaña por la modernidad fue posible gracias a la producción de representaciones cartográficas del territorio, a la par que de la configuración de representaciones románticas del paisaje con base en la cultura pictórica heredada del paisaje clásico inglés, y vinculadas a la invención de un nuevo lenguaje configurado por el concepto de lo sublime. Este conjunto de factores amparó la invención de una nueva forma de comprender un nuevo contexto, el paisaje de montaña.

Y por otra parte el paisaje se configura como una experiencia que define la práctica del

paisaje de montaña. El paisaje es ante todo experiencia física y sensorial, y luego perceptual e intelectual o espiritual, estética y artística. Actualmente el paisaje ha pasado de ser una imagen o una representación, a ser un lugar de acción. En este contexto, la investigación trabaja en los límites estéticos abordados por el Land art en su búsqueda de un lugar común entre el arte y la vida, mediante la puesta en valor de la experiencia en el paisaje. La investigación propone una interacción en los límites del arte y busca en la realidad compleja y heterogénea la fusión del arte con la vida real, interpretando el significado de la experiencia del montañismo como la práctica de la realidad de la montaña.

Es a partir del interés por el medio fotográfico que la representación del paisaje de la alta montaña construye un modelo propio, en un tránsito que va de lo real representado a la presencia de lo real.

El imaginario fotográfico y su divulgación determinan el peso de la cultura en las excursiones pirenaicas. Generando un movimiento de afluencia hacia los Pirineos. La investigación trata de comprender el papel jugado por las imágenes, en cuanto que expresan nuestra configuración de la realidad y se disponen como una herramienta para la toma de conciencia del individuo. De forma que existe un cambio de funcionalidad de la fotografía en su comprensión moderna, como cartografía para caminar por la montaña, con respecto a cómo se entiende de forma contemporánea, como cartografía del caminar por la montaña.

Finalmente, la consideración del conocimiento elaborado en la investigación, se lleva a término mediante la experimentación y materialización a través de un trabajo de campo. Un proceso creativo del arte del paisaje en la alta montaña, que lleva a cabo una intervención configurada por la experiencia de caminar como práctica estética. Un proceso de toma de conciencia del conocimiento emocional que configura la relación romántica del individuo con la montaña. Una forma de obrar en presencia de los componentes naturales, como expresión de una doble presencia, la activa del artista y la del mundo físico mismo. Mediante un documento fotográfico, que otorga valor de autenticidad a la acción, incluye la visión artística cerca de la tradición del paseo, del viaje y de la ascensión. De esta forma, la estimulación del artista media en la toma de conciencia de la acción sobre el paisaje en cuanto a nuestra relación con el entorno.

El trabajo se puede considerar como revelador de la acción sobre el territorio desde una determinada manera de comprender el paisaje. Poniendo de relevancia la situación actual de tendencia creciente hacia la banalización de la experiencia. Una predisposición a la que la tesis reacciona mediante la toma de conciencia de la práctica en el paisaje. Argumentando la necesidad de un reencantamiento de la realidad contemporánea. Proponiendo el caminar como práctica estética, como herramienta de esta nueva forma de neorromanticismo configurado bajo parámetros contemporáneos de construcción de la realidad.

## JUSTIFICACIÓN E INTERÉS TEMÁTICO

Esta investigación se concentra en las relaciones que los seres humanos mantenemos con el entorno singular de la alta montaña, con un enfoque entre lo artístico, lo geográfico y lo humanístico. La finalidad del estudio es poder observar como la experiencia transforma el significado del espacio geográfico para generar el sentido del lugar. La naturaleza y lo que percibimos en ella como paisaje es objeto de una reflexión cultural. El entorno se configura por una materialidad tangible impregnada de un espacio existencial intangible que imbuye los significados, las emociones y los sentimientos que lo construyen como lugar, y constituyen su *genius loci*.

La experiencia de la realidad contemporánea está muy devaluada, un fenómeno que afecta a todas las esferas de la vida en un mundo cada día más globalizado. La vida cotidiana del individuo de la metrópolis está caracterizada por la ansiedad que provoca la sobreexcitación informativa y la doctrina de la productividad extrema. Un desasosiego que conduce al sujeto a un colapso encubierto bajo un estrato aparente de libertad. Los valores de la eficiencia, la productividad y la seguridad son los que marcan el ámbito de la experiencia humana dentro de este sistema económico contemporáneo, singularizado por el nuevo mantra del lenguaje economicista, las nuevas tecnologías y la innovación. Pero los pilares del sistema de producción y de consumo hegemónicos muestran fisuras y el modelo de crecimiento y los valores sociales imperantes desde no hace mucho se ven cuestionados por nuevas actitudes en relación con la vida y con el tipo de relaciones que tendríamos que mantener con el entorno que nos rodea. Es necesario afianzar un cambio de modelo cultural que permita el regreso de las emociones al paisaje para reencontrar el sentido del lugar en lo contemporáneo.

Un proyecto intelectual que en nuestros días se ve sumido en una carrera por el marketing territorial, una confusa alienación cultural que acumula en su base referentes ajenos, que explota el paisaje en su dimensión como espectáculo. Un romanticismo devaluado de masas opulentas, donde el paisaje pierde hasta su categoría estética para convertirse en negocio del simulacro. Una brutal reconversión del medio rural y la naturaleza en alternativa de entretenimiento para visitas esporádicas que se convierte en una peligrosa tendencia que entierra la realidad y convierte el paisaje en una postal o en un parque temático. La banalización muestra sus consecuencias en la radical transformación paisajística que cuestiona en profundidad la identidad de muchos lugares, emergiendo territorios sin discurso y paisajes si imaginario. Hoy, el espacio natural ha dejado de ser algo salvaje y peligroso, para pasar a ser una idílica estampa puesta a disposición del turista que la aleja de lo real.

La relación entre el hombre y la «Montaña» se ha configurado fundamentalmente por motivos culturales. En un comienzo la práctica del montañismo se encuadra en un marco metafísico y cultural dentro de una ideología humanista. Actualmente las relaciones de la práctica deportiva como puro deporte espectáculo de masas, ha omitido esta propiedad y ha tomado otro matiz más superficial. La cultura del paisaje de montaña actual, se nos

muestra masificada, difusa, se engarza con las tendencias generales del ocio globalizador. La actitud de los practicantes de montañismo se asemeja a la de unos profesionales del atletismo de las cumbres, y borra toda reminiscencia de su romanticismo original.

La mecanización, la masificación y la banalización se presentan como elementos perturbadores de la alta montaña y reclaman que los valores de la experiencia personal y de la posibilidad de aventura se manifiesten como de utilidad pública. Es ineludible un proceso de resignificación de la experiencia en el entorno de la montaña. La investigación pretende poner en valor la esencia de la experiencia del montañismo, busca aportar al conocimiento una capa humana, moral y reflexiva. Una regeneración de vigor sensible que viva, cuente y escuche al mismo tiempo.

La banalidad de la experiencia en el contexto de la «Montaña», reclama una toma de conciencia al proceso de practicar el montañismo, que recupere la lógica de lo humano, y ofrezca un sentido sensible a la existencia del ser humano, que lo proteja de sí mismo.

Para ello es necesario rescatar su vertiente cultural. El paisaje como indicador para valorar la relación de una sociedad con un territorio.

La intervención de arte en el espacio tiene una función ejemplificadora y educadora. El arte construye el sentido del lugar y es la herramienta para reinventarlo. El arte del paisaje tiene que vincular el acto creativo a un proyecto de territorio, como generador de contenidos simbólicos y referentes.

Pensar el paisaje es un proceso inherente a su contemplación y ésta a la inmersión física en una atmósfera espacial que desafía nuestras habilidades perceptivas. El paisaje se construye mediante la coexistencia del hombre con el territorio. Según se genera la construcción de una imagen del paisaje, el hombre actúa sobre el medio determinado, según comprendemos el entorno, nos comportamos en él.

Propone comprender la experiencia de los pioneros, exploradores y artistas que transformaron nuestra sensibilidad y configuraron la visión de las montañas. Comprender el proceso de significación del espacio que nos permita interactuar con el escenario en la experiencia presente.

La imaginería de la montaña se modela alrededor de la noción de lo sublime. Una tradicional tendencia romántica, que todavía está muy viva en los lugares menos transitados y situados al margen del camino. Esta preferencia cultural nos lleva a asociar naturaleza virgen y verdad existencial, montaña y especulación metafísica, el viaje a través del paisaje con el descubrimiento de uno mismo y con la iluminación creativa.

La investigación trabaja sobre esta postura históricamente mantenida a la que le suma nuevas perspectivas paralelas y contradictorias, con la finalidad de buscar una nueva interpretación romántica de lo sublime natural que nos conduzca a una reconexión de la cultura y la naturaleza.

El estado de ánimo contemporáneo es esencialmente antiromántico y más que nunca necesita de impulsos románticos. En el inconsciente colectivo de la cultura occidental, el romanticismo sigue activo. Existe un romanticismo subyacente en la imaginación occidental que parece asomar y que impulsa a los individuos a buscar más allá de los límites.

La vida humana se mueve por la pasión y el deseo de alcanzar lo que esta fuera de su alcance. Al ser humano no le es suficiente con tener sus necesidades vitales cubiertas, precisa de intuiciones trascendentales para poder ilusionarse con la vida. El hombre se pone en marcha con la intención de comprender algo que hay más allá de su entendimiento atraído por el arte y el paisaje.

El yo romántico está en el origen mismo de nuestra individualidad, por lo que es necesario integrar sus excesos. El debate se enmarca en la reapropiación consciente y voluntaria de los límites inherentes a la convivencia, tanto exteriores de la vida en común y con el entorno, como también en los interiores que nos constituyen como individuos finitos y mortales que somos. Para ello, hay que encontrar un sentido a la experiencia de la vida, hay que proteger y promover la mayor profundidad para la mayor amplitud posible.

Una sublimidad que vincule lo finito y lo infinito, lo urbano y lo natural y que esté dispuesta a impregnarse de vulgaridad para transformarla sin ignorarla. Una asociación entre el pensar y el sentir, mas hoy la revolución parte de lo segundo, ajustándose a la realidad de la vida, asimilando los valores polarizados que relacionan el arte y la vida.

Y que forma hay más humana que caminar por la montaña. El relato del paisaje de montaña es el más representativo de toda la modernidad, en él se halla involucrada la cuestión de la organización y/o ordenación del yo romántico.

La alta montaña es un lugar de tránsito para el hombre, donde la vida no tiene lugar. El individuo no puede permanecer durante mucho tiempo allí pues sus necesidades vitales no se ven cubiertas. Por lo que el tránsito, el caminar por el territorio de alta montaña se configura como la manera que tiene el ser humano de dar identidad a ese territorio.

La sociedad cambia, y con ella la actitud del hombre en la montaña. La comprensión del proceso de la experiencia del caminar aporta significado a la identidad de la alta montaña como lugar, al redescubrir su *genius loci* contemporáneo. Se vincula a las cumbres de las montañas con la existencia compleja del ser humano.

La montaña actual ha de ser ese lugar diferenciador de la experiencia cotidiana, donde el hombre pueda ser consciente de la realidad, del tiempo y del espacio. Un lugar donde experimentar la aventura que se nos niega en la cotidianidad y que adquiere una dimensión de territorio de tránsito para experimentar la libertad.

Para ello es fundamental poner en consideración el caminar como una práctica estética, caminar como un método tranquilo de reencantamiento del tiempo y del espacio.

La investigación reivindica el deambular por el paisaje como metáfora de una nueva forma de estar en el mundo. El paseo o la caminata por la naturaleza como una provocación sensual al intelecto.

La investigación pretende describir a través del arte una sensibilidad

La toma de conciencia de la acción de caminar como forma de «reencantar» la experiencia contemporánea. Una manera de comprender el mundo que fundamenta al ser humano en su configuración cultural y que fija el punto de vista en la actitud de caminar como forma de estar en el mundo. Una forma de comprender el territorio y el paisaje, que parte de la base de una perspectiva del hombre como ser humano.

## OBJETIVOS

La tesis se estructura en dos partes, una configurada por conceptos y fundamentos y otra por la experimentación y materialización de un trabajo de campo.

**1. Los conceptos y fundamentos de la investigación se plantean entorno a cómo el arte construye paisaje a partir de un territorio.** Concretamente describe el proceso en el cual el territorio de la alta montaña se convierte en paisaje. Examina la forma en que se construye su representación y la comprensión de la sensibilidad que lo compone. El paisaje de alta montaña es un constructo cultural elaborado por el hombre, que se determina por la percepción de emociones y la experiencia física de transitar por el territorio. La experiencia del paisaje como una representación que se organiza de forma estética y práctica. Un trabajo de cambio de significación del territorio, que es propiciado por los artistas como sujetos generadores de lenguaje, productores de paisaje.

En este marco la investigación propone la realización de un estudio de caso, sobre la comprensión de la configuración del paisaje arquetipo de montaña, que pueda generar un método que actúe como modelo y que se aplique a otros territorios. Se analiza el proceso de configuración del sentido de lugar y la construcción de un imaginario como desarrollo de una metodología de tipo cualitativo que permita descubrir relaciones de carácter afectivo, sensorial y emotivo que muestren la construcción del discurso visual que da sentido al lugar.

Para ello la investigación constituye un lugar común entre el arte y la vida, a través de la mediación simbólica que el arte de acción desarrolla al experimentar la interacción del hombre con la naturaleza. El arte del paisaje acredita la configuración de la vivencia comprensiva y trascendente en el lugar.

El arte del paisaje se respalda en el espíritu de frontera interdisciplinar para comprender el ámbito cultural de la montaña como un espacio común entre el arte y la vida real. Un territorio transversal configurado por la analogía existente entre la experiencia en el paisaje de la práctica del montañismo y la experiencia en el paisaje de los artistas, que in-



terpreta y comprende el montañismo como una práctica integral, como un acto artístico, dado que la base de la experiencia de la realidad de ambas habla de la complejidad de la condición humana.

La investigación valora de forma análoga la vivencia en la montaña de los montañeros y la experiencia vivencial de los artistas que trabajan en su paisaje como forma de comprender un entorno concreto y como conocimiento del hombre en sí mismo.

La investigación analiza la relación del hombre con la realidad y revisa los valores paisajísticos que fabrican la identidad del individuo en el territorio de la montaña. Así pues, indaga en la dimensión cultural del sentimiento de la montaña, que se acumula en el conocimiento de las experiencias de los montañeros. El impulso, la actitud, el sentimiento que les lleva a transitar y marchar, como herramientas con las que trabajar con el arte del paisaje en el contexto de la montaña, experimentarla y comprender la cultura generada a su alrededor. Un conocimiento fundamental y necesario para comprender el significado y el valor del paisaje de montaña como categoría estética.

La investigación se contextualiza en el ámbito estético-cultural Pirenaico. Y analiza la actividad desarrollada por el hombre sobre el paisaje de alta montaña del Pirineo Central. El imaginario fotográfico de montaña forma el relato de los montañeros. Un lenguaje utilizado para codificar y transmitir el pensamiento montañero, que muestra la representación de la imagen del cosmos Pirineista, y revela la visión del paisaje cultural pireneista.

Hay que tener en cuenta, que a las interpretaciones fotográficas de la naturaleza se le atribuyen valores morales tales como el recuerdo, la emoción o la reflexión espiritual. Razones por las cuales nos ponemos en movimiento, emociones por las cuales emprendemos el viaje. Por lo tanto la visión del paisaje de montaña refleja una actitud a la hora de enfocar este paisaje.

La tesis busca examinar la forma de representación de esta relación, con el propósito de articular unos valores. A fin de concretar una historia de la relación moral entre el territorio de alta montaña del Pirineo, el hombre y el paisaje.

Además el trabajo de investigación pretende ser una aportación para la construcción del porvenir de las montañas del Pirineo. Comprender el pasado implica, entender el presente y proyectarse hacia el futuro. El conocimiento de uno mismo, infiere en la comprensión del ser humano. Lo que da como resultado un beneficio cultural para el entendimiento de las miradas al paisaje de la montaña y del territorio del Pirineo.

## **2. La experimentación y materialización de la investigación pretende realizar una práctica in situ en primera persona, una experiencia creativa en el contexto de la vertiente sur del Pirineo Central.**

Para poner de manifiesto y hacer explícita la experiencia en el paisaje, el contacto directo

con el entorno y la trasmisión a la fotografía de esa experiencia vital.

Persigue desarrollar una práctica que establezca un método de creación que configure la experiencia como un recurso del conocimiento, y constituya un acto creativo que se organice mediante la vivencia directa de la realidad.

Un acto artístico, un proceso de conocimiento que permita sentir el impulso que lleva al hombre a adquirir la actitud necesaria para poder experimentar y representar el «sentimiento de montaña».

Busca la materialización de un proyecto acerca del proceso de sentir la montaña que perciba la experiencia como algo sensible y constituya un método de trabajo de campo que construya el territorio exterior y el espacio interior de la psique humana.

En consecuencia desea realizar un ensayo fotográfico que reflexione y articule la relación existente entre la representación, la documentación y la vivencia, y que estudie las emociones que provoca el lugar, mediante las posibilidades que ofrece la fotografía para configurar una práctica paisajística con la que obrar en presencia de los componentes naturales. La fotografía da testimonio de la documentación gráfica del evento, de la experiencia de la relación con la naturaleza, de los viajes, de los paseos, de los desplazamientos, de la manera distinta de sentir y concebir los diferentes lugares.

Pretende comprender la experiencia de la acción en el paisaje como transformadora de la conciencia del hombre. Para dar una nueva interpretación de las acciones de los alpinistas comprendidas en el constructo cultural que refleja la historia del alpinismo y el pirineísmo, como una justificación a la actual conciencia de la práctica estética del caminar aplicada al territorio de montaña. Con la finalidad de dilucidar los síntomas de la nueva sensibilidad y configurar mediante el arte una propuesta para reencantar la montaña mediante una nueva estética. Una idea para recuperar el sentido y la lógica de lo humano, como forma de proteger a la naturaleza y al hombre de sí mismo.

La investigación busca desarrollar un proceso creativo acerca del conocimiento de la experiencia y la vivencia poética de la alta montaña, una propuesta de constituir un proceso de creación del paisaje mediante la experiencia de caminar el territorio. Definir el caminar como un signo que configure el paisaje de la alta montaña, dada la condición de esta de lugar de tránsito para el ser humano. Caminar como práctica estética para aprehender la realidad a través de la experiencia real de caminar el territorio de montaña, una toma de conciencia del individuo mediante el arte del paisaje, que nos permita reencantar la experiencia contemporánea.

Pero sobretodo el objetivo final es que al lector le entren ganas de ponerse las botas, coger la mochila y lanzarse al placer de la caminata.

## METODOLOGÍA

El estudio tiene un carácter teórico práctico que pretende discutir el significado del sentimiento estético del paisaje de alta montaña y su representación fotográfica.

Emplea el arte del paisaje para la conformación de un discurso capaz de expresar adecuadamente la experiencia paisajística en el territorio de alta montaña. La tesis utiliza el paisaje como objeto de conocimiento aunando de forma equilibrada una intención explicativa a la vez que comprensiva. Asimismo la investigación elabora un estudio de caso aplicado a la fotografía pireneista, y desarrolla una operación mediante la experimentación y la materialización de un trabajo de campo. Una tarea que compone y transforma el pensamiento y el conocimiento en texto e imagen, con miras a obtener como resultado la realización de un ensayo fotográfico. Una acción artística configurada a través de la filosofía del caminar como una práctica estética. Un proceso de creación que exprese la poética personal del autor.

### Acerca de la adquisición cultural del paisaje de alta montaña

A nivel teórico, la investigación aborda la comprensión del modo en que el hombre se relaciona con el paisaje de la alta montaña, a través de la correspondencia existente entre la interpretación de la realidad efectuada in visu y la experiencia de esa realidad desarrollada in situ, reciprocidad que estructura la primera parte de la tesis.

El primer punto de la primera parte de la investigación, se centra en la adquisición cultural del paisaje de la montaña y se extiende en varias partes que lo delimitan. La parte inicial trata sobre como la organización estética del paisaje de montaña es la consecuencia de la invención de una construcción cultural a través de la imaginación. Razona sobre la relación de la imagen con el paisaje, como una experiencia perceptiva que se interpreta a través de las emociones para dar significado a la montaña.

A continuación otra parte pone de relevancia la práctica del paisaje de montaña y analiza la interpretación del significado de la experiencia de una forma in situ. Así pues, describe la adquisición de conocimiento que supuso la invención del montañismo mediante la interpretación del significado de la experiencia del hombre en su territorio y explica la práctica de transitar por el territorio de montaña. Después la última parte de este punto trata de la representación fotográfica del paisaje de montaña como un elemento transversal. Explica el vínculo entre la fotografía como documento y la imagen fotográfica. Describe la correspondencia entre el modo en que la fotografía documenta la experiencia del hombre de transitar por el territorio de la alta montaña, al mismo tiempo que la imagen fotográfica representa la experiencia perceptiva de la emoción. Ilustra el lugar común que representa la fotografía como límite entre la idea de emoción en el paisaje y el lugar de acción en el territorio. Explica la representación fotográfica de la interacción del ser humano con el territorio y el paisaje.

El segundo punto de la primera parte, la investigación trata el estudio del cosmos pirineísta. Descodifica la configuración de la manifestación cultural pirinaica a finales del XIX y principios del XX en el Pirineo Central, para ponernos en contexto de la situación y de la actividad de los creadores del pirinesimo. El planteamiento del análisis se establece en base al marco conceptual de la investigación y desarrolla un examen del contenido de los testimonios de los pirineístas conforme a sus actividades de exploración y cartografía, al igual que a sus representaciones de los paisajes del Pirineo. Los montañeros de la época ilustre del pirineísmo transitaron libremente por el territorio del alto Pirineo con una actitud que les permitía mantener una determinada relación de interacción con el paisaje. Situación que posibilitó unas correspondencias entre el hombre y el espacio y generó una relación configurada por la particular significación del territorio mediante el caminar a través de su paisaje.

El marco conceptual de la tesis propone un punto de vista que construye sobre la transición desde la comprensión del paisaje como una imagen, al entendimiento del paisaje como un lugar de acción. Razón por la cual el testimonio de la experiencia de la marcha por el territorio de montaña por parte de los pirineístas es fundamental como constituyente del conocimiento del paisaje de la alta montaña del Pirineo. Estos documentaron su experiencia para dejar testimonio mediante diferentes medios como la escritura de relatos y la realización de fotografías. La investigación interpreta estos relatos e imágenes legadas por los pirineístas, con la finalidad de sustraer la experiencia comprendida en ellas, y estudiar el conocimiento que contienen sobre la experiencia del paisaje y su aplicación al arte.

Razón por la cual el tercer punto hace un análisis del imaginario fotográfico pirineísta. La comprensión de este imaginario fotográfico, se efectúa mediante la selección y ordenación de autores a los que se les realiza un análisis y una interpretación de los contenidos de sus obras. Esta es una tarea que establece la proyección de un conjunto de miradas sobre un territorio y que conforma el paisaje cultural del cosmos pirineísta. El análisis interacciona con las imágenes y las palabras de los principales autores que han transitado por la alta montaña pirinaica para observar como describen su vivencia del paisaje al documentar sus experiencias de tránsito por el territorio del Pirineo Central. Una vez asimilado el contenido de este trabajo teórico, se utilizará como principio a seguir en la experiencia y vivencia del paisaje de la práctica artística.

Acerca del proceso creativo del arte del paisaje en la alta montaña.

La experiencia de caminar como práctica estética.

A nivel práctico, la investigación tiene una parte práctica que se determina en una vivencia directa de la realidad, y se configura como una experiencia en el paisaje de la alta montaña del Pirineo Central. Una experiencia de campo que responde a una actitud configurada por la cultura del arte del paisaje y que es consecuencia de la corriente de arte contemporáneo que estructura el Land art europeo, en su determinación de considerar el

paisaje, ya no como una imagen o una representación, sino como un lugar para la acción. Así pues, el trabajo práctico se sirve de la alta montaña para la integración del artista en una búsqueda de un lugar común entre el arte y la vida, mediante la experiencia del viaje en el paisaje implícita en la práctica del montañismo. Motivo por el cual la tesis vincula la forma en que los montañeros viven y representan esta realidad con la actitud del movimiento Land art, en su postura de comprensión del arte como una interacción con la naturaleza en un estado puro, sin más intención de intervención sobre la misma que la sola presencia del individuo y la elección de la mirada.

La tesis utiliza el proceso creativo del arte en el paisaje como una acción artística que consiste en recorrer el territorio con una actitud perceptiva hacia las emociones del entorno. Y con ellas crea conocimiento mediante la huella fotográfica de la experiencia. El documento fotográfico se constituye en un medio de información y sus imágenes fotográficas en archivos de la sensibilidad. La representación de imágenes fotográficas del paisaje exceden la documentación topográfica para simbolizar emocionalmente. El razonamiento que fundamenta el análisis de las imágenes fotográficas establece una connivencia con el espacio recorrido que conversa con el estar allí. Las fotografías de los diferentes espacios transitados al caminar pretenden documentar los hechos que nos han conmovido en el desarrollo del espacio – tiempo de un lugar. De esta manera el entorno se utiliza para representarse a uno mismo, para significarse en una proyección psíquica en el paisaje. Esta presencia en la obra se consigue mediante la valoración de las fases de concepción y realización en el espacio y en el tiempo en su proceso de autoproducción. Así la alta montaña queda como lugar de acción de una nueva mirada al concepto tradicional de paisaje. La investigación se coloca en una postura conceptual límite entre la creación y el conocimiento. En una particular manera de sentir y experimentar la realidad más ligada a posturas románticas que lingüísticas.

La intención última de realizar un trabajo práctico basado en los conceptos teóricos de la evolución del arte en el paisaje es la de representar la experiencia de caminar como práctica estética, como elemento de significación de la alta montaña. La finalidad de la investigación consiste en manifestar que la forma de poder significar la alta montaña por lo humano es mediante el caminar de su territorio. El estudio utiliza el caminar como práctica artística, el cuerpo actúa como un instrumento artístico, como medida del mundo que se pisa. Una forma que toma consciencia del conocimiento emocional mediante el desarrollo del proceso del acto artístico. De modo que el trabajo práctico pretende llevar a cabo una conversación que relacione la conciencia con la experiencia y el conocimiento. Una operación que nos permita poner en valor la realidad que se comprende. Explorar en la misma experiencia del recorrido el sentimiento de la existencia.

La parte práctica de la investigación considera la experiencia de la acción de marchar por la montaña, como un arte en sí mismo. El caminar o el recorrido poético sobre un lugar ofrece una experiencia personal del paisaje que se proyecta en el lenguaje. La experiencia de soledad en la montaña y de diálogo con la naturaleza denota un compromiso radical

y auténtico con la vida, con el ser humano y con el cosmos. Este vínculo se manifiesta de manera trascendente en la actividad experiencial de su vivencia, que pone de relieve la importancia que cobran los sentidos como herramientas de nuestra percepción.

## FUENTES DOCUMENTALES

El trabajo de elaboración de esta investigación está fundamentado en un proceso de trabajo teórico práctico que se basa en la consulta de diferentes tipos de documentos, tales como libros, artículos de revistas, tesis doctorales, actas de congresos, webs, documentos fotográficos y documentación audiovisual. La búsqueda de material se ha efectuado en base a dos tipos de fuentes documentales, las fuentes primarias y las fuentes secundarias o literatura crítica.

Dado que la investigación pretende revisar el papel de la fotografía en la construcción del paisaje de montaña del Pirineo Central. El sesgo de la tesis comprende que las fuentes de primera mano se encuentren en la literatura y en las imágenes fotográficas generadas sobre la montaña por sus protagonistas, tanto en sus ediciones escritas, como en los documentos de fotográficos. En cuanto a las fuentes secundarias se encuentran en ediciones que hablen sobre los elementos que constituyen la experiencia del paisaje de la montaña y que inspiraron al montañismo. El marco conceptual de la teoría del paisaje como noción que nos permite entender el entorno.

Al tener la tesis un carácter teórico práctico, su estructura se divide en dos partes. Para esta primera parte se ha consultado variada bibliografía relacionada con la teoría del paisaje. Autores como Alain Roger, Joan Nogué o Augustin Berque forman parte de una base desde la que entretejer un marco conceptual para explorar las significaciones paisajistas del paisaje de la montaña, fundamentada en la génesis física y estética del paisaje. De igual manera se ha recurrido a la literatura generada sobre la montaña y a la escrita por los propios montañeros. El pensamiento de Eduardo Martínez de Pisón nos permite articular este tipo de conocimiento para comprender los diversos escritos de los protagonistas, e introducir el estudio en la cosmología pirinaica y analizar el imaginario fotográfico que lo configura.

La segunda parte, de carácter práctico, está formada por la experimentación y la materialización de un trabajo de campo, en base a la reflexión previa de la configuración del paisaje de montaña. Se ha planteado un procedimiento de campo directamente relacionado con los viajes realizados in situ por los primeros pirineístas. Razón por la cual se ha revisitado sobre el terreno, las cumbres de la alta montaña más emblemáticas que los pirineístas significaron en su transformación simbólica del territorio a través de la realización de sus recorridos. El resultado es la producción de unas series fotográficas, desarrolladas bajo los parámetros de la práctica estética del caminar. Un método de creación configurado por la poética personal del autor. Para realizar el estudio de campo de esta segunda parte,

se ha examinado diferente tipo de material, revistas especializadas, se estudiaron mapas topográficos, guías de montaña y blogs específicos sobre la actividad del montañismo. Así como webs de pronóstico atmosférico, que informan de la climatología exacta dependiendo de la altitud y las horas de puesta y salida del sol, facilitando la tarea de pernoctar en las cumbres de las montañas. Para concluir es necesario hacer referencia al cuaderno de campo como archivo fundamental de acontecimientos y emociones. Un registro que permite continuar con el proceso iniciado cuando se percibe una intuición interesante para realizar la investigación artística en el terreno. Una herramienta de consulta que permite recordar la inspiración de aquel instante al cabo de un tiempo. Con toda esta información consultada se ha generado un archivo, una base de datos de conceptos teóricos y de imágenes, que sirven para la elaboración de la investigación y que se usará de herramienta de trabajo en el futuro.

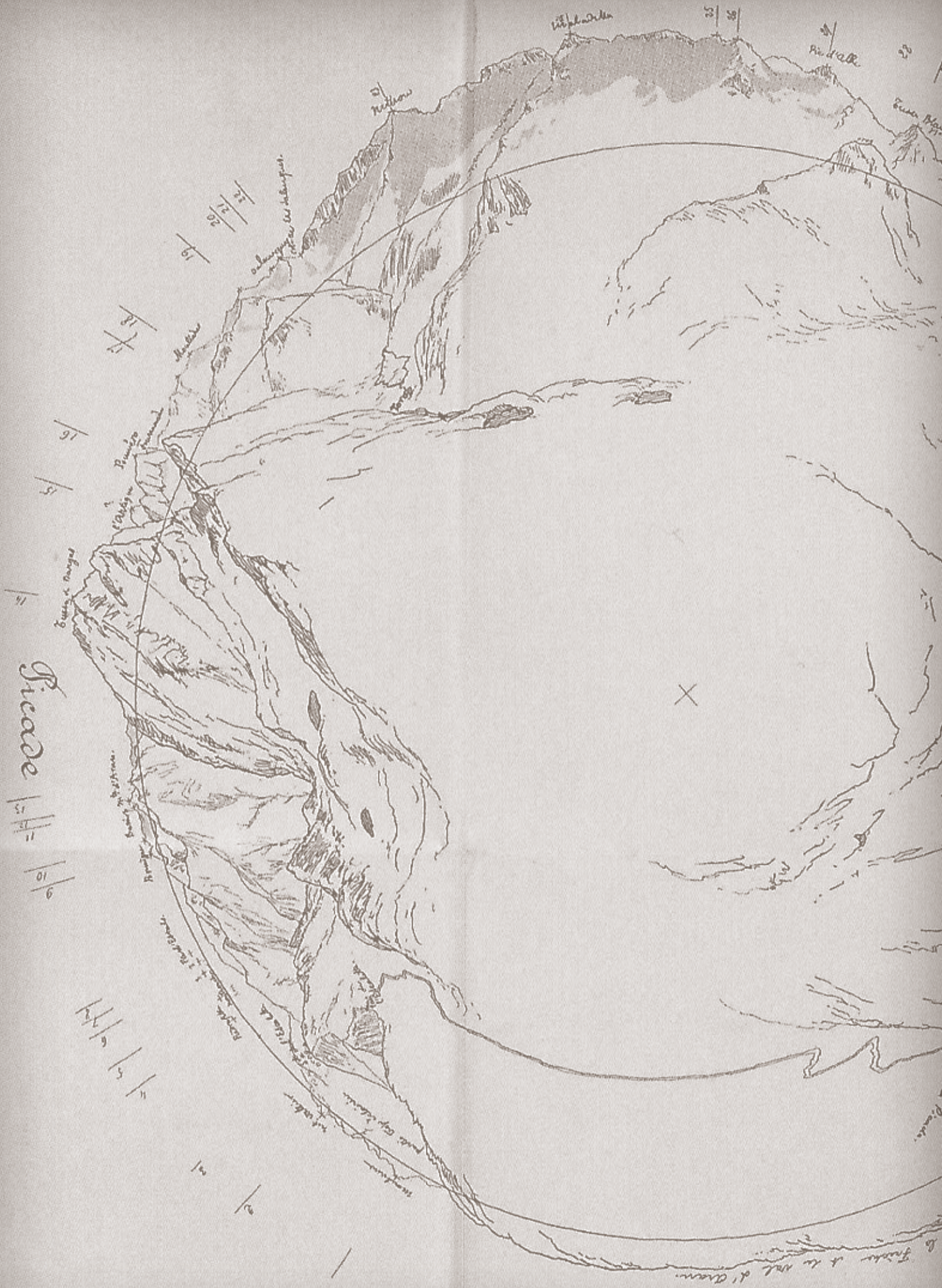
Por otra parte se ha acudido frecuentemente a consultar en diferentes lugares y archivos. Donde se ha llevado a cabo una revisión de documentos y una catalogación de imágenes fundamentales para la investigación. La literatura específica de la primera parte se ha podido examinar en diversos lugares como el Centro de documentación del Espacio Pirineos de Graus, el Instituto de estudios Altoaragoneses, el Centro de documentación de la Fundación Llanos del Hospital de Benasque, la Cité des Pyrénées de Pau, la biblioteca del Centre excursionista de Catalunya o el centro de documentación del CDAN de Huesca. Asimismo se ha estudiado la representación de la montaña en las fotografías de los pirineístas. Con un acceso directo a las fuentes depositadas en los archivos fotográficos o en ediciones específicas sobre la fotografía pirineístas en la Fototeca Provincial de Huesca, el Archivo Fotográfico del Centre Excursionista de Catalunya y el ICC Instituto Cartográfico de Cataluña. De la misma forma también se han adquirido importantes recomendaciones y un enfoque más amplio de diversas ideas, asistiendo a diferentes seminarios donde se trataban temas relevantes para la investigación. Hay que prestar especial interés al seminario dirigido por el Institut d'estudis Humans del CCCB «*Caminar. Divagaciones, acciones pedestres*» (2010) que ha marcado de manera especial la fisonomía de esta investigación. Ya que mostró un primer contacto con la visión del mundo a través de la filosofía del caminar. Además los organizados por el Observatori del Paisatge «*Franjas. Los paisajes de la periferia*» (2010), o «*Retos en la cartografía del paisaje. Dinámicas territoriales y valores intangibles*» (2011). La conferencia coordinada por el Espacio Pirineos de Graus «*Congreso de cultura y patrimonio de los Pirineos*» (2012). Lugar que además ha organizado varias exposiciones y catálogos en colaboración con el Château fort-Musée Pyrénéen de Lourdes. «*El descubrimiento de los Pirineos*» (2012) y los «*Paisajes del caminar*» (2011). Asimismo el «*II Seminario Internacional sobre teoría y Paisaje. Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*» organizado por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y el Observatori del Paisatge (2014). «*Los primeros fotógrafos viajeros por el Alto Aragón*», ciclo de conferencias organizado por el departamento de comunicación audiovisual del Instituto de Estudios Altoaragoneses. (2015)

Para la segunda parte de la tesis se ha diseñado un procedimiento de campo que fue ya elaborado en la asignatura de «*Paisatge: poètica de la natura*» desarrollada dentro del Máster

de Creación artística, realismos y entornos, en la elaboración del trabajo final de máster que da acceso a la realización de esta tesis, ambos dirigidos por el Dr. Pep Mata. Una experiencia donde se desarrolló un lenguaje visual propio, mediante el descubrimiento de la poética en la práctica artística como comprensión profunda de la naturaleza a través de su vivencia. Donde se asimiló una forma de alcanzar el conocimiento mediante el arte y la poesía, participando en un proceso creativo fundamentado en la experiencia del andar por la naturaleza que utiliza la fotografía como medio para que la visión revele el paisaje cultural.

También se ha asistido a diferentes talleres para el mejor desarrollo de esta práctica, como el taller de fotografía de paisaje orientado por Bernard Plossu en el CDAN.





Picade

to further to the mt. of Dismal



XII. — La Picade

# 01

## CONCEPTOS Y FUNDAMENTOS

### 1. LA ADQUISICIÓN CULTURAL DEL PAISAJE DE MONTAÑA

- 1.1. LA ORGANIZACIÓN ESTÉTICA DE LA MONTAÑA
  - 1.1.1. El nacimiento del paisaje
  - 1.1.2. La invención del paisaje de montaña
  - 1.1.3. El lenguaje de la montaña
- 1.2. LA PRACTICA DEL PAISAJE DE MONTAÑA COMO REALIDAD
  - 1.2.1. La metáfora de una frontera por conquistar
  - 1.2.2. La interpretación del significado de la experiencia
- 1.3. LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DEL PAISAJE DE MONTAÑA
  - 1.3.1. La experiencia fotográfica en la alta montaña
- 1.4. NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

SCHRADER, Franz, 1878. Orografía del puerto de la Picada (Valle de Benasque-Valle de Arán)



# 1. LA ADQUISICIÓN CULTURAL DEL PAISAJE DE MONTAÑA

## PAISAJE: ARTE - CIENCIA. NATURALEZA Y CULTURA

*«Ya Goethe perfilaba la naturaleza como un constructo cultural cuando manifestaba que «Auch das unnaturliche ist Natur (También lo innatural es naturaleza)»*

(PÉREZ OCAÑA, 2011: 158)

*«El arte proviene de la vida, en la medida en que la experiencia cotidiana contenga esa energía configuradora susceptible de conocer un desarrollo puro, autónomo, capaz de determinar su objeto, y que vendrá en llamarse arte»*

(SIMMEL, 2013:15)

Con la Modernidad se inició un proceso de diferenciación entre el hombre y la naturaleza; esta distinguió entre dos conceptos opuestos, naturaleza y arte. El individuo comprendió que la naturaleza es una creación de nuestro cerebro, que pone de manifiesto que el arte es todo lo hecho por el hombre, en contraposición con las obras de la naturaleza, por lo que no era necesario aplicar un arte basado en la imitación de la misma. A partir de ese momento, el cometido del individuo se centró en la producción de arquetipos que permitiesen organizar la naturaleza, mediante el proceso artístico y el proceso científico.

«Los elementos naturales físicos tales como ríos, montañas, bosques, mares, costas son cuantificables y analizables pudiendo ser objeto de descripciones literarias y científicas» (Pérez Ocaña, 2011: 65). Así, se propone desnaturalizar la naturaleza para dominarla mejor y poder modelarla correctamente.

Alain Roger cita a Pierre Francastel, para quien «el paisaje es siempre el producto de una conjunción entre la ciencia y el arte en la conciencia colectiva. Por eso en cada época los paisajes dominantes están investidos de autoridad estética y científica, como si se beneficiaran de una garantía irrefutable». (Martínez López-Amor, 2014: 19).



RAMOND DE CARBONNIÈRES, LOUIS. *Dibujos geográficos*. Finales del XVIII.

De este modo, la visión moderna del paisaje se configuró dentro de esta perspectiva cultural de la simultaneidad entre ciencia y sentimiento como significado del orden na-

tural del mundo, que trata de entender el lugar que ocupa el hombre en el mundo y «el paisaje nos ofrece así un modo de ver y entender lo que nos rodea y de vernos y entendernos a nosotros mismos» (Ortega Cantero, 2008: 42).

La disconformidad europea con la sumisión de lo real al mito en el sentimiento del paisaje hizo que los humanistas y naturalistas del Renacimiento constituyeran el inicio de la vocación por el placer y disfrute del conocimiento de la realidad geográfica y su contacto directo.



RAMOND DE CARBONNIÈRES, LOUIS. *Macizo de Monte Perdido*. 1795.

El procedimiento moderno para entender el paisaje se configura por la convergencia de dos factores: por un lado, en el contexto artístico, surge una nueva forma de arte que produce una impresión sentimental denominada estética y que se proyecta en una nueva sensibilidad hacia la naturaleza y al paisaje; por otro, en el contexto de la ciencia, se produce la adquisición de un conocimiento más definido de la naturaleza, gracias a los grandes viajes de exploración y al desarrollo de nuevos conceptos y teorías del conocimiento que interpretan la visión de esta como estructuras integradas. «Hay, así, una aventura que es típicamente ilustrada y una ilustración que es expresamente aven-

turera» (Martínez de Pisón, 2002: 37), donde las montañas fueron los ejes de la exploración científica y cultural.

En este sentido, el paisajismo pictórico y la contemplación del paisaje de montaña fueron los hilos conductores de este proceso entre los siglos XVII y XIX. La existencia de este lazo vital de principios estéticos, culturales y científicos del paisaje ilustrado y romántico une en análogas convicciones a Rousseau, De Saussure, Humboldt y Reclus. Se trata de un convencimiento basado en el concepto de armonía, el acuerdo entre las partes y el todo un carácter constitutivo del paisaje.

Surgen entonces reacciones estéticas, sentimentales y científicas que presagian la configuración de la sensibilidad moderna hacia el paisaje, el surgimiento de una corriente cultural que tiene una actitud ante este entre la sensibilidad y la ciencia. El marco cultural que estableció las conexiones necesarias para configurar el paisaje modificó la conciencia de Occidente, transformó la actitud y la mente colectiva en la forma de entender el orden natural del mundo y el lugar que ocupa el hombre en él. De esta manera, «el paisaje es así su lugar más su imagen» (Martínez de Pisón, 2008: 18).

### La secularización de la mirada

El desarrollo del paisaje como disciplina pictórica discurre paralelo a la evolución de los orígenes del hombre moderno. Así, la idea de paisaje en Occidente nace en el Renacimiento cuando, de algún modo, el humanismo desplaza al sujeto de su fusión con el cosmos y lo propone como el centro de la naturaleza. Es entonces cuando el hombre toma conciencia del paisaje como una

categoría y su aparición es un indicio de la nueva situación del individuo en el mundo. El paisaje en Occidente es producto de la diferenciación del hombre y de la naturaleza que se produjo con la visión moderna, y esta diferenciación es consecuencia del desarrollo del conocimiento artístico en relación con el conocimiento científico. Una transformación en la que se pueden distinguir tres edades según la inspiración que se manifiesta: el Renacimiento, el Romanticismo y la Modernidad.



SCHRADER, FRANZ. *Monte Perdido y el valle de Añislo*. Final XIX.



SCHRADER, FRANZ. *Los Montes Malditos*. Final XIX.

De este modo, en las obras del Renacimiento se advierte una nostalgia de un tiempo en el que el artista aún no se diferencia del sabio; en el Romanticismo aluden a la épo-

ca histórica de la escisión entre la intuición y el saber objetivo; y, en la Modernidad, apuntan a la ironía que supone el cientifismo reducido a tecnologismo y al culto a la máquina. La historia de las relaciones entre el arte y la ciencia es, por tanto, un conflicto entre la mirada y el espíritu.

Todo un mundo desapareció cuando Newton sometió a la tierra a las leyes de la atracción universal. Fue la desaparición del canto de las esferas y otras incorrecciones de la época. Newton se convirtió en la encarnación de la ciencia clásica y flanco de la aversión de poetas como Goethe. Su obstinación a reducir el mundo a sus apariencias finitas inspiró el *Tratado de los colores* que este autor publica en 1810. Se trata de una teoría del color basada en asociaciones filosóficas, un trabajo que muestra la negación de los artistas a adherirse a una concepción del mundo fraccionada por el Racionalismo, de la que el Romanticismo es el estandarte de esta insurrección. El impulso romántico se expandió bajo el signo del descubrimiento del paisaje y de su correspondiente sentimentalidad. Un Romanticismo que alcanzó una compleja plenitud de significado: fue un método ideológico en Francia, una moderna filosofía en Alemania pero, además, supuso una reforma de la sensibilidad.

Hay que advertir que esta reacción romántica ante la noción moderna del paisaje se construye en el afecto en el momento en que el mismo paisaje está a punto de dejar de ser lo que era, cuando se ve amenazado por la vida moderna y la transformación industrial. La configuración romántica del paisaje tiene ciertos matices de nostalgia del paraíso perdido. Los románticos quisieron encontrar una naturaleza en estado pristino, cosa inviable puesto que el mismo

acto de tomar conciencia de la realidad que comprende la naturaleza necesita de una construcción cultural que lo ampare. Para Roma I Casanovas «los románticos acabaron reencantando el mundo, creyéndolo dominado por unas fuerzas de orden superior a veces consideradas de tipo religioso» (2011: 57). El Romanticismo tiene una concepción trágica por la disociación del hombre con la naturaleza consecuencia de la Modernidad: los románticos veían que el mundo se estaba desvaneciendo con la llegada de la Modernidad y por ello se sentían nostálgicos.



ANÓNIMO. *Hispania Antigua (detalle)*. 1595.

El desarrollo del racionalismo científico en el Renacimiento seguido del escepticismo y secularismo explícito de la Ilustración, del darwinismo y de la tecnología moderna efecto de la revolución industrial, modificó el núcleo religioso individual y colectivo hacia una convención social. Esta extracción de la teología que supone la «muerte de Dios» (Steiner, 2001: 14), afectó a la misma existencia intelectual y moral de Occidente, dejando un vacío que hubo que llenar con lo que Steiner entiende como «nuevas mitologías». Una forma de pensar en los grandes movimientos filosóficos, políticos y antropológicos que dominan la atmósfera personal del ser humano y que quedan establecidos por «la decadencia de la religión y por una nostalgia del absoluto» (Ibid.: 21).



RAMOND DE CARBONNIÈRES, LOUIS. *Macizo de Monte Perdido*. 1795.

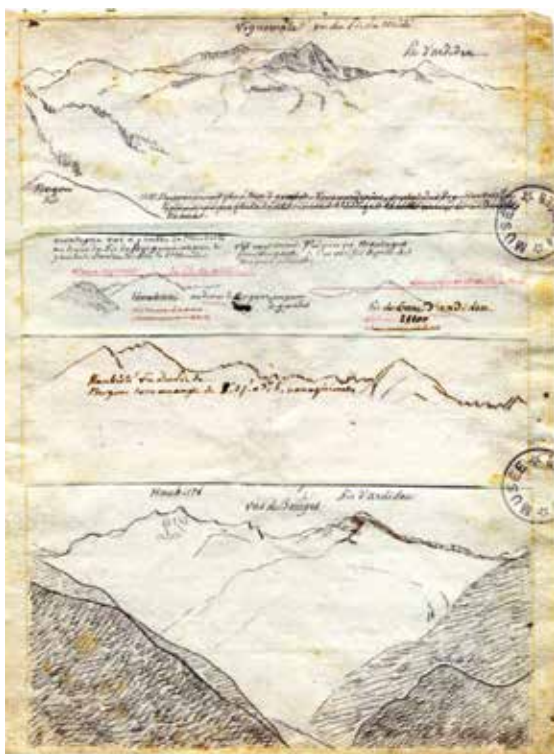
Por esta razón, la gran corriente europea de pensamiento que denominamos Romanticismo plantea un escenario mitológico que se expresa en términos de épica histórica en multitud de construcciones del arte, la música y la literatura. Sin embargo, esta explicación romántica de la condición humana ha resultado ilusoria; una creencia y convicción que comenzó a elevarse a mediados del siglo XIX en la modernidad, y que cambió nuestro mundo: «Esos grandes movimientos, esos grandes gestos de la imaginación que en Occidente han tratado de sustituir a la religión, y al cristianismo en particular, son muy semejantes a las iglesias, muy semejantes a la teología que pretenden reemplazar» (Steiner, 2001: 20).

Lo romántico, más allá de la superficie del fenómeno, se determina en los niveles dinámicos de tensión que determinan el contorno del paisaje. Desde el punto de vista de la antropología, en el trasfondo de la condición fundamental, el arte romántico tiene en su núcleo vital una concepción de la historia psicológica y social.

El vacío dejado por la religión se ha tratado de llenar de grandes historias con un núcleo psicológico y social como es el caso de la literatura épica del siglo XIX. Estas historias configuran los instrumentos para la super-

vivencia del hombre como especie pensante y social. A través de las mismas, el hombre comprende el sentido del mundo, interpreta la experiencia de una forma coherente y afronta de esta manera su presencia contradictoria, dividida y ajena. Como afirma Steiner:

*«El hombre se encuentra enredado en contradicciones primarias entre ser y no ser, masculino y femenino, joven y viejo, luz y oscuridad, comestible y tóxico, móvil e inerte. No puede, dice Lévi-Strauss, resolver estas formidables antítesis enfrentadas mediante procesos puramente racionales. En los polos del tiempo concebible se encuentra enfrentado primero con el misterio de sus orígenes y luego con el misterio de su extinción. El caos coexiste con simetrías aparentemente exquisitas» (2001: 63).*



RAMOND DE CARBONNIÈRES, LOUIS. *Dibujos geográficos*. Finales del XVIII.

De este modo, el individuo busca explicaciones metafóricas para comprender la separación del hombre de la naturaleza, e inventa artificios para sobrellevar el curso de su destino. El sujeto construye, articula y acepta emocionalmente a la lógica de sus metáforas. La condición del hombre de inventar historias es la forma de relacionarse con el entorno, como alternativa a la inercia total. Mediar y ordenar mediante metáforas convertidas en historias es una manera de codificar, de dar expresión coherente a la realidad; es una forma de convenio de avenencia entre la lógica interna del cerebro y la estructura del mundo externo.



BOUQUET, LOUIS. *De un esbozo de Humboldt*. Cuadro físico de los Andes y de los Países vecinos. 1803.

La mente pertenece al cuerpo y las cosas que cuerpo y mente perciben integran lo que concebimos como realidad. Lo que se percibe es transmitido y comprendido mediante códigos de relaciones e interacciones que aparecen como una estructura binaria de la realidad. Afirmación y negación, izquierda y derecha, antes y después, de todas estas polaridades fundamentales la que nos interesa en la de Naturaleza y Cultura. Lo que determina la condición del hombre es la interacción entre la dinámica del en-



torno y las variables sociales y culturales del hombre. «Naturaleza – Cultura, señala también una ambigüedad esencial, incluso una tragedia, en la génesis de la conciencia humana» (Steiner, 2001: 66).

La transición del ser humano de una condición natural a una condición cultural fue un paso que tuvo sus consecuencias sobre la mente y sobre el planeta. El individuo cubre sus necesidades y deseos con al adquisición del control sobre su entorno. El hombre se separó del orden natural como resultado del progreso sociocultural y alteró, por ejemplo, su relación natural con el alimento, y como consecuencia se encuentra en una posición distanciada con el entorno.



COZENS, ALEXANDER. *Un nuevo método de composición del paisaje*. 1785.

Este distanciamiento queda configurado por el lenguaje, puesto que solo somos conscientes de aquello que somos capaces de designar mediante la palabra. La identidad del hombre se constituye en una conciencia socio histórica que utiliza las analogías metafóricas como semántica de la existencia humana.

La separación del sujeto con la naturaleza y el progreso de la cultura se manifiesta en un exilio del entorno y del animal que so-

mos. Se configuran estructuras de sentido que se establecen por correspondencias que conectan la evolución de la relación entre la psique y el cuerpo, la estructura del cerebro, la cualidad del lenguaje y el entorno físico.



CASPAR DAVID, FRIEDRICH. *Estudio de grupo de árboles*. 1799.

Esta separación del hombre de la naturaleza conservó en el recuerdo lo que se imagina como el Jardín del Edén. En concreto, los viajeros del siglo XVIII persiguieron los grandes espacios de la naturaleza original entregándose a la ilusión construida del paraíso. Pero estas idealizaciones poseen cierto grado de legitimidad, puesto que al configurarse en un tiempo ahistórico, donde los usos sociales y mentales se relacionan con la naturaleza de una forma más primordial y natural, la separación entre naturaleza y cultura es menos pronunciada, y la relación del hombre en estos entornos es más considerada. Los hombres primitivos coexisten fusionados con la naturaleza.

El problema radica en que el hombre occidental con su modos de hacer cuando quiso descubrir los lugares de los grandes espacios inconscientemente se propuso destruirlos. La obsesión occidental por la investigación,

el análisis, la clasificación es un modo de dominio. La destrucción del medioambiente en nombre del progreso tecnológico es la consecuencia de la lógica de la metáfora construida por el hombre occidental para comprender la realidad; una alegoría que se consumara en una función entrópica

Desde un punto de vista más estructural esta metáfora está construida para dar significado al individuo, a su naturaleza y a su historia y poder conjeturar sobre el futuro. Se trata de una metáfora racional que se origina a raíz de otra más antigua, la del pecado original, por la diferenciación del hombre con la naturaleza. Es un intento de sustitución, de reemplazo del cristianismo original como una actualización de una metáfora que comprenda y entienda al hombre contemporáneo en su búsqueda de un significado para la existencia humana.

### Los significados aportados al paisaje como materialización de la metáfora

Naturaleza y cultura se construyen mediante conjuntos de valores polarizados propios de cada cultura. Estos valores aluden tanto a los elementos del polo negativo como a los del positivo. Tal forma de organizar la realidad es consecuencia de una estética romántica, en el sentido de que la atención se centra en los extremos en lugar de en un nivel medio. Son unos valores que son conformados por nuestros sentimientos y juicios hacia los objetos y personas.

El Romanticismo se configura como un conjunto indefinido de ideas y valores que trascienden lo cotidiano por medio de una forma de temperamento, un entusiasmo que se debate entre la grandeza y la desgracia. «El Romanticismo se vinculó a las ideas

de lo sublime y de lo gótico. Ambas se encajaron luego en una fase de la imaginación occidental calificada de decadente (1880-1900). Estas cuatro características – el romanticismo, lo sublime, lo gótico y lo decadente- expresaban una rebelión en contra de las normas de la vida, con su ideal de estabilidad» (Tuan, 2015: 25). Este movimiento incita a dirigirse hacia los extremos del sentir, el imaginar y el pensar. Empuja a los valores extremos hacia sus límites.



CASPAR DAVID, FRIEDRICH. *Las edades del hombre Otoño*. 1826.

Se pueden distinguir diferentes clases de valores polarizados como las tinieblas y la luz, que el hombre comprende como la iluminación intelectual o la ilustración espiritual; el caos y la forma donde el hombre civilizador se traslada de lo informe hacia la forma, del caos a la armonía; lo alto y lo bajo, en referencia al cuerpo y a la tierra, a la mente y al cielo, uno se asocia a la gente común y el otro a la élite; el estatus social y su jerarquía elevada y rígida; el cerebro versus músculo y la idea de la búsqueda o investigación, una búsqueda de conocimiento de los estudiosos modernos que con el tiempo facilitaría una mejor comprensión de la naturaleza. La indagación como el corazón de lo romántico, como el deseo que impulsaba a conocer a los exploradores la cum-

bre de una montaña sin esperar ninguna recompensa mundana. Eran atraídos a la montaña por la búsqueda de la emoción romántica que ofrece la aventura y por un impulso del que no son capaces de describir exactamente. Es inevitable que la imaginación y el atrevimiento estimulen la vida humana con pasión y deseo para alcanzar lo que está más allá de su alcance, si se entiende que «la búsqueda está en el núcleo del relato romántico» (Tuan, 2015: 30).

En el mundo occidental desde 1900 los elevados propósitos del Romanticismo se han visto poco a poco anulados por las aspiraciones de lo común y lo democrático. Ahora bien, en la cultura popular el Romanticismo perdura latente en la forma en que el conjunto de personas más cultivado piensa y siente la naturaleza y el medio ambiente, la sociedad y la política. Un Romanticismo implícito en unos deseos humanos que tienen su origen en la polarización de los valores que configuran una realidad que la imaginación trata de impulsar más allá de los límites de los modelos establecidos.

## 1.1. LA ORGANIZACIÓN ESTÉTICA DE LA MONTAÑA. DE LO EMOCIONAL EN LA IMAGEN DEL PAISAJE DE MONTAÑA Y DE LA EXPERIENCIA EN EL TERRITORIO

---

*«El hombre da su alma a la Naturaleza conforme a su propio ideal, traslada a los paisajes la medida de sus sentimientos, por lo que si la embellece o la vulgariza es en razón de sus virtudes o defectos»*

ÉLISÉE RECLUS (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2009: 265)

*«Tampoco la poesía, en consecuencia, imita la realidad sino que la imagina»*

(BODEI, 2011: 55)

---

Actualmente, la concepción que tenemos de la montaña viene configurada por el concepto de paisaje, de forma que para poder vislumbrar esta desde una perspectiva crítica en el contexto cultural contemporáneo es necesario comprender el proceso de génesis del paisaje.

Dicho proceso ha sido configurado por el arte como método fundamental para crear el conocimiento necesario que nos permita entender la realidad. Así, el paisaje es una configuración mental que nos permite contemplar el territorio, el *país*, como una interpretación cultural y estética. Es, por tanto, una creación humana, un constructo cultural, una imagen del mundo configura-

da conforme a los conocimientos y creencias de las sociedades de cada época. «El paisaje no es un sinónimo de naturaleza, ni tampoco lo es del medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura» (Made-ruelo, 2007: 12)

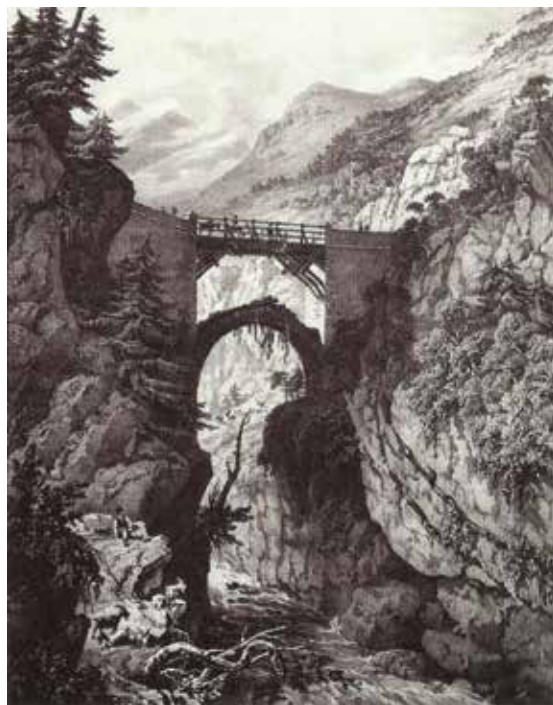


TIRPENNE, JEAN-LOUIS. *Circo de Gavarnie*.

La presente investigación se articula alrededor de la línea de pensamiento desarrollada por autores como Alain Roger, quien afirma que «el paisaje es una adquisición cultural» (Roger, 2007: 11), una retroalimentación generada entre la historia y la teoría, que ha forjado la adquisición cultural que hoy conocemos como paisaje, y que coloca el origen de este en lo humano y lo artístico. «El paisaje no es inmanente, ni trascendente», «el arte constituye el verdadero mediador» (Ibid: 13). De este modo, la percepción histórica y cultural del paisaje opera según la intervención del arte.

La base teórica de Alain Roger se estructura sobre el concepto de «artearización». Se trata de una idea que se constituye por un principio de doble articulación. Por un lado, hallamos el procedimiento de mediación que hace el arte en la transformación

del territorio en paisaje, configurándolo en una creación cultural; por otro, esta mediación se encuentra supeditada por dos modalidades de intervención artística: la artealización de forma directa en la naturaleza o *in situ*, obtenida mediante la vinculación en el sitio de signos, construcciones, elementos y acciones, los cuales se instauran en el territorio como códigos estéticos; y, la artealización de forma indirecta, por la intervención de la mediación de la mirada o *in visu*. Esta última articulación se logra por la elaboración de modelos culturales autónomos, tanto pictóricos, como literarios y fotográficos. Así pues, la mediación de la mirada adquiere y asimila los modelos culturales, artealiza lo que contempla en el acto perceptivo, razón por la cual «un lugar natural sólo se percibe estéticamente a través del paisaje», a través de «la función de artealización» (Ibid: 22).



BARNARD, GEORGE. *Puente de Sia*.

La idea fundamental es que ningún lugar es

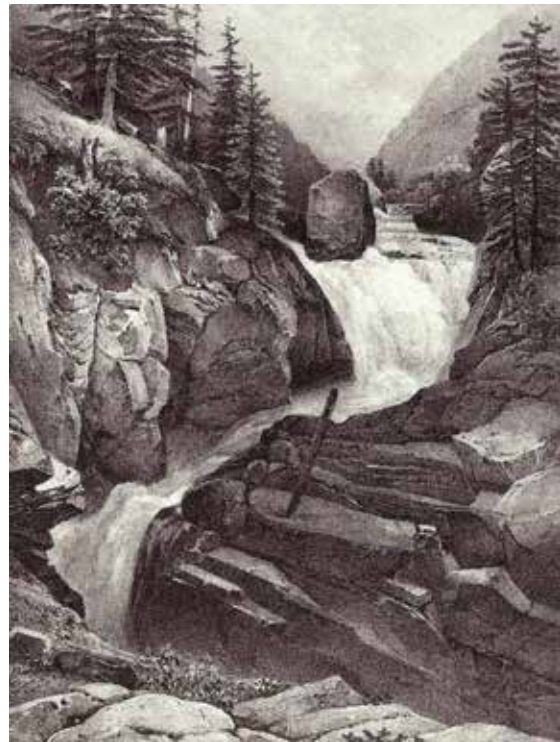
un paisaje sin que antes el arte no repare en él y no lo fije en forma de representación artística. En palabras de Colafranceschi: La naturaleza es indeterminada y sólo recibe sus determinaciones del arte: el país sólo se convierte en paisaje bajo la condición de un paisaje, y ello según las dos modalidades, directa (*in situ*) e indirecta (de *visu*), de la artealización (2007: 27).



SARAZIN DE BELMONT, JOSÉPHINE. *Pico Midi d'Ossau, vista de Bioux-Artigues.*

Por esta razón, el paisaje como creación cultural llevada a cabo por el hombre es un indicio que señala que este se construye. Actualmente, nos hemos habituado a nuestros paisajes y creemos que su belleza es evidente; nos hemos olvidado de por qué los vemos de una forma determinada. Así, resulta obligatorio recordar cómo un territorio se convierte en paisaje de acuerdo al carácter dinámico de las modalidades *in situ* e *in visu*. Y para confirmarlo solo hay que revisar la historia y comprobar que el territorio no es sin más paisaje y que es necesaria la elaboración del arte para adquirir este estatus cultural. Un objetivo que pretende este estudio, dado que sin modelos y sin palabras el territorio se queda en la indiferencia estética. «El arte, en cuanto reflejo estetizado de la actividad humana, nos

brinda una atalaya inmejorable para analizar cómo se ha entendido en el pasado y cómo se entiende en la actualidad el paisaje.» (Maderuelo, 2007: 8). En este sentido, el paisaje no existe, tenemos que inventarlo, es el contenido cultural el que logra convertir un territorio en paisaje. «La adquisición de la percepción primero y luego de la idea de paisaje es, pues, una clara muestra del perfeccionamiento de un significado logro cultural» (Martínez de Pisón, 2009:18).



JACOTTET, LOUIS-JULIEN. *Cascada de Ceriset.*

De este modo, la realidad se entiende por el proceso de artealización: el territorio es observado mediante un modelo cultural en el que se perciben cuadros o fotografías que lo codifican. Una dialéctica existente entre la realidad social y la mirada medial. La percepción de los individuos como un producto social que configura lo que vemos en forma de modelos, una suerte de retroalimentación que se ordena por un

proceso de analogía entre la imagen mental y la física. Dicha concepción del paisaje es compartida por Joan Nogué al entender «el paisaje como la proyección cultural de una sociedad», donde se pueden identificar «dos dimensiones intrínsecamente relacionadas: una dimensión física, material y objetiva, y otra cultural y subjetiva» (Nogué, 2008: 10). El territorio como elemento del paisaje «tiene una realidad, una espacialidad y una temporalidad objetivas, propias e independientes de la mirada del observador. Ahora bien, una vez percibidos por el individuo y codificados a través de toda una serie de filtros personales y culturales» el territorio «se impregna de significados y valores y se convierten incluso en símbolos» (Ibid: 11). De esta manera, el paisaje es un dinámico código de símbolos que nos habla de la temporalidad de la cultura y de cómo la forma de descodificación de esos símbolos se realiza conforme a la cultura que los produce. Así, para Martínez de Pisón:

*«(...) el lado subjetivo del paisaje, el “interior”, se añade al objetivo, al “exterior”, y lo reconfigura culturalmente, incluso creativamente. Es aquí incluso, como venimos señalando, donde estriba la primera separación profunda entre los conceptos de “paisaje” y “territorio”. Este entendimiento del paisaje adquiere valores particulares con los significados, los sentidos culturales otorgados por el arte, por el pensamiento, por la ciencia por los mitos, las referencias antropológicas, los usos, por su personalidad, por su capacidad, su modalidad y su resistencia física, por su belleza, por la identificación en el del pueblo que lo habita, etc. El paisaje está filtrado por la cultura. El paisaje es un nivel cultural» (2009: 50).*

Esta apreciación traslada el concepto de paisaje cultural a la fuente del conocimiento que lo produce y referencia la interpretación del entorno a la significación que diferentes grupos sociales o culturales hacen de las lecturas de su contexto en diferentes periodos de la historia. Por tanto, cuando calificamos un paisaje de majestuoso, lo hacemos gracias al proceso de analogía que se produce entre el arte y la realidad, hasta el punto de que «las imágenes del paisaje, son tan extraordinariamente cotidianas en nuestro universo visual» que «pueden llegar a orientar nuestra percepción de la realidad» (Nogué, 2008: 12). De esta forma, el arte se funde con la vida en su propia configuración. «La apreciación estética del paisaje es un hecho cultural en el que lo que se sabe (la información visual sobre el paisaje) condiciona y cuestiona lo que se experimenta (la propia vivencia del paisaje)» (Ibid: 12). Es, por consiguiente, un lugar donde comprobar cómo el poder estético modela nuestra experiencia y donde poder demostrar el proceso de transformación de la realidad en ideación. La configuración del mismo se organiza como un arquetipo donde «los cánones estéticos que rigen la belleza de un paisaje proceden a menudo de los mismos cánones estéticos que se utilizan para valorar una obra de arte» (Ibid: 12). Por tanto, el paisaje depende del observador y de la cualificación de su mirada, «el paisaje» que «resulta de una morfología territorial, además contiene ideas, imágenes, una cobertura cultural y vivencial», «hemos revestido a los paisajes con nuestras proyecciones» (Martínez de Pisón, 2009: 50).

### Artealización *in visu*

En la artealización *in visu* para la elaboración de modelos autónomos, pictóricos, literarios o fotográficos es necesaria la mediación suplementaria de la mirada, la cual debe impregnarse de esos modelos, debe ser modelada y significar el territorio mediante el acto perceptivo, ya que «un lugar natural sólo se percibe estéticamente a través de un paisaje» (Roger, 2007: 22). Es decir, el paisaje es una situación elegida o creada por el gusto y el sentimiento, una concepción de origen humano y artístico donde el arte es el elemento de mediación. En consecuencia, este es una interpretación artística de una percepción del territorio que opera en función de una configuración histórica y cultural. Es, asimismo, un constructo, una elaboración mental que los humanos realizamos mediante la cultura, que no es ni una realidad física, ni un sinónimo de naturaleza. «El paisaje posee significados naturales, históricos, funcionales» «referencias culturales y sociales, en sus mitos, sus identificaciones, personalidad, literatura, valores, etc. que pueden ser explícitos, controlables, objetivados a través de los métodos de las disciplinas humanísticas» (Martínez de Pisón, 2009: 43).



MIALHE, FRÉDÉRIK. *Ir al Lago de Gaube.*

La concepción del término paisaje como «extensión de terreno que se ve desde un sitio» (RAE, 2012) acepta la existencia de la mirada del espectador que lo interpreta. No es, por tanto, lo que está, sino lo que se ve; el paisaje nace de la mirada del espectador y se proyecta en su condición de lugar o sitio susceptible de alteración. La representación del paisaje como una «extensión de terreno considerada en su aspecto artístico» (Ibid.) implica la existencia de un sujeto observador y un objeto observado que interactúan mediante el arte. La forma que tiene el paisaje de artealizarse es mediante un proceso de percepción e interpretación, en un procesamiento que va de la mente a la percepción y de la percepción a la mente, en un movimiento diagonal. En primer lugar, el individuo percibe la realidad a través de sus sentidos para después interpretarla con su mente añadiéndole un significado y un valor. Este procedimiento genera unos códigos de símbolos que la legibilidad semiótica modula de una forma dinámica. Se trata de un desarrollo que queda representado mediante los cánones estéticos del paisaje que se trasladan desde los cánones estéticos de la obra de arte. Una asistencia entre la forma de aprehender de la percepción y la mente humana, que regresa de nuevo a la percepción. El concepto de paisaje está ligado a la relación parcial o total de los elementos que lo componen y su definición está asociada a conceptos históricos, sociales, geográficos y culturales, que parten de la existencia física de los elementos naturales de los que está compuesto. De este modo, el paisaje se hace solo completo con un uso integrador del término con la mirada científica, literaria, pictórica y vivencial, que lo encuadra, le da dimensión y perspectiva y le otorga valores y cualidades.

### Artealización *in situ*

Así pues, la mediación del arte en la transformación del territorio en paisaje construye modelos mediante los que interviene *in visu* con la mediación de la mirada e *in situ* por la intervención directa en el territorio.



SCHRADER, FRANZ. *Las Agujas de hielo de Gabiétou 1875.*

En la artealización *in situ* existe una interacción entre la relación de la concepción del paisaje y la vida del individuo. Para Martínez de Pisón:

*«El paisaje es lo que se ve, lo que está allí. Lo que uno percibe, lo que uno percata, lo que compone aquello por donde vas. En el paisaje no solamente estás delante, sino que en el paisaje entras. En el paisaje ves los componentes que hay a tu alrededor. No son*

*la geología por un lado y la historia por otro. El paisaje es todo. El paisaje es todos los componentes, el paisaje es naturaleza más cultura»* (ORTE MENCHERO, 2007).

Es, por tanto, esa totalidad que va enriqueciéndose de carga cultural. «El paisaje tiene una parte práctica (...) y tiene una parte afectiva» (Ibid.). Los paisajes están llenos de cargas afectivas y emocionales, repletos de significados, de sentidos y de referencias muchas veces muy profundas. El paisaje es el lugar de las vivencias, es el lugar de la experiencia.



SCHRADER, FRANZ. *Las Agujas de hielo de Gabiétou 1875 (2).*

Entendido de este modo, el paisaje posee «por su tradición cultural y científica (...) diversos contenidos (...) Lo propio del paisaje es, pues, la pluralidad de constituyentes, su estructuración, relación y dinámica.



El concepto de paisaje es, así, integrador y, por ello, es indisoluble de él la idea de relación de sus distintos constituyentes» (Martínez de Pisón, 2009:14). Para comprenderlo hay de transitar por las zonas y encontrar la relación real, la fusión de los completos de los artificios con el arte. El hombre comprendió que la esencia del arte radica en cómo la percepción aprehende la realidad para interpretar la experiencia. La experiencia del paisaje *in situ* interrelaciona al ser humano con el entorno, introduciéndolo dentro de un aspecto fenomenológico que nos capacita para ir más allá de un análisis artístico tradicional. Esto justifica la interdisciplinariedad metodológica para tratar un concepto tan indefinido como el de paisaje.

Por otra parte, es necesaria hacer una matización entre paisaje y cultura del paisaje, donde se integran diferentes procesos sociales y expresiones artísticas. El concepto de paisaje ha estado centrado en la estética y la contemplación durante mucho tiempo concebido desde un punto de vista pasivo hacia el artista y el espectador.



JALON. *Las ruinas del castillo de Aste, Valle Campan.* 1820.

El paisaje es una herramienta estética con la que se puede comprobar como nuestra mirada está configurada por arquetipos

adoptados por el arte que orientan nuestra experiencia. La vivencia del mismo solo se alcanza a comprender a través de la experiencia directa. Se trata de un entorno vital que posee contenidos culturales que lo cualifican con valores añadidos; estas referencias y significados que se asientan en el bagaje mental de los observadores trasladan el estudio del propio paisaje al de sus observadores. De esta manera, es imposible separar un paisaje del sujeto ya que «la vivencia del paisaje pertenece a la experiencia personal, al hecho directo y sin otra opción de que la vida se desarrolla en un territorio, un medio, una sociedad, una cultura, una técnica, una historia, una circunstancia, es decir en un paisaje. (Martínez de Pisón, 2009: 54). Por tanto, no hay otro modo de relacionarse con este sino a través de la experiencia en el ir y volver, en el repetirse del mundo. «El paisaje no sólo se ve (...) es un entorno vital completo. Insertas nuestras vidas en los cuadros de los paisajes, las realizamos indisolublemente en ellos o incluso los tomamos como objetivos de la acción: son (...) el marco, consciente o no, más que la trama vital que ejerce su papel como el territorio de una especie, (...) reflejo mutuo de la identidad y como proyección de sentimientos. Por ello, la identificación personal y social con los paisajes puede ser muy alta. Tan alta que puede ser inducida culturalmente y conducida políticamente» (Martínez de Pisón, 2002: 208). El paisaje muestra la apariencia de las relaciones con el territorio además de integrar los significados estéticos y éticos; a través de este, el hombre se puede vincular con el mundo de las formas y las realidades visibles y, también, al mismo tiempo, al mundo de los significados, del sentido, de las cualidades y los valores.

## Mímesis

La superación de la imitación de la naturaleza como forma de comprender el arte tiene como consecuencia el concepto de paisaje, dado que antiguamente, como expone Roger:

*«La visión de la naturaleza por la cultura desde los griegos hasta finales del siglo XIX, tiene la concepción de que el arte tiene que ser una imitación perfecta o acabada de la naturaleza. Esta forma de concebir el arte viene configurada desde un momento en la evolución del hombre en que su visión del mundo era también limitada» (2007: 15).*

En esta época arcaica y de culto religioso, correspondía pues la creencia de que se podía influir sobre la realidad mediante la imitación.



CHEVALIER, GUILLAUME-SULPICE. *Vista general de Bagnères-de-Bigorre.*

Es durante el Renacimiento cuando se ampliará la experiencia mediante el enaltecimiento de la belleza y la pretensión de perfeccionamiento a través de una convicción de imitación de la naturaleza a modo de ideal, que sentaría las bases para comenzar el proceso de emancipación que posteriormente nos permitirá hablar de paisaje.

El nacimiento de la sensibilidad paisajísti-

ca en Occidente como una nueva categoría estética hay que situarlo en la Modernidad. Una superación del concepto de imitación de la naturaleza, consecuencia de la desvinculación del hombre como elemento central del cosmos producida por la desacralización moderna. Al final del siglo XIX en el arte y, más concretamente en la pintura, se produjo una «liberación de la norma o principio estético de imitación de la naturaleza» por la que «la belleza ya no era una cualidad objetiva de las formas, sino un producto del pensamiento» (Maderuelo, 2007: 86). En este momento, el concepto artístico y estético pasa a constituirse a través de la experiencia del artista, ya que la anterior imitación de los hechos naturales quedó relegada por la invención de la fotografía. El acto artístico pasa a configurarse en la mente y no en la observación, en un proceso de percepción e interpretación de la realidad. Surge así el comienzo de la diferencia entre el proceso mental y el proceso visual, entre la imagen mental y la visual de la percepción.

*«Es ya un tópico historiográfico referirse al paisaje como un género subjetivo. En primera instancia pudiera decirse que el paisaje describe un fragmento del escenario de la naturaleza, y por tanto debiera considerarse como un mero ejercicio de mimesis objetiva. Pero un segundo análisis algo más detenido nos permitirá llegar a la conclusión de que, puesto que ninguna mirada es objetiva, tampoco lo es la que selecciona un fragmento de la realidad natural para darle un tratamiento artístico. Se trata siempre, de forma más o menos consciente, de selecciones interesadas, con tratamiento que, a su vez, tampoco son neutros. Pero hay diferentes interpretaciones sobre el modo en que el observador, y por ende*

*el pintor, transforma la naturaleza para convertirla en eso que entendemos por paisaje»* (MADERUELO, 2007: 137).

La metáfora romántica del paisaje.  
La interpretación de una emoción en la percepción de la realidad por parte de los románticos.

El artista ya no tiene porque repetir la naturaleza, ahora ha «de producir los *modelos* que, al contrario, nos permitan *modelarla*» (Roger, 2007: 16). La función del artista es la de elaborar modelos arquetípicos de la naturaleza a través del lenguaje del arte. Aunque el paisaje se percibe como hecho establecido e inmutable, es una invención de sino cultural moldeada por la representación artística. En este sentido, el artista aprehende la realidad para producir modelos que serán generadores de paisaje; estos definirán el territorio y le darán un sentido estético; la configuración de un determinado paisaje viene elaborada por la formación de la experiencia visual del arte, una aproximación lingüística de carácter emocional enmarcada en condicionantes culturales.

Por tanto, el paisaje es una herramienta estética con la que se puede comprobar cómo nuestra mirada está configurada por arquetipos adoptados por el arte, los cuales orientan nuestra experiencia. De este modo, el trabajo del artista reside en hacer hincapié en que el territorio no es un paisaje y en que es necesario el procedimiento del arte para alcanzar a captarlo. Por consiguiente, el artista se erige como generador de lenguajes para posibilitar la mediación de la mirada y propiciar la intervención en el territorio.

En consecuencia, el concepto de paisaje es

inherente a cada cultura y su existencia está en función de la relación del hombre con ella. A través de las expresiones artísticas se puede entender la construcción cultural del paisaje, al tiempo que se puede explorar este como una percepción cambiante, como una evolución constante según los cambios científicos, tecnológicos o estéticos de cada época.



MEYS, MAURICE. *Circo de Gavarnie*. 1902.

Así, no existe la belleza de la naturaleza, somos capaces de percibirla gracias a la mediación del arte que, a través de un proceso perceptivo, transforma el territorio en paisaje. En este proceso de conversión se añaden matices que se aplican a la calificación de este último: las indicaciones, testimonios, historia, literatura, fotografías que proyectan signos en el territorio que generan un

mapa de lo sensible. La naturaleza es una ideación humana que responde a una sensibilidad estética que tiene al paisaje como lugar de conversión. La finalidad de estos procesos es la de limitar la naturaleza para contener su exuberancia, su plenitud, su exceso, su desbordamiento, su infinitud y sus desordenes; restringirla mediante la mirada, el arte y los modelos de aprehensión. El conocimiento artístico sobre el paisaje es una sutil contribución de caracteres, sensaciones y bellezas, consecuencia de la relación sensible que abre las demás puertas. El paisaje se referencia en los ámbitos complementarios del arte y del artificio. Es, igualmente, el territorio transformado por la mirada y convertido en estímulo de una emoción estética generada por la imaginación, por lo que la poesía es la forma de articular el paisaje.

Tal como hoy la entendemos en la cultura occidental, el descubrimiento de la belleza del paisaje, se debe al goce en él de los renacentistas. Para ellos, este será considerado como fuente de placer y de saber, como educador y como benefactor moral, señas de identidad cultural que los artistas románticos afianzaron en el paisaje. «arte del paisaje (...) como manifestación histórica del espíritu humano, es una conquista cultural, y su pintura representa así una forma adquirida por el espíritu del hombre, que podía no haber existido si determinados artistas no la hubieran descubierto y realizado, primero como copia de algo, luego como impresión estrictamente artística, hasta alcanzar, (...) un canon de belleza» (Martínez de Pisón, 2009: 88).

Los románticos desarrollaron una metáfora para entender la naturaleza consistente en comprender la realidad como un cúmulo de

emociones e interpretarla como lo que uno siente. Desarrollaron así un modelo para interpretar una emoción de la percepción de la realidad. El Romanticismo pasará a valorar al arte no como un acto en esencia creativo o poético sino expresivo, el cual refleja el sentir, y la perspectiva subjetiva del artista y no apunta a reflejar o imitar miméticamente la realidad. «La historia del arte del paisaje puede entenderse, pues, como una “*metáfora de la propia existencia*”» (Maderuelo, 2007 : 138).

La naturaleza ha sido un interlocutor constante con el ser humano en el territorio artístico de forma que «cuanto llamamos cultura es un conjunto de formaciones que se rigen por sus propias leyes y que, en virtud de su efectiva autosuficiencia, se sitúan más allá de la entrelazada vida cotidiana, de la abigarrada trama de la vida práctica y subjetiva; me estoy refiriendo a la ciencia, la religión y el arte» (Simmel, 2013: 12).



VIOLLET-LE-DUC, EUGÈNE. *Vista del Circo de Gavarni 1833.*

El conocimiento del funcionamiento interno de la naturaleza hace que el misterio de la vida pase por la acción creadora del hombre sobre ella y «el arte es una forma de conocimiento» (Muñoz Gutiérrez, 2011:

178) que produce, crea, inventa, transfigura la realidad. El arte como producto humano define esa naturaleza paralela y actúa como herramienta de conocimiento de la naturaleza original. De esta forma, el arte sirve para revelar el paisaje y convertirse en parte del mismo: se funde con el paisaje como método de implicación para inducir a la reflexión, es una forma de conocimiento.

El hombre contempla y representa el paisaje mediante un efecto estético y la experiencia estética constituye un valor de la existencia humana. Lo estético en Kant es «la posibilidad misma de la articulación de un discurso sobre el mundo y sobre su conocimiento» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 178), es un espacio para la imaginación que concentra, por un lado, el significado de las experiencias y, por otro, la configuración de las acciones sobre el territorio, como intermediarios que intervienen en la realidad que hemos configurado.

La estética ha de relacionarse con la ética, para que la nueva construcción imaginada pueda hacerse realidad. El paisaje es una forma de relacionar el espíritu con lo físico a través de la conciencia:

*«(...) el paisaje es, por sí, una metáfora moral, pero su percepción se produce a través de la dispersión, de lo fragmentario. De hecho, diríase que es una metáfora en la intención y una metonimia en la práctica; que funciona como un todo unitario e intensificador, pero que se produce ante nosotros, y así lo transmitimos a los lectores, como una sucesión de signos deslavados aunque henchidos de significados» (MADERUELO, 2007: 118).*

La experiencia estética se fundamenta en las leyes de la vida mental y no en un enfoque objetivo sobre la belleza. La voluntad

artística tiene una necesidad de abstracción como origen del arte que en la cultura occidental se concreta en una necesidad de proyección sentimental. Esta «proyección sentimental se puede entender como una forma de conocimiento inferior en el hombre incluso situada temporalmente en un momento anterior al pensamiento religioso e intelectual (...) La forma de conocimiento de la naturaleza pasa por esa vivencia estética de tal modo que es ésta la que le habla y antecede a la conciencia de la misma» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 68).

El hombre al realizar una actividad artística de carácter estético lleva a cabo una actuación comunicativa con el mundo y su naturaleza, una relación entre el sujeto y la naturaleza a través de la experiencia estética: «el sentimiento que provoca la belleza en nosotros a través de la inteligencia es lo que llamamos la vivencia estética. La experiencia natural del universo como simbiosis entre el yo y el mundo nos presenta un proceso de simbolización del mismo entendiendo lo bello a través de una simpatía simbólica» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 69-70).

El análisis fenomenológico de la vivencia estética constata que esta está compuesta por elementos emocionales y racionales que confluyen en puntos de encuentro de la personalidad del individuo. Lo estético se nos muestra así como algo inherente a la naturaleza humana pero difícil de comprender, de modo que tan solo podemos describirlo y volverlo a experimentar. Todo este conjunto de elementos configura un estado mental en el individuo que lo percibe como una atmósfera. Ser consciente de esta atmósfera da pie a la interacción entre la realidad físico-objetiva y el sujeto que percibe, el cual se superpone al dualismo cartesiano moderno

entre sujeto – objeto y ofrece una experiencia de la realidad más completa. Implica un estado que articula lo emocional, lo intelectual y lo corporal con la escena del paisaje; es lo que en alemán se denomina *Stimmung*: «La palabra *Stimmung*, de difícil traducción, significa al mismo tiempo atmósfera, estado de ánimo, tonalidad espiritual. (...) La *Stimmung* de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus distintos contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común» «la *Stimmung* del paisaje: penetra todos sus distintos elementos» (Simmel, 2013: 18). Así, se comprende la vivencia en función de las relaciones y entrecruzamientos de los elementos; el espectador instauro el paisaje a partir de la yuxtaposición de los elementos presentes en la naturaleza.

### 1.1.1. EL NACIMIENTO DEL PAISAJE

---

*«La experiencia artística del paisaje lleva, desde Petrarca hasta hoy, la marca de la subjetividad: el hombre es una parte de esa naturaleza que aislamos del todo cósmico y llamamos paisaje»*

(ROSENBLUM, 2008:17)

---



FRIEDRICH SCHINKEL, KARL. *La puerta en la roca*, 1818. Berlin, Nationalgalerie.

En su origen el paisaje fue un término procedente del ámbito del arte que designaba a un género de pintura. Cuando contemplamos un territorio el arte media para que lo podamos asimilar, por lo cual el paisaje es una experiencia de lo que percibe y construye la visión del artista. El paisaje lo ha

descubierto el arte, ha sido construido por pintores y escritores, es una creación cultural que nace en el arte y fecunda la mirada.

Las representaciones culturales del paisaje muestran el fundamento por el que se constituye la mirada. La percepción de la realidad es diferente en cada época debido al filtro que se coloca en la mente y la sensibilidad. La naturaleza era un enigma al que había que dar un significado, había que embellecerla para poder aceptarla de buen grado y asignarle unos valores que nos proporcionaran alguna enseñanza moral. Los clásicos le imprimieron un sentido solemne y los románticos un sentimiento emocionado.

Por tanto, la concepción del paisaje nos indica los periodos por los que ha pasado nuestra idea de naturaleza ya que no existe una naturaleza genérica, aplicable a cualquier época y circunstancia. Existen diferencias evidentes entre unas formas de paisaje y otras, como el paisaje nórdico interpretado desde parámetros sublimes en el Romanticismo y el paisaje más suave del centro y sur de Europa, cercano a lo pintoresco. Unas diferencias que vienen determinadas por las peculiaridades dictaminadas por factores geográficos o climáticos, es decir, por la propia naturaleza.

El esquema de la visión paisajística occidental es originalmente pictórico, como afirma Colafranceschi:

*«El propio paisaje como vocablo que designa una realidad estética es una invención reciente, al menos en Occidente, ya que data del siglo XV; y pictórica, ya que se debe, esencialmente, a pintores flamencos como Pol Limbourg, Va Eyck y Campin, lo que ha llevado a ver en la misma noción de paisa-*

*je una creación del hombre urbanizado del norte. Este paisaje, que se instala en la mirada occidental en los siglos XV y XVI, es el Campo, un país apacible, cerca de la ciudad, realzado y como domesticado por décadas de pintura flamenca, luego italiana, y más tarde por la literatura. Lo mismo puede decirse de la Montaña que durante mucho tiempo sólo fue para los occidentales un país horrible» (2007: 27-28).*

Existen numerosos modelos desde el paisajismo inglés del siglo XVIII y el Romanticismo hasta el Impresionismo.

La visión que estructura todo paisaje es una experiencia de la visión del artista que lo percibe y construye, pero no es un ojo pasivo sino que completa y modifica consciente o inconscientemente esta visión en el acto de interpretación. La génesis del concepto de paisaje se circunscribe a través de estrechos lazos con el contexto histórico y con la práctica pictórica de forma que «el arte siempre reflejará las suposiciones fundamentales, la filosofía inconsciente de la época» (Clark, 1971: 186).

Por tanto, los modos de visión configuran la representación del paisaje. Así, con el Renacimiento se instauraron las bases de la observación del paisaje, que sirvieron para integrar la construcción de un paisaje ideal. Más adelante, en el siglo XIX, el paisaje se convierte en arte dominante y crea una estética propia, «en el transcurso de este desarrollo el concepto del paisaje pasa de las cosas a las impresiones» (Clark, 1971: 183). A finales del siglo XIX, los artistas pasaron de encontrar un lenguaje consistente en las creaciones a buscar en ellas el choque de placer que se designaba como estético.

La historia de la sensibilidad paisajista es

inseparable de la ciencia y la tecnología. La ciencia ha tenido un papel decisivo tanto en la invención y el desarrollo de la representación del paisaje como en la construcción geométrica de la perspectiva. Así, el concepto de paisaje viene determinado por la manera de mirar creada por la pintura, de ahí que tenga una primacía visual, ya que para poder enmarcar y seleccionar un fragmento del paisaje es necesaria una distancia. La pintura inventó un nuevo espacio en el que inscribió el paisaje en el Quattrocento, la perspectiva. La ventana y la perspectiva, el marco y el dibujo, prefiguran la acción de la realización de un cuadro pictórico, representar lo visible; la ventana es la metáfora de la pintura.



DORE, GUSTAVE. *Lago en Escocia después de la tormenta*, 1875-1878. Musée de Grenoble.

El entorno cultural se considera una conquista pictórica del paisaje, la consecución fundamental que da el paso de la atención a la materia, a las formas, espacios y temas y a su reproducción con gran estilo, a resaltar la dinámica, la luz, una respuesta creativa en la que la visión personal y las corrientes culturales tienen preponderancia.

La pintura de paisaje se convirtió en un arte independiente y los modos de ver el mismo se tornaron un medio de expresión pictóri-

ca. Por tanto, dicho tipo de pintura muestra el trayecto por el que ha pasado el concepto de paisaje. Este nuevo sentido del espacio se desarrolla al mismo tiempo en el arte flamenco e italiano, pero con diferentes medios e intenciones. En el primero de ellos, la representación del espacio es instintiva y deriva de la percepción de la luz; esta unifica la expresión de los hechos y el nuevo sentido del espacio. En el arte de Florencia, buscan lo real en la certeza de aquello que demuestra ocupar una posición determinada en el espacio. Una evidencia adquirida por medio de la perspectiva. Como consecuencia se inventó una caja mágica, que reunía estas experiencias visuales en una especie de *camera obscura*. De este modo, en Venecia se inventó la percepción del paisaje como sensibilidad emotiva a la luz; a finales del XIX la *camera lúcida* era una herramienta habitual del artista.

La pintura de paisaje se convirtió en un fin en sí misma cuando se vinculó con el concepto ideal que el arte utilizó durante trescientos años después del Renacimiento. El placer de imitar ya no era suficiente, sino que el paisaje debía pretender cultivar los temas religiosos, históricos o poéticos de la pintura. Así, debía comenzar a trabajar la atmósfera y la expresión de toda la escena y elegir entre los atributos de los elementos naturales y combinarlos en consonancia.

Los elementos que nos rodean siempre han causado curiosidad y temor al hombre; la imaginación los recrea como reflejo de un estado de ánimo, una idea que constituye como naturaleza. El paisaje ideal, como el paisaje simbólico, trató de crear una armonía entre el hombre y la naturaleza, inspirándose en la aspiración del paraíso terrestre.



Desde principios del siglo XIX la pintura de paisaje se había transformado, para entonces un paisaje que aspiraba a ser una simple imitación de la naturaleza era considerado hermoso por el afecto popular. En esa época existe ya una gran unanimidad entre las clases sociales a la hora de contemplar con placer una buena vista. Para lograr el cambio en el gusto popular ha sido necesario la visión de los artistas; un logro de cambio en el gusto del espectador profano que se realiza de forma gradual y que, en el caso del paisaje, estuvo secundado por el trabajo de un abundante número de pintores de segunda que realizaban corrientes imágenes populares.



FRIEDRICH, GASPAR. *Paisaje vespertino con dos figuras*. The state Hermitage Museum.

Sin embargo, «el arte viviente de una época forzosamente refleja las ideas de los espíritus más activos, y no las de las masas indiferentes, para quienes el arte es, a lo sumo, una convención social que les produce un placer moderado» (Clark, 1971: 185-186)

El trabajo de Constable se distingue de entre sus contemporáneos al conseguir en sus representaciones una especial unidad dramática, con una nueva sensibilidad hacia la naturaleza. Turner aportó creatividad,

Ruskin la difusión de la belleza de las montañas. El paisaje naturalista se configura conforme a las impresiones recibidas de los elementos reales, reduciendo el cúmulo de datos visuales del paisaje a una sola idea pictórica. La concepción del arte como la persecución de una idea que el artista ha de trabajar sin perderla de vista.



FERDINAND OEHME, ERNST. *El Wetterhorn y el glaciar de Rosenlauri*. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín.

Constable era afín al desarrollo de la relación del hombre con la naturaleza a través de la idea de paisaje entendida por el poeta William Wordsworth. Ambos concebían la naturaleza bajo la proposición de transformación de la filosofía del siglo XVIII, basada en un universo mecánico que funcionaba bajo los mandatos del sentido común. De este modo, «creyeron que había algo en los árboles, las flores, las praderas y las montañas que estaba tan lleno de lo divino que si se contemplaba con bastante devoción revelaría una cualidad moral y espiritual propia» (Clark, 1971: 114). Esta creencia se basa en una pasión, en un deseo, los cuales son una interpretación cultural de la naturaleza que Wordsworth convirtió en dogma.

Otro aspecto a destacar es cómo la perspectiva representó la aparición del fondo del cuadro para que la pintura de paisaje del Renacimiento sirviera de telón de fondo para la figura humana. El hombre moderno lleva a término una progresiva emancipación dialéctica con el protagonismo de la figura humana. En el siglo XVII el artista sale al exterior a enfrentarse con la naturaleza en una auténtica emancipación de la pintura de paisaje, el cual se torna autónomo.

En el paisaje cultural de los siglos XVIII – XIX la captación pictórica de la naturaleza no humana se vuelve protagonista muy rápidamente. En esa época, Kant habla de la experiencia de lo Sublime y de lo Bello, del desbordamiento sensitivo que produce dolor y placer. Y en la siguiente generación, la de Friedrich, lo sublime se apodera de las telas; la atracción por lo pictórico no humano se convierte en arte.

La mirada colectiva se fue construyendo a través de la evolución y del éxito creciente de la pintura de paisaje a lo largo del siglo XIX con Corot, la Escuela de Barbizón y, por supuesto, el Impresionismo. A través de un género pictórico autónomo, a finales del siglo XIX y principios del XX, la idea sobre el paisaje se trasladó de la representación de accidentes geográficos a reflejar las impresiones que estos producen en la mirada. La filosofía estética entiende que «el arte consiste en comunicar una sensación, no en persuadir de aceptar una verdad» (Clark, 1971: 121). Se desarrolla entonces un auge del paisajismo gracias a una clase social burguesa acomodada que buscaba en la pintura la representación de un lugar querido o la evocación de un bello paraje natural, entendido desde una doble perspectiva,

la que el pintor veía de forma objetiva ante sí o la que reflejaba lo más subjetivo del artista, sus estados de ánimo.

El paisaje y el sentimiento que lo configura se referencian en visiones directas en el territorio. Los impresionistas salieron al campo a pintar los paisajes, para ellos trabajar al aire libre significó una liberación de la obligación académica clásica de la línea y el dibujo. Asimismo, partir hacia el exterior supuso añadir el esfuerzo físico de viajar, caminar hasta alcanzar la motivación para realizar la obra, además de la necesidad de adaptarse a las inclemencias del tiempo para realizar la misma. Esto tuvo como consecuencia que los pintores impresionistas adquirieran el paisaje como medio de experimentación artística, ya que el trabajo en el exterior, en el territorio, se convierte en un modo de trabajar. La pintura como instructora de la mirada integró el país en el marco del paisaje. Así, los cuadros pintorescos descubrieron la montaña, que hasta ese momento había permanecido olvidada, y el concepto de paisaje desde el mundo pictórico configuró la representación de las montañas como una concepción del paisaje que se vinculó con la ciencia. La contemplación activa del paisaje de montaña tuvo un papel relevante en la conquista pictórica de dicho paisaje.

### 1.1.2. LA INVENCION DEL PAISAJE DE MONTAÑA La transformación de la montaña en paisaje

---

*«El paisaje de montaña es un aglutinador romántico sin el que no se entiende nuestra cultura ni nuestra ciencia, pieza a pieza y como conjunto interrelacionado»*

(MARTÍNEZ DE PISÓN, 2009: 90)

*«El paisaje no es naturaleza: es cultura proyectada en las montañas»*

(BODEI, 2011: 24)

---

#### El tiempo mítico – ciencia –romanticismo

Las montañas como gran elevación del terreno y lugar inhabitable para el hombre adquieren a lo largo de los siglos una significación con referencias míticas y trascendentes. Son designadas como «rampas que enlazan los horizontes de la tierra con las líneas del cielo, donde se alberga el don de la inmortalidad», donde «se alivia la dolencia» y se «cultiva el espíritu» (Martínez de Pisón, 2002: 15). Por todo ello, el hombre las divinizó y las simbolizó como el hogar de los dioses, otorgó a la montaña el cometido de representar un acuerdo de unión entre la tierra y el cielo. «La interpretación de lo alto desconocido como símbolo (celestes por su pureza e inaccesibilidad o infernal por su esterilidad y peligros ambiente)» (Ibid: 24). El individuo posee una vinculación religiosa con las montañas, «la atracción de las cimas sagradas, para muchos seres humanos, sólo es comprensible desde la ancestral y profunda ligazón de los hombres y las mon-

tañas, que se pierde en la oscuridad de los tiempos» (Ibid: 24).

En la Edad Media no existía un concepto cultural del paisaje para inscribir las montañas, por lo que su representación no es habitual y cuando hay que referirse a ellas se hace de una forma simbólica. Un símbolo acomodado que sobrevive desde la antigüedad como ideograma y que en la Edad Media, se supone que por su gran e impresionante tamaño, no se había configurado todavía como elemento, por lo que no tenía una representación como si tenían otros elementos de la época.



VERNE, JULIO. *Viajes y aventuras del capitán Hatteras*. Ilustración de Riou y de L. Dumont.

La causa principal por la que las representaciones de las montañas de la Edad Media eran irreales radica en que el hombre medieval no las exploraba, no existía un inte-

rés por ese territorio. Hasta bien comenzado el Renacimiento, el desconocimiento sobre las mismas caracteriza a esta época. En la Edad Media el hombre tenía miedo y una gran desconfianza en la naturaleza, por lo que esto, sumado a la forma simbólica de comprender el mundo en dicho periodo, proporcionaba un estado mental en el que todos los componentes materiales se apreciaban como símbolos de evidencias espirituales o sucesos de la Historia Sagrada.

Normalmente se coloca el origen de la sensibilidad hacia el paisaje en Occidente en la experiencia narrada por Francesco Petrarca en el siglo XIV cuando, desde la cumbre del Mount Ventoux al contemplar lo que se ve desde la cima, quedó asombrado por el panorama que se extendía ante sus ojos. Un momento en el que fue consciente de la belleza física del mundo; conmovido por la experiencia trató de plasmar la emoción de la contemplación con bellas palabras. Se ha especulado mucho sobre el tono metafórico y expiatorio de la narración, tal vez basado en las dificultades y las flaquezas para conseguir ascender a la cima de la virtud. Esta característica convierte el ascenso en una metáfora entre las tribulaciones y sufrimientos de la existencia y el desfallecimiento que le supera y le sublima. Sus pensamientos vuelan rápidamente del mundo de las cosas materiales a la de las cosas inmateriales, inhibido por una meditación religiosa inspirada en las Confesiones de San Agustín. Esta experiencia está inconscientemente fundamentada en el gozo estético, por la emoción exaltada de la visión del territorio circundante que abarca toda la totalidad del panorama. Una curiosidad de lo estéril o un deseo de ascender que le per-

mitió descubrir la naturaleza de una forma directa, como forma de enunciar un yo personal, una comprobación que concluye con una reflexión sobre la existencia. Con esta experiencia, Petrarca expresa de una forma implícita la idea de una visión estética del entorno, que asigna al mundo una belleza que lo significa en sí mismo, y lo distingue de su mera interpretación de utilidad. Hasta el momento, la naturaleza era bella si era productiva. En este autor encontramos de forma incipiente la conformación del hombre moderno pero todavía contenidas dentro de una forma religiosa de ver el mundo. Su visión de la naturaleza esta condicionada por este hecho. La lectura de los textos de las Confesiones de San Agustín provocan en Petrarca incertidumbre respecto a la visión del mundo, es «la primera experiencia absoluta de la doble mirada en la Europa moderna, una doble mirada que emprenderá sus descubrimientos alternativamente, en el mundo exterior y en el mundo interior, aunque también los entrelazará» (Rosenblum, 2008: 18). Con este poeta se intuye cual va a ser el método que se normalizará para construir la realidad en la modernidad: «Petrarca fue el primero en experimentar conscientemente la naturaleza como un fenómeno bifocal: como un territorio empírico y, a la vez, como un paraje del alma» (Ibid:18).

La importancia de la experiencia transmitida por Petrarca se establece en la relación de vinculación que realiza entre el deleite de la naturaleza y la actividad intelectual, cuando detalla el sentimiento de libertad al experimentar la asociación entre el territorio de montaña y el saber descrito en las escrituras, por lo que se observan las raíces de la posterior concepción moderna de la

naturaleza. Con respecto al paisaje, sostiene Martínez de Pisón que:

*«En realidad el relato de la ascensión de Petrarca no contiene las esperadas vivencias ni descripciones del paisaje. Es una parábola conducida para llegar a una lección moral, de saborarcaico en el sentido de la atención paisajística. La innovación estaría en el hecho de subir a una cumbre. Pero no en dar el paso conceptual: su historia contiene en este aspecto un cambio abortado»* (2009: 156).

La diferencia que marcó Petrarca en su época fue que se evadió de la ciudad para resguardarse en sosiego pero no como lo hubiera hecho un hombre religioso para renunciar a la vida terrestre sino para disfrutar la vida mejor.

La representación de la montaña ocupa un puesto como espacio sagrado, que mediante un proceso cultural de varios siglos transformará su significado. En el Renacimiento, la élite cultural de Occidente descubrió las montañas. De las interpretaciones mágicas, se pasó al método y el análisis pero, no obstante, en la alta montaña, donde los panoramas ofrecen una imagen más clara para el pensamiento, todavía hoy se pueden apreciar reminiscencias de emociones profundas en el interior del ser humano.

Conforme avanza el tiempo, el estudio de las montañas se sitúa dentro de la transición de las cosmogonías teológico-filosóficas. Mientras tanto, los estudiosos empíricos, los naturalistas, se lanzan a ellas para obtener información directa de primera mano. Los datos aportados sobre las montañas propician un mejor entendimiento de los distintos elementos que las caracterizan, configurando una imagen que toma conciencia de la complejidad física de las

mismas. Se produjo, así, un proceso de laicización en el que la visión científica y la visión religiosa se distanciaron. Sin embargo, el sentimiento del paisaje no fue ajeno al mundo eclesiástico, sino que el mito daba significado a elementos geográficos como piedras, montañas, glaciares, que eran interpretados según una determinada cultura. La interpretación se concretaba en topónimos, leyendas o sentimientos; el mito se expresaba a través de la topografía del territorio. Estas interpretaciones encerraban valores. Los lugares eran a la vez una entidad física y fenomenológica que contenía unos valores. Con el paso del tiempo, la explicación de la Biblia sobre la geografía de las montañas fue diluyéndose por el proceso de desacralización del mundo. En lugar de esta visión de la realidad, se fue forjando otra nueva visión en un proceso de reencantamiento del mundo. La empatía por la montaña surge en los trabajos y las excursiones de los primeros hombres de ciencia, creando un vínculo analógico entre la práctica científica, la exploración de las montañas y el afecto de sus lugares.

Existe una relación entre los intereses de la Ilustración y los del Romanticismo, entre la representación científica y la artística, basada en la noción de lo sublime:

*«La analogía entre visión paisajística e interés científico parece fácil de explicar porque la visión paisajística del mundo supone la separación entre objeto y sujeto que ha caracterizado a la modernidad y a la práctica científica. Se entiende así que el proceso de representación de la montaña en tanto que paisaje se desarrolle en paralelo a su descubrimiento científico, con el cual comparte un mismo supuesto epistemológico»* (ROMA I CASANOVAS, 2011: 88).

Durante un largo periodo de tiempo, las montañas en Europa se veían con desagrado y las más altas con temor y como lugar del mito y del miedo. En el Renacimiento se transforma esta significación de forma atractiva para los ilustrados y sublimes y para los románticos. «Las altas zonas son exploradas y racionalizadas y en ellas se encuentra un inesperado mundo nuevo suspendido sobre la gastada Europa donde experimentar las sensaciones de lo remoto, de la exploración y de la solemnidad de la naturaleza aún libre, poderosa y bella» (Martínez de Pisón, 2009: 277).

Lo científico se encarna en la tradición cultural de finales del XVIII de mirar las montañas como un lugar ideal para observar la historia de la naturaleza. La obra de 1681 de Tomas Burnet, *The sacred Theory of the Earth*, conforma la nueva manera de percibir e imaginar la montaña. El factor importante que aporta este libro es el del tiempo, ya que las ideas sobre la Tierra antes de Burnet carecían de esta dimensión y era el relato bíblico de la creación quien determinaba la antigüedad de la tierra. La imaginación lógica comenzó a plantarse entonces diferentes escenarios del pasado de los paisajes naturales de la tierra. Dentro de este debate, las montañas tomaron un papel relevante, y pasaron de ser simple fondo para las pinturas a convertirse en un objeto de contemplación por sí mismo. Se comenzó a viajar a las montañas para tratar de determinar el proceso que se había llevado a término en el estado actual de las mismas. De esta forma, en el siglo XIX, contemplarlas se transformó en sinónimo de adentrarse en ellas e imaginar su pasado: «Ir a la montaña se convirtió, como apuntaba Burnet un siglo antes, no sólo

en una ascensión en el espacio sino también en un viajar hacia atrás en el tiempo» (Macfarlane, 2003: 52-53). Esta instrucción cultural en el lenguaje y en la imaginación resultó una fuente de popularización para experimentar el paisaje de montaña. Este modelo de pensamiento configuró la forma de imaginar la topografía de las montañas como una mirada que recorre el espacio circundante y además atraviesa el tiempo. El placer de contemplar lo que se extiende ante la vista es insustancial ante las visiones percibidas por el entorno imaginado. La experiencia en el espacio natural se vincula con la profundidad del tiempo; una vivencia imaginativa que sitúa al individuo ante la grandiosidad del cosmos y que le muestra su existencia misma. Este camino educó a un gran número de personas a interpretar el paisaje de montaña como un lugar donde poder observar el pasado. Un territorio donde consultar «el gran libro de piedra» (Macfarlane, 2003: 67).

La expansión del racionalismo en Europa fue la causa de la transformación de la imagen de la montaña. La primera mirada complaciente hacia estas nace en el Renacimiento con un progreso de los conceptos culturales, humanistas y naturalistas para expresar los valores. La actitud de naturalistas del Renacimiento como Conrad Gesner, marcarán una conquista más explícita del sentimiento estético del conocimiento más afín a la posterior de De Saussure. Conrad Gesner representa la disconformidad europea de la sumisión de lo real al mito en la percepción del paisaje, y su escrito *De montium admiratione* establece el prelude de la valoración de la montaña desde el campo de la cultura. Este trabajo estimuló a los intelectuales europeos a experimentar

el mundo físico *in situ*, a causa de la modificación de la percepción de la imaginación de la alta montaña en «lo que Gesner había llamado el gran teatro del mundo» (Macfarlane, 2003: 242). Conrad Gesner planteó la idea de la montaña como un mundo distinto, donde las leyes físicas operan de otra forma y donde los planteamientos convencionales del llano sobre el tiempo y el espacio se alteran. Creó un marco para un espacio diferente, de forma que acercarse a la montaña en el siglo XIX, introducirse entre los gigantescos vestigios geológicos, incitaba a la mente a valerse fuera de su percepción habitual del tiempo. Estar en la montaña es ya experimentar lo elemental de una forma directa.

Por otro lado, lo romántico revolucionó la percepción occidental del paisaje de montaña en lo que es el último gran cambio significativo en la imaginación occidental respecto al pasado de estas. En 1856, John Ruskin publicó *Of mountain Beauty*, lo cual es considerado un acontecimiento importante en la historia del paisaje europeo. Este autor trasladó la antigüedad a un próximo presente. El Romanticismo dejó preparado el inconsciente del siglo XIX para poder ser capaces de apreciar lo grandioso y lo gigantesco. Este movimiento convirtió cualidades del paisaje como la soledad, la esterilidad, la aridez, el infortunio o la inhumanidad en atractivas. Las montañas de Europa se convirtieron, así en un foco de atracción donde la gente acudía en multitud a deleitarse o padecer los sentimientos acumulados en ellas.

En definitiva, las montañas se abren intelectualmente a partir del siglo XVIII con la pérdida de sus connotaciones terroríficas mediante el avance de la ciencia y el

arte. Los artífices de esta apertura total al entendimiento de las montañas la llevan a cabo mediante la integración del conocimiento y el sentimiento en un único objetivo. La ciencia influyó en el sentimiento de la montaña y se aproximó al arte en un acercamiento que también permitió transformar la visión de los naturalistas del siglo XVIII. Al mismo tiempo, se desarrolla un nuevo modo espiritual, intelectual y físico de afrontar las montañas que influirá sobre los hombres de finales del siglo XVIII y sobre todo del XIX. Una acción que, en Occidente, se utiliza como preámbulo del nacimiento del concepto de paisaje y del inicio del alpinismo o montañismo.

La cultura europea integró las montañas con una mirada complaciente de un modo progresivo desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII. De esta forma, nació un nuevo estilo, no desprovisto de referencias arcaicas. «La percepción de la belleza y la valoración natural de las montañas no es un hecho intemporal, algo que siempre haya sido evidente. Al contrario, es un avance que se adquirió históricamente como un progreso cultural» (Martínez de Pisón, 2009: 159-160).

Es la Modernidad la que sitúa el paisaje como una nueva categoría estética. Cuando hablamos del paisaje de montaña hemos de hacer referencia al nacimiento de la sensibilidad paisajística en Occidente, puesto que el paisaje de montaña forma parte del germen de su nacimiento. La transformación de la montaña en paisaje tiene su concepción en los Alpes del Renacimiento a mediados del siglo XVI, para completarse en el siglo XVIII, generando un profundo significado cultural en la Europa moderna. El paisaje de montaña de los Alpes se con-

virtió en un verdadero canon.

Una aprehensión del paisaje de montaña transita desde el país horrible a lo largo de la historia hasta el más sublime de los horrores a partir del siglo XVIII. El siglo de las Luces inventó el paisaje de montaña; auspiciado por el arte añadió a lo bello la categoría de lo sublime transformando la sensibilidad occidental. La interpretación de este tipo de paisaje fue un proceso de mediación del arte en el procedimiento de su percepción, que transformó simbólicamente su territorio en un paisaje. Las causas de que las montañas fueran consideradas como un lugar horrible están originadas por motivos objetivos, como el clima riguroso, la esterilidad del terreno, las dificultades y el peligro. Sin embargo, también estaban motivadas por causas subjetivas, como razones religiosas ligadas al Diluvio Universal, la incompreensión de lo glaciares y la localización de la maldición en ellas. Se trata de una repulsión física y emocional fundamentada hacia un territorio horrible donde la conquista estética supuso la disolución de los prejuicios que pesaban sobre su mirada. La Ilustración llevó a cabo un cambio de visión que esclareció todas estas supersticiones que tenían poseída a la montaña, a través del movimiento de secularización que necesitó casi un siglo para conquistar estas montañas malditas mediante un alpinismo atlético y estético al mismo tiempo.

La sociedad del siglo XVIII actuará conforme a sus inspiraciones hacia la naturaleza, en sucesivas transformaciones. Así, la primera invención de la montaña tal como hoy la conocemos fue llevada a cabo en los Alpes por escritores como Haller, Gressner, Rousseau, Saussure y pintores como Aberli,

Linck y Wolf. En el caso del Pirineo, esta labor la desarrollaron Ramond de Carbonieres, Henry Russell y Schrader, entre otros. Esta traslación metafórica descrita por la escritura tomará forma, en primer lugar, a través de la pintura y el dibujo. Valores ópticos que elaborarán el cuadro poético dentro de un proceso ascendente del campo a las montañas vía los valles. Los poetas jugaron un papel importante en la invención de la montaña, especialmente los viajeros ingleses que cruzaban los Alpes siguiendo la ruta del *Gran tour*. Será la sociedad de este siglo la que se aproximará sucesivamente hacia la naturaleza con sus pretensiones; Haller, Rousseau y, más tarde, Saussure y Carbonnieres, participarán en esta metamorfosis del territorio en paisaje por medio de la escritura.

En primer lugar Haller, desde la llanura atisba la montaña y se le puede considerar el inventor de los Alpes, tal y como los conocemos. Bajo su perspectiva, por primera vez el horroroso país se convierte en paisaje. Por su parte, Albert von Haller médico y botánico de Berna, en su poema naturalista *Die Alpen* de 1732, contribuyó a encauzar los gustos culturales hacia el paisaje de montaña, a hacer posible la conducta de una nueva sensibilidad para con la naturaleza y la montaña en la relación del hombre con el mundo. Se puede considerar la primera obra literaria dedicada completamente a la montaña. Este autor experimenta directamente del paisaje, un científico que marcha, estudia y admira las montañas

Más adelante, Rousseau se acercará cautelosamente, se mantendrá prudentemente alejado para no inducir a ningún tipo de impresión de temor hacia las altivas cumbres. A finales del siglo XVIII, la idea de la



alta montaña como un mundo superior estaba impresa ya en el imaginario colectivo. En los escritos sobre el paisaje de montaña de la época se encuentra esta misma imagen. Producto de sus excursiones por una media montaña pintoresca, Jean-Jacques Rousseau escribe *La Nouvelle Héloïse* en 1761 y *Las ensoñaciones del paseante solitario* en 1778, obras fundamentales donde se muestra a la montaña como un mundo nuevo y fascinante, lleno de cosas extraordinarias para ver. Rousseau se establece como el creador del culto secular a la montaña.



VERNE, JULIO. *Viajes y aventuras del capitán Hatteras*. Ilustración de Riou y de L. Du-mont (2).

Estos son los principales partícipes de la metamorfosis del territorio de la montaña moderna en paisaje por medio de la escri-

tura. La sensibilidad paisajística, que tradicionalmente estuvo ligada al campo, a la llanura, ascenderá en progresión hasta las cumbres de las montañas. Los poetas fueron de vital importancia en la invención de la montaña, también los viajeros ingleses, los dibujantes y grabadores. Ellos proseguirán la ascensión, abriendo el periodo de los glaciares. Se percibe una nueva sensibilidad, sin definición pero sí con juicio estético. El gusto está cambiando y, al amparo de la nueva sublimidad, la alta montaña se convierte en moda estética.

El Romanticismo interpretó en el paisaje de las montañas la expresión de los valores y cualidades de la naturaleza. La valoración romántica de las montañas fue puesta de manifiesto en el mundo del arte y en el de la ciencia de modo que artistas y científicos fundaron una nueva forma de entender las mismas. Por último, Saussure y otros accederán físicamente a los sublimes horrores mediante el relevo del espíritu de conquista sensible poético por el científico y deportivo. Un gesto simbólico llevado a cabo por Saussure.

Rousseau fue, junto a Saussure, quien trazaría la idea del paisaje moderno mediante la convergencia de la búsqueda estética, importante pero no esencial en Rousseau, y la búsqueda científica, significativa pero no fundamental, en Saussure. Una visión del paisaje de montaña alpino donde los puntos de vista literario y naturalista dan la justificación del paisaje moderno.

En el ámbito del arte la nueva visión del paisaje se referencia en Rousseau en su acercamiento de la imagen del paisaje de montaña a la nueva sensibilidad estética. La sensibilidad romántica del trabajo de este autor, consecuencia del ambiente cul-

tural de su tiempo, impulsó la nueva forma romántica de entender el paisaje, tanto en el hombre del arte como en el de la ciencia.

Se puede considerar como homólogo de Rousseau en el mundo de la ciencia a Horace Bénédict de Saussure (1740-1799), el ginebrino fundador de la geología alpina moderna. Realizó su trabajo en el conocimiento empírico de la naturaleza de los Alpes. La recorrió durante 40 años y escribió sobre esta experiencia en los cuatro volúmenes de sus *Voyages dans Les Alpes: précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, que se publicaron entre 1779 y 1796. Estos contienen descripciones de los hechos naturales e importantes aportaciones científicas que sitúan las montañas y su concepción física en un lugar preeminente para conocer la naturaleza y completar la teoría de la Tierra. Al mismo tiempo, también reflejan una pasión y tienen un valor literario por la expresión de sus sentimientos por la montaña, su respeto por la cultura alpina y su admiración por la alta montaña.

Para entender los aspectos esenciales de la visión moderna del paisaje es fundamental la experiencia directa, ya sea a través de un viaje o de una excursión. La experiencia directa del paisaje nos permite comprender las relaciones de las estructuras del territorio y observar las conexiones que las organizan. Y, al mismo tiempo, la visión directa del paisaje nos posibilita la relación con la atmósfera y con el sentimiento. La experiencia directa del paisaje es el fundamento del conocimiento moderno. La importancia de De Saussure en la apertura del saber a la montaña va más allá del interés naturalístico para llegar al alpinismo, ya que maduró la idea de ascender al Mont Blanc y subió a su cima en 1787. Fue un

hito que marcó el inicio del alpinismo y señaló el camino para los viajes a los Alpes, y al Mont Blanc en particular, de naturalistas, primero, y viajeros, artistas y turistas posteriormente. El Mont Blanc se convirtió en un símbolo, alegoría de un tiempo y de un cambio en la actitud de los hombres, emblema del compromiso entre la razón y la emoción, la medición y la contemplación. En el siglo XVIII se lleva a cabo un paso cultural que se configura como un progreso de la mirada, comprendido por un control científico de la entidad física y la valoración del territorio como paisaje. La culminación del proyecto de De Saussure de coronar la cumbre del Mont Blanc extiende la mirada europea hacia un interés por comprender el territorio de la alta montaña. Ha nacido un nuevo paisaje construido con una nueva estética y una renovación relación ética con la naturaleza. Así, la desarticulación del mito se configura mediante una nueva valoración cultural.

Por otra parte, no podemos obviar el importante trabajo realizado por Louis-François Ramond de Carbonnières en el contexto cultural de los Pirineos en torno al Monte Perdido. Publica en 1801 sus *Viajes al Monte Perdido*. Armado con su capacidad científica ilustrada, su concepción filosófica rousseauniana, su pasión prerromántica montañera y, sobre todo, su capacidad literaria para expresar los sentimientos de la montaña, estudia y siente la naturaleza de montaña de los Pirineos. Sus excursiones por el macizo del Monte Perdido le llevan a un mundo propio; un nuevo mundo reseñado en un entendimiento físico, intelectual y sentimental de la montaña.

La conformación de la visión moderna del paisaje quedó configurada por el punto de

vista que dispusieron Rousseau y Saussure. Aportaron conjuntamente los dos elementos constituyentes de esta visión: la mirada explicativa y la comprensiva, la razón y la sensibilidad. Tras sus trabajos se redoblaron las representaciones pictóricas y literarias del paisaje de los Alpes. Lo importante a resaltar es que este cambio de perspectiva está directamente vinculado con el avance del Romanticismo y su concepción estructurada de la naturaleza. La montaña fue considerada por la cultura de una forma tardía gracias a la herramienta de lo sublime. A través del entendimiento de la emoción sublime por artistas y científicos, que configuraron una forma de itinerario cultural con sus ritos y valores, que otorgaron al paisaje de la alta montaña una configuración de experiencia cultural. Una vivencia de la naturaleza de la montaña como un conjunto de impresiones; grandeza, armonía, retiro, silencio, quietud eran adjetivos que la componían.

*Es en el XVIII cuando hay un resurgir definitivo de la mirada complaciente, primero a través de la razón, poco después del sentimiento y ambos frecuentemente mezclados, con más razón en la Ilustración, con más sentimiento en el Romanticismo. Serán las montañas una expresión sustancial de ambos movimientos hasta tal punto que, sin ellas, no se les entiende bien. Y, al ser las montañas una interpretación cultural propia de la contemporaneidad, sin esta cobertura tampoco a éstas se las puede entender correctamente. Jugar, como tantas veces hemos hecho aquí a entender la cultura de la Ilustración y del Romanticismo prescindiendo del significado en ambos de las montañas es renunciar a un óptimo resultado. Y, a la inversa, hacer una aproximación a la cultura de la montaña*

*privándola de su cobertura cultural ilustrada y romántica es caminar en sentido contrario al objetivo previsto (Martínez de Pisón, 2009: 159).*

La visión moderna del paisaje se desarrolló en este horizonte cultural europeo de la segunda mitad del siglo XVIII. El modo moderno de ver el paisaje comenzó a configurarse al amparo del amplio movimiento de renovación representado por el Romanticismo. El paisaje moderno fue una parte importante de las introducciones hechas por este movimiento en la esfera del pensamiento y las emociones, que supuso una transformación de la conciencia de Occidente. Produjo cambios profundos en la actitud y la mentalidad colectiva que propiciaron una revolución del sentimiento. Los románticos vieron el mundo en términos artísticos, el análisis objetivo y la preocupación racional dejó paso a los sentimientos, a la búsqueda de sensaciones estéticas. La mirada hacia las cumbres de las montañas sigue la relación romántica entre el paisaje y la emoción con un principio de conducta basado en la intensidad.

El escritor Étienne Pivert de Senancour, quien tuvo una temprana contribución hacia el paisaje de montaña, seguidor de la línea helvetista, escribe, desde que acude a los Alpes en 1789 hasta entrado el siglo XIX, sus sensaciones como traductor del lenguaje cifrado de la naturaleza. Simpatizante del trabajo de Rousseau y de De Saussure, fue un interprete literario que reflejó el lenguaje cifrado de las montañas. Senancour declaraba la existencia de una nueva relación con el paisaje que no se podía expresar en los términos habituales de «la lengua de las llanuras». Esta nueva forma de vincularse con el entorno sirvió

como guía para que los viajeros alpinos se introdujeran en aquel nuevo mundo que se puso de relieve en medio de Europa. En el siglo XIX, surgió lo sentimental con respecto a la naturaleza, el yo frente al mundo hizo cambiar las visiones tradicionales de las montañas. El Romanticismo inventó un nuevo espacio desterrando al mito de la montaña e instalando la fascinación por su potencia destructora.



LEMOINE. *Cima del Chandou.*

Se trata de una nueva mirada que nace del modelo cultural surgido en los Alpes, en una atmósfera de integración entre la mirada ilustrada y la mirada romántica, que tiene una relevancia genérica en la historia del pensamiento en Occidente y que tiene a la montaña como arquetipo principal. De percibir la montaña como un lugar mítico, a comprender la montaña como un paisaje. Un tránsito que se alimenta de un espíritu de búsqueda propio de los estados de cambio, una atmósfera de interdisciplinariedad, de exploración y de ascensionismo entre la geografía y el arte. Este contexto construido para la montaña posibilitó una atmósfera, un talante interdisciplinario que aumentó la probabilidad de hibridación entre métodos y

lenguajes. Se produjo, así, una conversación entre diferentes disciplinas que ayudó a estimular la adquisición de un nuevo conocimiento ensanchando las perspectivas entre las fronteras del pensamiento. La invención moderna de la montaña fue posible gracias a esta atmósfera de interdisciplinariedad que se produjo entre los diferentes tipos de conocimiento científico, artístico y revelado. De esta forma, durante la Ilustración y el Romanticismo se produjo una atmósfera de gran interdisciplinariedad entre métodos, materias e intuiciones que impulsó el sentimiento mediante la articulación del desarrollo de lo poético, lo geográfico y lo moral. Asimismo, esta atmósfera de interés creada alrededor de las montañas por científicos, montañeros y escritores tuvo un efecto divulgador que incentivó la llegada de sujetos de todas partes del mundo a las montañas que se habían inventado en los Alpes. Se construyó un modo moderno de acercamiento e intercambio en la montaña configurado por la cultura y la ciencia, el ánimo de aventura y la aportación a la escritura de sus experiencias como tres claves vitales de civilización moderna que nacen y se desarrollan en las cumbres de las montañas.

La historia del viaje de ascensión a las montañas es la historia de una conquista cultural, de un proceso y un logro de una civilización, constituido como «el movimiento cultural europeo del viaje a la naturaleza, estableciendo una directa relación entre libros como por ejemplo los de Leopardi, Senancour o Wordsworth y paisajes como el desierto, los Alpes o el Lake Distric» (Martínez de Pisón, 2009: 175). Al avanzar el tiempo, el sentimiento de montaña desembocará en el sentimiento que provoca la Naturaleza, de libertad en contraposición

con la cultura social. Se incluirá dentro del sentimiento que integra al hombre dentro de la Naturaleza como expresión de la disidencia al optimismo sobre la expansión humana, concibiendo la Naturaleza como una necesidad de lo social, como manifestaron Rousseau o Thoreau.

### La metáfora romántica del paisaje de montaña

*La naturaleza europea es un modelo de paisaje cultural, de paisaje perdonado y de construcción cultural. Su ideación como tal constituye uno de los hechos más característicos de la historia de nuestra cultura: en el Renacimiento es ya entendida como un mundo propio, especialmente la alta montaña, ante el que los sabios y poetas tienen, en principio, una actitud administrativa. Es la actitud que se traslada a América con los primeros descubridores (Martínez de Pisón, 2009: 38).*

El paisaje romántico es consecuencia de la experiencia de la nueva sensibilidad en el marco natural. Se resalta el contraste entre la complicidad romántica en la vivencia del paisaje y la forma de pensar objetiva y aséptica. «Las montañas han despertado, bastante antes de llegar el siglo XX, ideas de grandeza y de excelencia, por lo que el diálogo del hombre con ellas ha adquirido un rango cultural de verdadera entidad. Así, este modo de entender nuestra relación con los espacios naturales es, de hecho, nada menos que una de las maneras más características que nuestra civilización tiene de expresarse» (Martínez de Pisón, 2002: 58).

El arquetipo del paisaje de montaña es un conglomerado que organizó las relaciones estéticas y religiosas del hombre, y que los

románticos configuraron como una entidad anímica y emocional que adquirió una entidad propia. La contemplación del paisaje de montaña contemporáneo está asociada a un compuesto histórico y teórico que ha sido transmitido mediante la representación artística, «el paisaje de montaña es un aglutinador romántico sin el que no se entiende nuestra cultura ni nuestra ciencia, pieza a pieza y como conjunto interrelacionado» (Martínez de Pisón, 2009: 90).

En la actualidad, consciente o inconscientemente, somos capaces de calificar un paisaje porque reconocemos en él un antecedente artístico. Esta información visual que poseemos sobre el paisaje condiciona nuestra experiencia y las imágenes generadas por el mismo orientan nuestra percepción de la realidad. Por lo tanto, para poder descifrar la experiencia del paisaje es necesario poder diferenciar la interpretación del paisaje arquetípico de la percepción del paisaje real. Y para ello, tenemos que hacer alusión al abismo cultural generado en la transformación del territorio en paisaje que la autoreferenciación del individuo produjo en la modernidad europea y en el diálogo mantenido entre la Ilustración y el Romanticismo en la elaboración de la nueva visión del mundo. El paisaje de montaña es una metáfora paisajística construida por los románticos, en la literatura y el arte, que han generado un imaginario colectivo.

### 1.1.3. EL LENGUAJE DE LA MONTAÑA.

La alta montaña como reserva de lo nuevo sublime natural

*«La historia del arte demuestra que las mentes que no han renunciado simplemente a la lucha acaban en una especie de desesperación sublime ante el espectáculo del destino humano»*

(CLARK, 1971: 157)

*«Lo sublime no está en lo alto, en la inmensidad y en el poder del universo entero, sino en el hombre»*

(BODEI, 2011: 47)



SELLA, VITTORIO. *El K2 con porteadores Balti en el glaciar Godwin Austen, Karakorum 1909.*

La mediación artística de la mirada cultivada es la causa de la invención de una nueva noción. La estética de lo sublime fue la clave que propició el cambio de actitud del hombre hacia las montañas y que inició el movimiento de exploración. Dicha estética permitió superar la visión tradicional de las montañas como un lugar horrible para elaborar una representación artística asequible para el hombre, a través de una polarización entre el horror y el placer, que dio un nuevo significado al paisaje de montaña a través de lo sublime.



SELLA, VITTORIO. *El Allalinhorn desde el Al-phubeljoch. 3 de agosto 1887.*

En el siglo XVIII, el cambio de la actitud europea hacia el Romanticismo trajo consigo la modificación de la concepción de los grandes paisajes de la naturaleza, una construcción cultural con entidad propia que se configurará como transformación del sentimiento. En esta forma de entender la realidad mediante lo sublime se puede apreciar el proceso de artealización de una mirada condicionada por el arte que mira las montañas. En ellas, percibe intuitivamente los referentes que le son semejantes, ya sean representaciones pictóricas o fotográficas, que le permiten ser capaz de asimilar ese

trozo de territorio de una forma determinada. De esta manera, se observa la dialéctica existente entre la mirada mediada por los referentes artísticos y la realidad social, entendiendo lo social como producto humano y como realidad objetiva que muestra un proceso de retroalimentación constante entre la imagen mental y la física que se sobrevienen progresivamente analógicas. El hombre mira la realidad mediante modelos preconcebidos al tiempo que la misma realidad objetiva actúa en la mirada. Así, el paisaje de montaña es una metáfora de lo sublime y la montaña misma es una metonimia romántica.

Lo sublime en el arte.

Lo pintoresco y lo sublime

El paisaje en la pintura occidental alcanzó plena autonomía en el Romanticismo como consecuencia de la progresiva diferenciación que el individuo realizaba sobre su entorno. Adquiere, de este modo, una entidad anímica y una independencia total por medio de la nueva categoría estética de lo sublime, que se independiza de la belleza del clasicismo basada en la simetría, la medida y la proporción. Lo sublime, como oposición a lo bello, suscita emociones de peligro, estremece el raciocinio y libera el lado irracional que corresponde a la imaginación.

La categoría de lo sublime permitió juzgar las fuerzas de la naturaleza que, sin límites ni ataduras, se muestran dominantes e impetuosas para el hombre: altas montañas, glaciares, cascadas, abismos o desfiladeros sustituirán a las historias como tema en los cuadros.

En la pintura de paisaje la constitución de la escena carece de acción dramática y muestra un encuadre de un lugar desde un punto de vista. La pintura romántica de paisaje se construye sobre diferentes significados que componen el cuadro de una forma íntegra. Así, «los paisajes puros, sin el apoyo de figuras y sin ninguna pretensión narrativa, llegaron a alcanzar una significación épica» (Maderuelo, 2007: 25).



SELLA, VITTORIO. *Mont Ushba al sortir el sol sobre Tebish (Soanezia), Caucas Central*. 1890.

De este modo, el paisaje se convierte en un signo vinculado a la naturaleza que se manifiesta por medio de las emociones, a través de las imágenes de la naturaleza y del testimonio de su fuerza. Los artistas románticos revelan sentimientos y estados de ánimo mediante las imágenes de elementos de

la misma como la montaña. Los románticos entienden la realidad como lo que sienten. «El paisaje se convierte entonces en un medio de comunicación emocional, en pura emoción» (Maderuelo, 2007: 26). Las vistas de la naturaleza pronuncian un lenguaje universal y no discursivo sobre las emociones del hombre. Los románticos asignaron al paisaje una cualidad sentimental profunda y noble, que expresa su comprensión de la realidad en relación al drama del sujeto por el sentimiento de diferenciación que supuso la pérdida de la posición central asignada en el Renacimiento. Este desplazamiento dejó al hombre solo e indefenso ante el cosmos.



CANALS I TARRATS, IGNASI. *Desde el Moncardo*. 1920-07.

Las obras de arte románticas tienen como objetivo examinar la integridad del sujeto concebido por la Ilustración. Contraponen el conocimiento estético al conocimiento cuantificable. «Lo sublime es el término de la época para definir los motivos pictóricos que representan la relación que sustituye el confort de un mundo delimitado por la razón por una conmoción de sobresalto. Sublime es la escena romántica cautivada por

los espectáculos grandiosos y terroríficos, las escenas de la naturaleza impetuosa, de las montañas infranqueables, de los océanos y los cielos infinitos» (Clair, 1999: 252).

El concepto de naturaleza moderna se configura como fuerza impetuosa y misteriosa que el hombre debe comprender y dominar. En este sentido, el sujeto inicia una relación con la naturaleza de admiración y respeto.

### Oxímoron que configura la estética moderna. Valores polarizados

En contraposición a lo sublime y a su emoción trascendente surge otra categoría estética que también se opone a las normas de lo bello clásico, pero en otro sentido: lo pintoresco. Esta categoría atiende a la sencillez y a la humildad de los motivos intrascendentes de la naturaleza que provocan un placer moderado, y se caracteriza por una visión bucólica y poetizada de la placidez agreste.

De esta forma, lo sublime de Burke se define por las grandes dimensiones físicas y texturas duras, mientras que lo pintoresco de William Gilpin es más cercano, aunque también opuesto a la belleza clásica. Lo sublime y lo pintoresco nacen como categorías propias del paisaje del Romanticismo. Se trata de conceptos antagónicos sobre los que se entiende la experiencia del paisaje moderno atendiendo a la relación del hombre con la naturaleza o la montaña.

La dualidad entre los valores de polarización que se representan en el atractivo mixto de lo amable del llano y de la dureza de las cumbres quedan simbolizados en las nociones de lo pintoresco y lo sublime, al igual



que la diferenciación entre lo domesticado de lo urbano y las cumbres de las montañas como lo salvaje, lo otro. Valores que quedan configurados por el concepto de paisaje, como el conjunto o amalgama de señas de identidad personal, social, cultural.



SELLA, VITTORIO. *Lago entre los bloques de hielo del glaciar de Newton*. 1897.

Todo fenómeno del que somos conscientes posee una cualidad; esta solo se define en función de otras y su contraria, de manera que la realidad provoca una impresión si es relativa. El paisaje de alta montaña configura su unidad de impresión relativa con el vínculo entre la cumbre y el valle. Esta relatividad entre las partes del paisaje de montaña conforma la unidad de la imagen estética. Pero lo más significativo de la alta montaña, su condición sublime, se muestra cuando se deja de ver el valle. Lo bajo que ha condicionado la impresión de altitud en la ascensión.

En el paisaje de la alta montaña se impone con toda la fuerza la mera existencia, el paisaje se presenta ajeno al contraste por elementos antagonistas, se impone la presencia profunda de lo alto, donde ya no es relativo sino absoluto, ya no es un alto con respecto a un bajo. Como afirma Simmel:

*«La mística majestuosidad de la impresión que producen estas alturas tiene por ello poco que ver con los denominados "bellos paisajes alpinos", donde las cumbres nevadas sólo son coronación de un paisaje más bajo y accesible, amable, de bosques y prados, valles y cabañas. Al desaparecer todo esto, se accede a una novedad radical, metafísica: a una altura absoluta sin profundidad correspondiente; uno solo de los polos de una correlación, que normalmente no puede existir sin el otro, se afirma visualmente como autónomo. En esto radica la paradoja de la alta montaña: aquí la impresión de altura no sólo se presenta incondicionada, no sólo no necesita de lo bajo, sino que, por el contrario, alcanza toda su grandeza al desaparecer toda visión de lo bajo. De ahí el sentimiento de liberación que, en momentos solemnes, trasmite el paisaje nevado: la sensación de estar más allá de la vida. Pues la vida es incesante relatividad de oposiciones, permanente condicionamiento recíproco de los contrarios, fluida movilidad en la que todo ser sólo existe como ser condicionado. La alta montaña produce una impresión de la que se derivan tanto la intuición como el símbolo de que la vida puede elevarse hasta liberarse de la forma, hasta trascender y contraponerse a la forma» (2013: 59-60).*

### Valor polarizado. Alto – Bajo

La imaginación romántica se inclina por los fenómenos o muy grandes o muy pequeños; la magnificencia de las montañas hace gala del porqué del interés romántico por ellas. A su lado, el ser humano se siente insignificante, y si además sumamos la indiferencia de la naturaleza, las montañas provocan un efecto de admiración. Incitan a una actitud en el arte no racional y sí elevada y romántica. Las cumbres de alta montaña «al

no ser habitables, o fácilmente habitables, liberan a la mente humana de la angustia de pensar cómo buscarse allí el sustento, de manera que esta puede dedicarse, en cambio, a satisfacer su inclinación más lúdica e intelectual» (Tuan, 2015: 50).



SELLA, VITTORIO. *Cara nord de les Grandes Jorasses, Alps Occidentals, Grup del Montblanc.*

La montaña es un entorno que nos aporta sensaciones de atracción y de rechazo, que nos proyecta aspectos estéticos y morales, los cuales se plantean mediante la dualidad de los valores polarizados. El arquetipo cósmico medieval considera la idea de una dimensión vertical en contraposición al ideal griego del círculo. Esta dimensión vertical obtuvo como consecuencia la configuración de un modelo de comparación entre lo alto y lo bajo, que originó la incertidumbre

acerca de las montañas. Un ideal de significación del espacio que se ha asimilado como algo inherente en la imaginación romántica de Occidente y que ha intervenido en el desarrollo de la inventiva moderna.



SELLA, VITTORIO. *Gran Zèbrú, Grup Ortles-Cevedale, Alps Centrals.* 1887.

Yi-Fu Tuan advierte del posible cambio de sentido en la significación de la polaridad, «alto» ciertamente connota intelectualidad y espiritualidad, y «bajo» lo corpóreo y lo material, pero una lectura inversa también es posible, como, por ejemplo, que «alto» connota una enervada sofisticación que fácilmente se desliza a la decadencia, y «bajo», salud robusta y vitalidad» (Tuan, 2015: 61).

La significación de las montañas románticas como una impresión trascendente. El tamaño.

Otro motivo de significación dadas las características de la montaña es la especial importancia de lo masivo en contraposición a la figura humana y a la montaña: «una forma revela su esencia estética por la manera en que, cambiando su escala, cambia su significación». (Simmel, 2013: 50-51). La

impresión que causa la alta montaña remite a las categorías espirituales más elevadas, el sentimiento de elementos que sugieren el caos, lo telúrico que se aleja de la vida y la significación de la forma. Esto son símbolos de lo trascendente, que invitan al hombre a mirar hacia arriba, hacia las regiones a las que se accede solo con la fuerza de la voluntad. De esta manera, las cumbres sugieren lo supraterráneo, insinúan un orden distinto al de la tierra. La alta montaña es un paisaje que se significa de lo trascendente, con sus cumbres nevadas. La atmósfera, la *stimmung* del paisaje de alta montaña queda sugerida por lo trascendente y lo absoluto.



CANALS I TARRATS, IGNASI. *La Cresta del Diablo desde el Galciar de la Brecha de Latour 1921-06.*

Al igual que lo masivo, lo trascendente, no tiene forma y lo absoluto no tiene límite, por lo que no puede ser conformado, pero se inspira en la alta montaña, que nos sugiere *al mismo tiempo* ambas informidades. La montaña, en su ausencia de significación propia genuina de su forma, es asiento común del sentimiento y el símbolo de las grandes potencias de la existencia. Es en este alejamiento de la vida donde estriba, quizá, el secreto último de la impresión que

producen las montañas. «Siguiendo las expresiones acuñadas por Worringer para caracterizar los distintos efectos del arte, diríamos que, respecto a la vida, el mar actúa por *empatía* y los Alpes por *abstracción* de ella» (Simmel, 2013: 56). La alta montaña produce una impresión que niega el fundamento de la vida; en la alta montaña la proyección de la vida no resulta posible, se inhabilita la proyección de la imagen de la existencia del ser humano en su entorno.

### La atmósfera

La doctrina intelectual de lo sublime establecida en la actitud de «búsqueda» que caracteriza a lo romántico «no sólo transformó la percepción general y la forma de escribir sobre el paisaje, sino también el comportamiento en el paisaje» (Macfarlane, 2003: 98). El Romanticismo puso de moda un nuevo tipo de actitud basada en la búsqueda del riesgo por sí mismo y el sujeto romántico «comprendió que en el mismo riesgo esta la recompensa» (Macfarlane, 2003: 93). Esta nueva actitud proporciona al hombre un placer contradictorio que descifra mediante la lógica del oxímoron, como una paradoja que conviene en que cada acción contiene una emoción análoga y su opuesta. La montaña cumple las características de lugar sublime al situar al individuo en soledad ante un paisaje majestuoso y solemne que suscita en él un sentimiento combinado de terror y fascinación.

Por otra parte, tomar conciencia de la insignificancia humana genera diferentes reacciones como descubrir nuestra dependencia de las fuerzas de la naturaleza, al tiempo que representan una amenaza para la supervivencia, o la de gratitud por la po-

sibilidad de disfrutar de ese espectáculo. En el paisaje sublime de la montaña la percepción de la soledad propicia la concentración y la contemplación, las cuales permiten distinguir entre lo esencial y lo prescindible. El silencio, el vacío y la soledad muestran a la voluntad amplios espacios donde la imaginación se pierde. En este sentido, la montaña también es un lugar de ascesis, un lugar de privaciones que purifican y elevan el ánimo, de encuentro con uno mismo. Así, afirma Bodei: «Las cimas de las montañas son, literalmente, el lugar de lo sublime hacia el cual nos elevamos en un ascenso exterior que se corresponde con el interior, en un esfuerzo de trascendencia de uno mismo que provoca una serena exaltación» (2011: 70). La montaña nos permite conocernos a nosotros mismos y también ser conscientes de la distancia adquirida por el hombre como ser racional para poder llegar a contemplar el mundo desde una perspectiva externa.



SELLA, VITTORIO. *El pico más alto del Cimon della Pala, Dolomitas*. 26 de agosto.

Escalar montañas para observar el mundo desde arriba no es meramente la asignación de un significado metafórico de la elevación del alma hacia Dios como Petrarca. Tampoco es, simplemente, la identificación mente-montaña que la modernidad propu-

so como analogía entre la visión desde la altura para comprender el entorno y ordenar el caos de lo desconocido con la altura que alcanza la mente gracias a la capacidad de comprender. Es, sobre todo, la significación metonímica de un paisaje terrestre como una construcción cultural.



SELLA, VITTORIO. *El Mischbelhorner desde el pico norte del Alphubel*. 3 de agosto 1887.

La manifestación de lo estético en la contemplación de la naturaleza en el contexto de la montaña la encontramos en lo sublime de sus cumbres y glaciares, en sus abismos y en la enormidad y rotundidad de su paisaje que se nos muestra fuera de nuestro poder. Aquí, el hombre siente la superioridad de la realidad informe que le rodea y toma consciencia de su insignificancia frente a lo inconmensurable. Se encuentra en medio de algo que le sobrepasa, que perpetúa en la eternidad, y es consciente de ello construyendo un argumento a través de la cultura. Afirma Muñoz Gutiérrez (2011: 174) «soy y estoy para contemplar esto tan magnífico, tan poderoso, tan divino».

La interpretación de la evidencia del poder de la naturaleza en la montaña nos emociona al tiempo que canalizar esta emoción configurada por los románticos nos llena de vitalidad y nos permite encarar con una

nueva actitud la vivencia en su contexto. Lo sublime se muestra como una satisfacción que, más que placer, se vincula con la admiración y el respeto.

La filosofía de la ascensión saca al hombre de la banalidad y del trabajoso pasar de los días y lo obliga a revelar algo sobre sí mismo, al detenerse a considerar su existencia en el mundo, que de forma normal tiene velada por la cotidianidad, y al hacerse las grandes preguntas de difícil solución que son origen permanente de pensamiento y emoción. La montaña es un lugar que está fuera de nuestro dominio, por lo que la mente se desvincula de ese control y configura esta como un campo libre para poder realizar planes y deseos anhelados por la imaginación.

De esta forma, el sujeto comprende que su destino se incluye como un elemento más en esa eternidad puesto que la naturaleza anula la historia y su tiempo. La visión del ciclo perpetuo de la misma nos muestra una totalidad que trasciende o se funde al destino humano, produciendo un sentimiento panteísta, «quizá, esa chispa del concepto estético de lo sublime se encuentre en lo más profundo del alpinismo, en la experiencia de lo ilimitado, en el riesgo mortal» (Martínez de Pisón, 2002: 23)

Historia de lo sublime. El hombre se construye a sí mismo en el desafío en la naturaleza

La historia de este concepto en Occidente se empieza a constituir ya en la Edad Media con la retórica de lo sublime que pervive en San Agustín, aunque realmente se reconoce como el inicio moderno de lo sublime

la traducción del tratado *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longuino realizada por Boileau en 1647; un escrito que expone este término en relación con la literatura. Asimismo, en el siglo XVIII se produce una distinción, una mutación entre el sublime retórico de Longino-Boileau y lo sublime «natural». Este es el momento en que dicho concepto se amplía al «sublime en las cosas» y la estética de la Ilustración adquiere lo sublime como una nueva categoría.



SELLA, VITTORIO. *Glacera Karaugom des de la morrena dreta, Alta Digoria, Caucas Central.* 1890.

Edmund Burke recoge la herencia de esta larga tradición originada un siglo atrás y, en 1757, publica un trabajo con el título de *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*, donde conceptualiza el oxímoron que define la oposición entre la incipiente categoría de lo sublime y la predominante categoría de lo bello. Argumentando que lo bello procura placer y lo sublime delectación, la forma de representar esto último se lleva a término cuando se experimenta en sí mismo una sensación de orgullo.

Fueron los ingleses quienes se introdujeron resueltamente en la vía que conduce a lo sublime y su teorización por Burke para re-

lacionarlo con el contexto de la montaña. Los viajeros ingleses, en su recorrido por el *Gran Tour* a su paso por los Alpes relataban la visión de un espectáculo horrible, un horror delicioso, un goce terrible. Fueron ellos quienes, buscando palabras para describir aquella sensación que percibían, acabaron por relacionar la montaña con lo sublime. Una conjunción de un oxímoron que tendrá mucho éxito, un agradable horror percibido en las montañas. Este oxímoron será retomado por Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* en 1764, para apuntar que, para ser capaz de interpretar tales impresiones, hay que ser consciente de cómo actúa el sentimiento de lo bello y el sentimiento de lo sublime. El individuo para poder emocionarse ha de poseer la capacidad de poder interpretar lo bello y lo sublime, lo cual implica que lo sublime no reside en el objeto natural, sino en la disposición de aquel que lo juzga. En otras palabras, este concepto radica en la facultad que uno mismo posee para poder interpretar de la experiencia.

También Kant explicó cómo la montaña permite al hombre descubrir en sí mismo un poder de resistencia de un género totalmente distinto, una firmeza que el hombre emplea para sobrevivir en la naturaleza y que interpreta en términos de un combate a vida o muerte. Del mismo modo, se percata de cómo, desde una posición de seguridad, el espectáculo proporcionado por la montaña se vuelve más atractivo cuanto más terrorífico parece. Bajo esta consideración, lo sublime es una pasión que, insinuada, da a la imaginación la posibilidad de experimentar una experiencia de terror, un desafío a sabiendas de que se va a ganar. Es la posibilidad de que el daño ocurra, pero

a sabiendas de que nada perjudicial puede pasar, lo que provoca la situación sublime, «lo improbable parodiado como posible» (Macfarlane, 2003: 97).

Se puede considerar que la actitud del hombre hacia la montaña se va modificando en varias fases. La primera de ellas entre las fechas 1541 y 1708, cuando los viejos prejuicios sobre las montañas comienzan a dejar paso a una nueva sensibilidad, que implica a la percepción y la comprensión de las mismas, sobre todo, gracias al ensayo escrito por Thomas Burnet. La segunda fase apunta al descubrimiento de lo sublime natural, de forma independiente a lo sublime retórico de Longino por parte de los viajeros del *Gran Tour* a finales del XVII, quienes descubren la fascinación por los Alpes. Una experiencia codificada entre el temor y el placer que pronto se verá sugerida como significado en un plano retórico. Así, lo bello y lo horrible se configuran como características del canon de lo sublime en las montañas. Por último, la tercera fase, configura la desacralización de las montañas por un lado y al alejamiento de lo sublime. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, las montañas pierden su divinidad y llega a su fin la separación agustiniana entre interior y exterior del alma en el espectáculo de las montañas. El hombre comprende que en la naturaleza se encuentra a sí mismo y se diferencia de ella. El hombre expresa su dignidad y mira a la naturaleza de tú a tú. En este sentido, Shelley mira las montañas desde lo profano y no pretende alcanzar la trascendencia con su ascensión sino que trata de conocer los acontecimientos del mundo. Es Hegel quien sitúa al hombre por encima de la naturaleza debido a los adelantos técnicos logrados para su domi-

nio. Para Bodei (2011: 79): «Con Hegel, lo sublime empieza así a emigrar de la naturaleza a la historia. Es preciso buscarlo en los destinos humanos y en el complementario deber de la razón de encontrar en ellos un sentido adecuado».

### Crecer sobre uno mismo

Con la Modernidad, la mirada del hombre pierde la inocencia y comprende que toda percepción refleja un pensamiento. Se genera, así, un «cambio en la civilización occidental: el intento del hombre de construirse a sí mismo poniéndose ya no directamente frente a Dios a través de lo oración y el éxtasis, sino agnósticamente frente a la naturaleza indómita y salvaje, con el fin de reflejarse en ella y verse intelectualmente y moralmente superior» (Bodei, 2011: 23). En el Renacimiento el hombre abandona la melancolía y la desorientación producidas por la diferenciación del hombre con la naturaleza.

La nueva actitud que se concibe ante lo sublime se corresponde con la idea de desafío y renuncia de su individuación al diluirse en algo más grande. De esta forma, lo sublime se configura en la oposición entre la pertenencia del individuo a la naturaleza y su impulso de diferenciarse de ella. El hombre moderno se construye en el enfrentamiento con la naturaleza, donde encuentra la emancipación en la lucha contra lo que intenta destruirlo y, al mismo tiempo, aceptar este mismo hecho en sí, mediante la renuncia como significación metafórica de la muerte y el renacimiento. «La reafirmación de uno mismo ante los peligros representa una estrategia para dar consistencia al propio yo, para no dejarse atemorizar por

las asperezas y las insidias de la existencia» (Bodei, 2011: 37).



SELLA, VITTORIO. *The allalinhorn as seen from the alphubeljoch*. August 3 1887.

Este proceso puso de relieve que la forma trascendente por la que se había entendido el mundo también se puede manifestar por medio de los sentidos. De este modo, se separa lo que compete a la contemplación estética por un lado y lo que incumbe al conocimiento del mundo físico por otro y a lo que corresponde a lo sagrado, diferenciando el arte de la ciencia, de lo revelado.

Se entiende así que lo sublime es una actitud de oposición, de resistencia hacia la sumisión que reclama la naturaleza. Ir en búsqueda de esta contradicción significa para el sujeto moderno conseguir fuerza y placer en el riesgo, una autoafirmación como individuo diferenciado de la naturaleza que el hombre encuentra, entre otras situaciones, escalando montañas. Según Bodei «el sentimiento de lo sublime en la naturaleza es un sentimiento de respeto por nuestro propio destino» (2011: 46) el cual, mediante una traslación de la significación entre el respeto por la naturaleza al respeto por la idea de humanidad, muestra el conflicto de la imaginación y la razón. Esta úl-

tima mediante sus herramientas concibe un absoluto, un infinito, que la imaginación ha de configurar a través de las formas. Una tarea que topa con la imposibilidad de su realización ya que es un asunto que no tiene solución, pero se reconoce en esa misma imposibilidad.

Crisis de lo sublime.

La alta montaña como reserva de lo nuevo sublime natural

Podemos afirmar que lo sublime natural está en decadencia por múltiples motivos; el principal de ellos es que la naturaleza ya no infunde temor como en el pasado debido al proceso de desencanto originado por el desarrollo industrial.

La seguridad y el bienestar que promete la sociedad de consumo reprimen al hombre y anulan el impulso de lo sublime inhabilitándolo con su mediocridad. De nuevo, se presenta un conflicto de opuestos entre la elaboración y contención de los impulsos del individuo o el incremento de las potencialidades humanas. Por este motivo, el modelo de lo sublime heroico se ha desplazado a la historia y a la política, y el desafío frontal a la naturaleza se interpreta como una competición deportiva.

La consciencia de la razón en sí misma en una especie de sublime profano ha interpretado la libertad materializándola en un proceso de conquista y aventura para conocer y poseer el mundo, que ha conducido a la expansión de los europeos por todo el mundo y les ha llevado a escalar las montañas más altas del planeta. Sin embargo, en la actualidad, en el explorador o en el viajero ya no predomina la búsqueda de lo sublime

natural; hoy destaca la experiencia del turismo banal que rehúye del enfrentamiento y se hace acompañar de guías para eludir el riesgo. Así, las montañas se pueblan con aglomeraciones de turistas y en este marco la sensación de entusiasmo buscada por los románticos se ha convertido en un bien de consumo. Desde este punto de vista, el miedo placentero de la experiencia de la montaña adquiere un carácter pintoresco.

Por otra parte, existe una corriente en la cultura contemporánea de procedencia americana que ha retomado el tema de lo sublime para darle una nueva orientación que se deshaga de las referencias burkeanas, kantianas o románticas y que busca recuperar el enfoque Longiniano que devuelve lo sublime a su dimensión literaria y artística. Ha creado un canon en base a la literatura, la pintura y la filosofía del siglo XIX de lo sublime americano referenciado en autores como Emerson, Whitman, Dickinson, Thoreau, Stevens.

La diferencia en el concepto de lo sublime entre los pensadores europeos y los americanos es que los europeos desafiaban a la naturaleza para demostrar que, en efecto, es más poderosa que el hombre pero que este posee la dignidad de sobreponerse. En contraposición, los americanos contemporáneos entienden que la naturaleza es realmente más grande y poderosa que los individuos, pero esta los trasciende y los incluye como una parte de sí misma que puede abarcar el todo, ni elevarse sobre ella. De esta forma, lo sublime se configura como un movimiento diagonal y oscilatorio, que va de la percepción a la mente y de la mente a la percepción, sin nada de trascendencia vertical.



En la actualidad existen motivos para volver a favorecer una reinterpretación de lo sublime y contribuir a construir una nueva significación. Una concepción creada a partir del lenguaje y la poética. Es necesario significar lo sublime como una provisión para sentir, desear y pensar; interpretar este concepto como esa falta de sentido que nos inquieta y nos da impulso para poder comprender aquellos límites inexplorados de nuestra experiencia. Es necesario crear una concepción nueva utilizando el lenguaje, mediante una poética que contribuya a encontrar una nueva significación de lo sublime para el futuro.

La naturaleza se presenta como una *Mater dolorosa*. Desafiarla para demostrar la supremacía es un acto de ensañamiento, un comportamiento patético y quijotesco. Somos intrínsecos a la naturaleza, somos productos suyos, «el hombre crece sobre sí mismo solamente si expresa al máximo la naturaleza que está dentro de él y no trata de someter a la que está fuera de él» (Bodei, 2011: 149). Hoy se extiende un sentimiento de responsabilidad por el deterioro de la naturaleza cuando se ha comprendido que el ser humano es un animal nocivo para la vida en el planeta. Parece que la contemplación silenciosa de la alta montaña es una de las pocas maneras de sentir lo sublime natural en la contemporaneidad. Ahora que las montañas no provocan miedo, las vemos como un recurso que enriquece nuestra vida material y como bellos objetos que elevan nuestro espíritu. La alta montaña como reserva de lo sublime natural moderno.

## 1.2. LA PRACTICA DEL PAISAJE DE MONTAÑA COMO REALIDAD

### El paisaje como experiencia

El concepto de paisaje ha estado centrado en la estética y la contemplación y ha sido concebido desde un punto de vista pasivo hacia el artista y el espectador durante mucho tiempo. La preponderancia de esta visión puede causar problemas para entender los lugares, por lo que es necesario dejarse guiar por las emociones que surgen en la experiencia *in situ*.

Por otra parte, la práctica del mismo se configura a través de la metáfora, siendo esta figura un elemento esencial para la comprensión del mundo, dado que «entendemos el paisaje multiforme que cambia en su historia merced a metáforas y analogías con nuestro cuerpo o con experiencias imaginativas que se enraízan en el modo de sentir nuestro cuerpo» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 58). La metáfora es un procedimiento imaginativo que parte de la misma experiencia corporal en el lugar, de forma que el lenguaje aprehende de la experiencia y construye una comprensión de la geografía circundante articulada por la manera de sentir el cuerpo en el territorio.

El concepto de paisaje está ligado a la relación parcial o total de los elementos que lo componen, por lo que su definición está asociada a unos conceptos históricos, sociales, geográficos y culturales que parten de la existencia física de los elementos naturales de los que está compuesto. De este modo, explica Saule-Sorbé cómo:

«Si el campo, los montes o el mar pueden existir sin el hombre, el paisaje no puede existir sin él, sin su mirada, sin la representación mental, sin el deseo de representación que dará lugar a pinturas o imágenes. El paisaje es una entidad perceptual, y por consiguiente cultural. Para que surja el paisaje, es necesaria una “presencia en el lugar”, un “estar en el lugar» (2006: 52).

Por tanto, el paisaje es, ante todo, una experiencia física y sensorial, y luego perceptual e intelectual o espiritual, estética y artística. El lugar es un espacio existencial, un espacio de la experiencia al tiempo que una localización que organiza el espacio. Es, también, un vínculo entre la experiencia y el entorno. Así, el hombre interactúa con los lugares que retornan a él en forma de emociones que estructuran las relaciones y asociaciones con el entorno; participar de la atmósfera, transcurrir por el territorio, percibir con los sentidos son experiencias que necesitan del paisaje dado que la idea del mismo es la que configura la experiencia cuando se recorre.

La percepción del paisaje se establece como un componente fundamental para el surgimiento de la práctica del montañismo, no solamente de forma intelectual, artística o contemplativa, sino de forma esencial en la acción. Se entiende, por tanto, que la acción en el paisaje de la alta montaña adquirió sentido mediante la práctica del montañismo; una forma de percibir este en el territorio a través de la experiencia de los sentidos, del recorrer el paisaje con sacrificio y soltura. Por ello, el montañismo se proyectó en un territorio libre de significaciones, donde el hombre se concibe a sí mismo; la forma de comportarse en la alta montaña es el reflejo de un impulso que se encuentra en el

interior del individuo, del carácter complejo resultante de nuestra condición humana.



ESTASEN, LLUÍS. *En als Encantats*. 1921-07.

La proyección del sujeto en la alta montaña y la comprensión de la misma de una manera determinada es lo que se denomina “el espíritu del lugar”. En consecuencia, no es lo que se ve, sino cómo se mira. El ser humano vive en un tiempo y en un espacio concretos, donde el territorio permanece pero su paisaje va cambiando conforme el hombre otorga nuevas emociones al espacio. La alta montaña es un lugar que exige

un nivel de concentración mayor que una cuestión ordinaria, por lo que se vincula con una dimensión trascendental del espacio. Dadas sus características, es un territorio ideal para la necesidad del individuo de preservar determinados espacios para la contemplación, puesto que la metáfora con la que el hombre interpreta el mundo tiene la particularidad de poder proyectarse en lo desconocido, en el más allá que la montaña como límite sugiere.

### 1.2.1. LA METÁFORA DE UNA FRONTERA POR CONQUISTAR

---

*El viaje «es un intento de escapar de las sombras de nuestra propia condición»*

(STEINER, 2001: 102)

---

#### Introducción

Desde un punto de vista práctico, Reinhold Messner propone que tal vez «las montañas hubiesen sido utilizadas desde muy antiguo como referencias para poder alejarse de los lugares conocidos y así poder viajar, adentrándose en lo desconocido» (Martínez de Pisón, 2002: 20).

Desde que el hombre tiene consciencia de sí mismo ha tratado de ir más allá en busca de los límites de la tierra para traspasarlos. Aventureros y viajeros han explorado esos límites con la finalidad de sentir la sensación de vértigo que se produce al exponerse a lo desconocido. El concepto de lo desconocido se configura en el espacio moldeable de la imaginación que entusiasma los deseos; un lugar donde el individuo o la cultu-

ra pueden proyectar sus miedos y anhelos. Los límites avivan la necesidad del hombre de dominar el territorio y de poseer el mapa que está implícito en el espíritu aventurero. «Toda una topografía legendaria ha ido haciendo retroceder la barrera de lo desconocido siempre un poco más lejos; eso sí, conservando intacta la finalidad utópica: encontrar más allá los orígenes de la vida, igual que en el Jardín del Edén» (Clair, 1999: 21).



ESTASEN, LLUÍS. *En als Encantats*. 1921-07.

Tal y como la conocemos, la inquietud por lo desconocido surgió en el siglo XVIII cuando la imaginación occidental desarrolló un interés por las experiencias exóticas; una pretensión por descubrir que se desarrolla como síntoma de la frustración por el agotamiento religioso y la inmovilidad de la vida burguesa de las ciudades. Así, lo desconocido se convirtió en una vía de acceso para lo nuevo, para alcanzar algún tipo de orden de experiencia alternativa, y el deseo intelectual por este fue transcrito en acciones. De esta forma, se realizaron exploraciones para adentrarse en lo no conocido y ver lo nunca visto. «El descubrimiento se convirtió en un fin en sí mismo, en una ética

(...) El individuo ideal de la Ilustración debería ocuparse (...) de explorar caminos ignotos y hacer nuevos descubrimientos» (Macfarlane, 2003: 208). El conocimiento de la realidad se configura por los límites que definen los sentidos y traspasarlos significa ampliar el conocimiento del mundo.

La Edad de la Razón fue también la Edad de la Revolución, del movimiento de todos los límites del planeta, de la exploración de todos los confines de la tierra, de los polos y los desiertos, de la conquista de las cimas más importantes del mundo. Fue una revolución a todos los niveles, tanto teórica como práctica. Una época de viajes extraordinarios donde la pasión era la ciencia y su optimismo alcanzar alguna conquista. En esta, la montaña se configura como elemento fundador, dentro del itinerario seguido por el fabuloso trayecto de la utopías geográficas que surgen a partir del horror sagrado de la Antigüedad hacia el progresivo retroceso del más allá a medida que se iban descubriendo nuevas regiones del mundo.

La Modernidad fue una época en la que el horizonte terrestre se extendió ampliamente con los viajes de los descubridores y la montaña fue un elemento fundamental para elevar a la tierra y situarla más cerca del cielo. Retroceder la barrera de lo desconocido siempre un poco más lejos, gracias al propósito utópico romántico; un proyecto con la convicción de que «la transgresión simbólica del espacio resulta, en un último análisis, la transgresión simbólica del Tiempo y de la Muerte. Acechar los límites del espacio es perseguir nuestros propios orígenes, el primer momento de la Vida» (Clair, 1999: 21). Viajar es una forma de conocerse a uno mismo. La empresa romántica es

sobre todo la constatación del desencanto del mundo consecuencia de las conquistas técnicas: el desencanto del cosmos llevó al hombre a abandonar el mundo de la seguridad para ir a la conquista de los espacios exteriores, a la completa exploración del planeta. En los siglos XIX y XX, la categoría de mito queda en posesión de los héroes de los viajes, una búsqueda como periplo iniciático que, posteriormente, tomará muchas formas diversas como la indagación del punto supremo en que se enmarca a la montaña dentro de esta corriente de indagación y conquista de los confines.

Desde este punto de vista, el paisaje de montaña es una metáfora que se articula como el límite de una frontera por conquistar, situada entre el cielo y la tierra. Además, la toma de consciencia del individuo de sí mismo, la aparición de la ciencia y la diferenciación del arte posibilitó el surgimiento de nuevas inquietudes modernas que propiciaron el germen de la conquista de la montaña. El hombre se fijó la tarea de desmitificar este territorio para el entendimiento del conocimiento universal. Así, en apenas un siglo, las montañas quedaron exploradas y cartografiadas. Por primera vez en la historia, un tipo de sociedad se había propuesto ascender a los lugares más elevados de la tierra como meta, dentro de este afán por conocer todos los rincones inexplorados del planeta, por rellenar los vacíos en blanco que quedaban en los mapas. El proceso racional de la modernidad hizo que los determinantes mágicos y míticos que se atribuían a las montañas pasaran a ser irrelevantes, y ofreció las herramientas necesarias para enfrentarse al miedo y al terror que desencadenaba los territorios desconocidos hasta alcanzar un entendimiento secular. En esta exploración de las

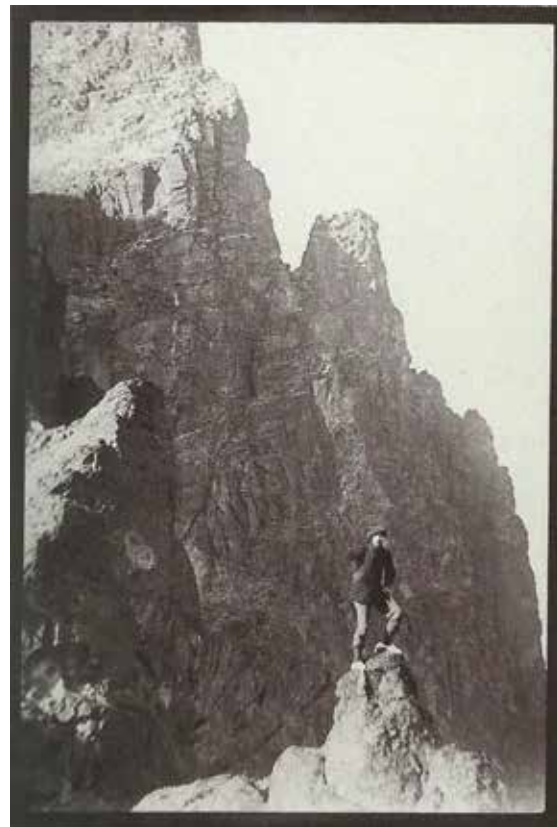
montañas la razón se estableció como guía y el sentimiento como impulso para ascenderlas. El viaje del hombre a los límites se configura como una forma de comprobar si él mismo es capaz de ir más allá.

### Aprehender correctamente la montaña implica recorrer su territorio

Podemos afirmar que ascender montañas es una actividad que, en origen, se enmarca dentro del salir fuera a investigar en forma de expedición de la actividad científica. La práctica es necesaria para el arte del paisaje y «hay que subir al altozano y saber, y querer, explicar el panorama. No siempre se sube, a veces no se sabe y en otras ocasiones no se quiere. Entonces no hay paisaje» (Martínez de Pisón, 2009: 96). Explorar y recorrer las cordilleras como la vivencia de una aventura, la experiencia del mundo natural o la observación de las dinámicas de los ecosistemas son razones y motivos para la expedición; en este sentido, «se practica para conocer e interpretar paisajes, para encontrar respuestas sobre la naturaleza y los hombres, la expedición es el método de obtención de grandes satisfacciones intelectuales y morales» (Martínez de Pisón, 2009: 115).

El paso hacia la experiencia *in situ* de las cumbres de la alta montaña es consecuencia del comienzo de «la edad de oro del campo frente al gabinete» (Roger, 2007: 126). Un estilo y un paisaje inaugurado por De Saussure que fue continuado por Ramond, Humboldt y, posteriormente, por Whymper. Se trata de un proceso que estableció el modo moderno de acercarse e intercambiar con la naturaleza. Este proceso de descubrimiento de la montaña moderna es

consecuencia de anteponer «el valor de la experiencia directa frente a la petrificación del saber» (Martínez de Pisón, 2011:13). Por otra parte, el contacto directo con la montaña fue el fundamento que configuró lo que, posteriormente, se conocería como escuela alpina, una relación que estableció un diálogo moral con la naturaleza en un territorio suspendido en medio de Europa reservado para ello.



CADIER, ALBERT. *La embriaguez sobre las cimas*. 1902.

En la historial cultural de Occidente desde el siglo XVIII existe una evolución de descubrimiento de un paisaje que no estaba en tierras remotas. Las montañas siempre han estado en el mismo lugar para el hombre pero sus planteamientos culturales hacia ellas cambiaron a consecuencia de la aparición de una nueva perspectiva pragmática. La nueva construcción cultural moderna

del paisaje de alta montaña está configurada por la interrelación entre la cultura y la ciencia, el ánimo de aventura y la presentación escrita o artística de la experiencia. Un modo que se configura y desarrolla en el territorio de montaña y un modelo cultural que se expandió por las montañas europeas y, posteriormente, por el resto de cordilleras restantes. «La historia del viaje a las montañas, he dicho en varias ocasiones, es la historia de una conquista cultural. De un proceso y un logro de civilización» (Roger, 2007: 126). Un avance del campo cultural sobre la visión de un paisaje donde solamente existía territorio.

De este modo, el nuevo modelo perceptivo pone de relieve la necesidad de recorrer el territorio *in situ* para comprenderlo realmente ya que para aprehender correctamente la montaña es necesario estar en su dominio, dejarse envolver por las montañas. Como afirma Martínez de Pisón: «Es sólo en medio de las montañas donde se puede alcanzar el conocimiento de las montañas, descifrar las letras con las que forman palabras y, paso a paso, reproducir la escritura de la naturaleza» (2009: 166).

### El viaje a la naturaleza

De forma incipiente el pensamiento científico impulsó el esclarecimiento de las montañas y el posterior desarrollo del montañismo. En el siglo XVIII, la Ilustración propone dos alternativas de estudio para las montañas: una centrada en la teoría general sobre su génesis y otra centrada en la labor de campo, recabando datos para conocer la montaña.

Así, la realización de observaciones de una forma directa en el territorio configurará el viaje y la exploración como una herramienta idónea para realizar las interpretaciones. En este ambiente cultural, fundamentado en la idea del acercamiento a la montaña, se concibió la noción del «viaje a la naturaleza» (Martínez de Pisón, 2002: 34).

Los prerrománticos De Saussure y Ramond se adentraron en las montañas a conocer y a descubrir mediante el conocimiento directo lo que anteriormente se comprendía a través de la imaginación y la fe. La montaña como entendimiento físico del mundo significó una apasionante e importante evolución del conocimiento de la humanidad y de la comprensión de la tierra. En el siglo XVII la montaña era considerada como un territorio hostil donde predominaban terribles horrores.

En el siglo XVIII la montaña se inventa mediante una mezcla entre el descubrimiento de los hechos físicos y un sentimiento de placer-horrorizado que permite adentrarse en su territorio para valorar su paisaje y estudiar el medio natural. A finales del siglo XVIII y durante el XIX, esta se somete a la exploración del conocimiento y toma carácter cultural en Occidente. Es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando se suceden los intentos por clasificar las montañas para su entendimiento.

### El racionalismo científico y la intención de los románticos

La montaña en la cultura moderna representa el símbolo del cambio de visión del hombre; pasa a ser «un punto geográfico que va a representar la concordancia de la razón y la emoción, las dos “constantes

vitales” que serán desde entonces los cimientos del alpinismo» (Martínez de Pisón, 2002: 41).

El objetivo de las expediciones desde la perspectiva de los ilustrados es la de cartografiar el mundo bajo un racionalismo científico, mientras que, para los románticos, es la de poetizar subjetivamente el mundo descubierto. Ante el proceso de humanización de la alta montaña existen dos formas de comportamiento modernas: la aceptación de la imposibilidad de poder humanizarla, la cual se manifiesta en la lucha por tratar de lograrlo caracterizada por la postura anglosajona, o tratar de analizarla como la postura germana.

La conversación entre la Ilustración y el Romanticismo nos ha dejado un legado histórico, científico y artístico que ha consolidado una nueva visión de la montaña mediante un acercamiento físico pero también sentimental al paisaje de montaña. De esta manera, el proceso de descubrimiento cultural del paisaje de este se constituye desde la interacción del sentimiento entre los románticos e ilustrados. La perspectiva romántica prima la emoción en la experiencia, una pasión que los naturalistas entregan en su estudio a la naturaleza y al paisaje de montaña, al sentir mediante el viaje y el trabajo de campo pero tienen en el dato preciso y la observación rigurosa sus principios esenciales.

Esta fuerza emotiva modificó la mirada de los hombres y forjó el carácter de la pasión que mueve al montañero mediante el trabajo de autores de diferentes tendencias culturales. Así, Jean-Jacques Rousseau establece el germen de los comienzos del gran peregrinaje hacia los Alpes en busca del paisaje y de la serenidad del espíritu; indujo a la peregrinación por los valles de los Alpes como marco para el desarrollo del ambiente propuesto por el espíritu «helvetista», que animó a la clase culta europea a introducirse en el territorio de montaña. Un entusiasmo por lo inhabitable que continuará con autores como Ramond, Víctor Hugo, Senancour o Reclus. Por su parte, Rousseau logró que los paseos por la naturaleza y las montañas fuesen populares entre la alta sociedad del último tercio del siglo XVIII, e incitó a experimentar recorridos por las montañas. Además, trabajos como el de Conrad Gesner conformaron el deseo por ascender a estas al tiempo que constituyeron una actitud ante el paisaje que se convirtió en corriente cultural como forma de convergencia entre la sensibilidad y la ciencia. Muy reseñable es el papel de Élisée Reclus, quien hace de puente entre sus antecesores y los naturalistas del siglo XX; se introduce en los Alpes e incorpora conocimientos recientes mediante un método narrativo en el que se aúna la observación directa, la descripción y el sentimiento y que muestran una montaña tanto física como humana. Reclus en 1869 advertía de que «los sabios se habían hecho nómadas y que la tierra entera era ya su gabinete de estudio, desde los Pirineos al Himalaya, porque para apreciar la montaña “hay que recorrerla en todo los sentidos, subir a todos los peñascos”» (Martínez de Pisón, 2002: 53).

De este modo, la cultura se introdujo en las montañas y la relación entre la Ilustración y el Romanticismo construyó un nuevo marco cultural para ellas. Un proceso de descubrimiento y configuración de las montañas en el que De Saussure convirtió al Mont Blanc en el símbolo de la Razón. De la exploración mediante el conocimiento, del entusiasmo por la naturaleza y de la impresión del alpinismo: «De Saussure inauguró un estilo y un

De este modo, la cultura se introdujo en las montañas y la relación entre la Ilustración y el Romanticismo construyó un nuevo marco cultural para ellas. Un proceso de descubrimiento y configuración de las montañas en el que De Saussure convirtió al Mont Blanc en el símbolo de la Razón. De la exploración mediante el conocimiento, del entusiasmo por la naturaleza y de la impresión del alpinismo: «De Saussure inauguró un estilo y un

paisaje» (Martínez de Pisón, 2011: 14) que fue continuado por personajes ilustres como Ramond, Humboldt o Whymper.



SELLA, VITTORIO. *Alpinistas descendiendo por la ruta Hoffman, Gross Glockner*. 1893.

La aportación de la configuración del modelo perceptivo de las cumbres y la materialización de la experiencia *in situ* se la debemos a Horace Bénédicte De Saussure, quien se considera el inventor del alpinismo. Este concibió una nuevo modelo para mirar de una forma diferente las cumbres de la alta montaña cuando se le ocurrió la idea de que el Mont Blanc podía ser escalado. En ese preciso instante de 1760 se inventa el alpinismo. «La montaña es, sobre todo, la idea que nos hagamos de ella y que lo importante en la relación directa que establecen el hombre y la montaña es la genial aportación» de «unir ciencia, montaña y aventura» además de que «la montaña va a servir al hombre para verse reflejado en

ella, para hacerla objeto poético, para medirse con ella. Algo tan elemental y hermoso como inútil, privado de contenido materialista» (Martínez de Pisón, 2002: 42).

De Saussure unió de forma inevitable a la montaña y al alpinismo con las ideas de la Ilustración y su avance de la razón, la libertad y la justicia. Construyó un modelo cultural de la alta montaña como una idea en la cual «tan importante como la realidad material de la montaña, lo es la idea que nos hagamos de ella, su transfiguración en sentimiento y en razón» (Martínez de Pisón, 2002: 41). La realización de esta ascensión llevada cabo por Gabriel Paccard y Jacques Balmat al Mont Blanc en 1786 marca un punto de inflexión entre lo que eran simples incursiones en la montaña a lo que se convertiría en un verdadero entusiasmo por la ascensión a las cumbres. La repercusión que tuvo esta ascensión fue tal que se expandió la asimilación de la idea del deseo del ser humano por alcanzar los lugares más altos de la tierra de una forma universal. Se considera a De Saussure como un punto de inflexión entre la montaña ignorada y temida por el hombre y la montaña como elemento iluminado por la Ilustración en donde desarrollar una actividad como el alpinismo. Su gran logro fue el de ser capaz de avanzar hacia lo desconocido y tener afán de aventura.

### Una nueva actitud para ascender a la montaña

Tras una época de exploración y reconocimiento del territorio de montaña llevada a cabo por científicos, exploradores y excursionistas, en todos los países europeos se fundan sociedades científicas y excursionistas



que tienen como cometido el conocimiento naturalístico, geográfico y etnológico de las montañas. Las montañas son exploradas y recorridas para materializar su estudio conforme al modelo científico que exige el reconocimiento directo mediante el trabajo de campo. En el periodo de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se materializa la separación entre el alpinismo y la ciencia. En el momento en que se inventa un constructo cultural para aprehender las montañas y poder admirarlas, se produce un alejamiento entre la ciencia y el alpinismo que continuarán de forma paralela. Se desvincula la exploración científica de la actividad montañera y se comienza a practicar el montañismo conscientemente de que lo que se quiere es escalar montañas.

Es el descubrimiento de una realidad largamente temida por la exploración que el estudio de la montaña había descubierto para configurar un nuevo mundo de realidades y sentimientos. La intención de hacer ciencia estudiando directamente en el territorio fue, paradójicamente, la precursora de lo que se convertiría en toda una aventura emocionante. El propósito de experimentar en el territorio lo que se había contemplado e imaginado desde la distancia. El proceso de experimentar la emoción confeccionada por los románticos para las montañas en Europa es consecuencia de la activación de un cambio que se convirtió en corriente minoritaria y, posteriormente, creció hasta tener un carácter más extenso. Fue entonces cuando se configuró en el alpinismo o montañismo como entidad adquirida a esa práctica. La invención del sentimiento de la montaña permite el nacimiento del alpinismo. El montañero contemporáneo ha de ser consciente de que su actividad

es heredera del resultado de dos siglos de un modelo que parte del desarrollo del conocimiento como una aventura cercana al hombre. Es la evolución de la dimensión cultural del alpinismo que oscila entre la reflexión y la acción, la sabiduría y la emoción, la palabra y la imagen; una reflexión que refleja la emoción del montañero en la montaña.

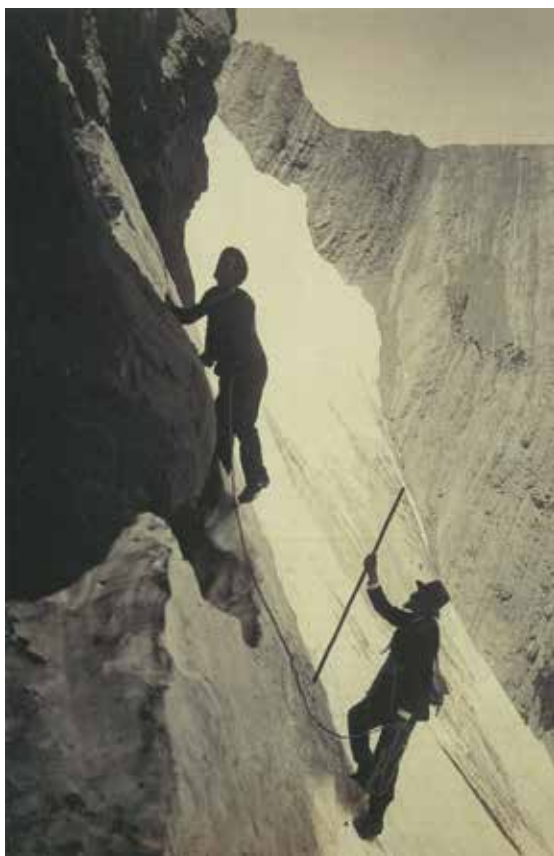
A lo largo del siglo XVIII, la afición por la montaña fue en aumento y se estableció una nueva percepción secularizada de esta donde el individuo interpretaba placer y emoción en lo alto por sí mismo. La invención de esta nueva actitud ante el paisaje de montaña es consecuencia de un cambio de ideas que se trasladó desde lo cultural.

Hubo una evolución de la búsqueda de los viajeros en su ascensión a la alta montaña que Martínez de Pisón describe del siguiente modo:

*«(...) primero, los precipicios horribles de los barrancos y las cascadas pintorescas, luego han subido hasta los lagos sublimes, puerta de una montaña escondida en las alturas; después han pasado al entorno de los glaciares, al ambiente remoto y extraño del hielo propio de la alta montaña, y finalmente persiguen las cumbres, la exploración y coronación de las montañas hasta su mismo punto de desaparición en el aire» (2002: 268).*

Por otra parte, la llamada «poesía de montaña» se estableció como un género popular menor en el que el autor describía la acción física de ascender a la montaña y las reflexiones que las vistas desde la cumbre le evocaban. El concepto de elevación movilizó a las mentes cultas de la segunda mitad del XVIII a tener en buena consideración esta nueva actitud hacia la alta montaña. Así, se inició el hábito de la práctica de

alcanzar la cumbre como finalidad; en lo alto de la montaña la vista permitía abarcar simultáneamente de una sola mirada una gran totalidad del espacio circundante; desde lo alto se concibió el panorama y se colocaron miradores y centros de observación para la nueva actividad de ocio de contemplar la panorámica. El punto de mayor apogeo del culto a las montañas en Europa se produjo en las primeras décadas del XIX, al final del mismo siglo la práctica de la montaña era algo casi involuntario.



MEYS, MAURICE. *El Gabieto*. 1902.

El alpinismo se consolidó a mediados del siglo XIX impulsado por el compromiso científico pero como consecuencia de la asimilación estética de montaña. Un paisaje que fue ya signo de admiración incuestionable a finales del XIX. «En el siglo XIX y principios del XX, los aventureros europeos

también podían ser considerados románticos, ya que buscaban la libertad personal y la salvación» (Tuan, 2015: 92).

En esta época ya se habían escalado y cartografiado todos los picos de los Alpes por parte de escaladores británicos en su mayoría, en la llamada edad de oro del alpinismo que terminaba. Los alpinistas comenzaron a fijarse en las grandes cordilleras exteriores, cuyas cumbres ejercieron una gran fuerza imaginativa sobre muchos de ellos.

Desde el principio, los alpinistas fueron hombres de la ciudad que deseaban ir a las montañas para experimentar sus vivencias. La nativos de las montañas los veían y los acompañaban a las cumbres y aprendieron a ver las montañas con su misma mirada y actitud hasta profesionalizarse como guías. Su trabajo logró que las ascensiones a las cumbres más populares de la cordillera alpina fueran una cosa frecuente. «La gran aventura que no tiene recompensa material, que sólo tiene sentido por sí misma» (Martínez de Pisón, 2002: 129). La idea, la acción y el arte caracterizaron el inicio del movimiento designado como alpinismo.

El siglo XIX fue el período de la consolidación del alpinismo con la edad de oro del alpinismo inglés, que suele situarse entre 1855 y 1865 con la fundación del Alpine Club en 1857. En esta época casi todas las cimas más altas de los Alpes habían sido ascendidas excepto el Cervino; fue Edward Whymper quien lo ascendió por primera vez en una experiencia que no le fue gratuita y que causó numerosas bajas. El accidente de la expedición de Whymper en el Cervino tuvo resonancia mundial, divulgó la montaña y activó la curiosidad hacia ella. Desde ese momento, «se supo que cualquier montaña podría ser ascendida, por difícil o

alta que fuera. Poco a poco se desarrollaría una concepción más deportiva del alpinismo» (Martínez de Pisón, 2002: 69). En el año 1865 comienza una nueva etapa del alpinismo en la que se fragua la certeza de que el hombre ha vencido y de que puede ser capaz de dominar todas las montañas. Es entonces cuando el mito antiguo muere y se construye otro moderno, el miedo que se tiene por las montañas hasta ese momento pasa a ser relativo, pasa a configurarse en respeto. De esta forma, Whymper mediante su ascensión al Cervino constituye un nuevo modelo de montañismo. Ya no se trata simplemente de alcanzar la cima de las montañas para llegar al punto más alto rehuyendo las dificultades, sino que, partir de ese momento, se considera alcanzar la cima por sus diferentes rutas. Tras la ascensión al Cervino se adquirió la confianza suficiente para poder tentar cualquier cima; se desarrolla la escalda de dificultad.

El periodo de transición del siglo XIX al XX fue la consolidación de una nueva época para el alpinismo. Las nuevas generaciones de alpinistas se sucedían e iba arraigando la pasión por las montañas. Cambiaron su actitud hacia estas y la idea de conquista que les había impulsado hasta el momento se transformó en una disposición más sosegada y contemplativa. La disposición hacia la montaña trasfiguró su ideal en «más alpinismo-pasión que alpinismo-lucha» (Faus, 2003: 207). Como consecuencia, desde entonces el acceso a la montaña se comenzó a plantear de manera diferente, con la búsqueda de nuevas rutas para subir, nuevas cumbres por ascender.

Cuando el alpinismo inglés pasa de ser de exploración a ser explícitamente deportivo a finales del siglo XIX y principios del XX,

la motivación cultural y la búsqueda de conocimiento queda relegada a un segundo plano. En esta, época sobresale la actividad realizada por el inglés Albert Frederik Mummery, por muchos considerado el padre del alpinismo moderno. Su concepción del montañismo radica en tener en cuenta las dificultades en el momento de subir a la montaña. Él otorga la misma «importancia al concepto de la ruta como al de cima. El camino empieza a importan tanto o más que la meta» (Martínez de Pisón, 2002: 134). Su forma de actuar dispuso una nueva forma de comprender el alpinismo; puso de relieve que la conquista de la cumbre de una montaña no agota sus posibilidades de descubrimiento ya que existe la posibilidad de nuevas ascensiones por nuevos itinerarios, cada uno de ellos totalmente diferente. Su temperamento se convirtió en mito en el momento en que Mummery en 1895 fue al Himalaya del Punjab y, en el transcurso de una exploración para encontrar una ruta de acceso al por entonces ignoto Nanga Parbat, desapareció junto con dos porteadores gurkas; nunca jamás se supo qué pudo ocurrir.

La transición entre el siglo XIX y el XX supuso una evolución entre distintos tipos de pensamiento: de un alpinismo heroico y apegado a la antigüedad de sus hazañas originales a uno más efervescente y dinámico, que proponía nuevas formas de hacer y de estar en las montañas. Al inicio del siglo XX, el Cervino o Matterhorn y el Mont Blanc eran las montañas más populares y célebres del mundo. El miedo después del desastre del Cervino de Whymper quedó superado, mientras en el Mont Blanc se estaban estudiando nuevos itinerarios para su ascensión.

Será en el cambio al siglo XX cuando se

produzca la expansión del montañismo a una escala universal: su campo de acción se amplía más allá de Europa, produciéndose una expansión que cambió la forma de ver las montañas a una escala global, «donde antes en todo el ancho mundo no había más que valles, rocas y hielos, empezó a surgir el placer de subir montañas y admirarlas» (Faus, 2003: 223). Así, se extendió por nuevos territorios la divulgación del conocimiento de una nueva forma de comprender la montaña. Luigi Amadeo de Savoia, el duque de los Abruzzos, se puede considerar el primer gran alpinista de principios del siglo XX, cuando organizó su primera expedición de montaña en 1897 al Monte San Elías en Alaska.



SELLA, VITTORIO. *El K2 con porteadores Balti en el glaciar Godwin Austen, Karakorum. 1909.*

El principio del siglo XX fue una buena época de estabilidad geopolítica en los Alpes que propició un gran número de ascensiones en el nuevo territorio del alpinismo

moderno. Pero esta seguridad se fragmentó con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Tras su fin, Inglaterra volvió a recuperar el camino hacia el montañismo tanto en los Alpes como en el Himalaya. En 1921, comienza de forma oficial la «epopeya del Everest» con la muerte en 1924 de Mallory e Irvine, que configuró un nuevo mito de las montañas que tuvo una gran difusión.

En la Europa en los años treinta se vivieron «los últimos problemas de los Alpes» consistentes en ver quién ascendía las principales caras norte de las cumbres más importantes de los Alpes: Grandes Jorasses, el Eiger y el Cervino.

La emoción experimentada en el paisaje de alta montaña se manifiesta a través de la actividad del montañismo

Así pues, la mirada sobre la montaña sigue una evolución paralela a la de los viajes en general. Pasó de un planteamiento ilustrado a otro romántico. «Los relatos de estos pioneros nos transmiten la sensación de estar cruzando un umbral, de irrumpir en un santuario» y «reflejan tanto la curiosidad científica como la sensibilidad emocionada por un paisaje grandioso» (Martínez de Pisón, 2002: 293). A finales del siglo XIX y principios del XX, se produce una coyuntura singular para la exploración que permite al hombre avanzar hacia lo desconocido. En inicio las expediciones son de interés científico y militar pero, progresivamente, se adhieren los elementos que configurarán la aventura moderna: el placer de la acción, la satisfacción personal, una nueva forma de experimentar la naturaleza auspiciada por el Romanticismo y un nuevo enfoque de la atracción hacia lo exótico y los lugares

res extraordinarios. Para comprender el comportamiento del montañismo hay que resaltar la importancia que posee la obtención de la voluntad de conquistar, un deseo que parte de la misma actitud histórica de Occidente desde la expansión europea a América. Se trata de la búsqueda más allá de la frontera, el ir de lo conocido a lo desconocido; la alta montaña se equiparó dentro de la renovación de esta simbología de los nuevos finisterres. La escalada era considerada como un acto simbólico de victoria ante lo inaccesible y, poco a poco, se fue pertrechando de la satisfacción expresada por artistas o naturalistas, hasta el punto de transmutar de una emoción extraña hacia las montañas a todo un canon en sí mismo.

La emoción experimentada en el paisaje de alta montaña se manifiesta a través de la actividad del montañismo. Revisar las acciones de los individuos sería la mejor manera de comprender la significación y los matices de la experiencia en el terreno de la vivencia del paisaje de montaña. Así, la historia del montañismo expresa el desarrollo de una actividad impulsada por unas ideas.

### La búsqueda como ideal / Actitud del hombre romántico cara la montaña

La relación entre la naturaleza y la cultura en el caso del individuo viene configurada por una transición en el modo de vida «sobre el paso del ser biológico al ser cultural» (Tuan, 2015: 151). El comportamiento de los hombres, sus historias personales, impulsadas por emociones e ideales. El sujeto que se acerca a la montaña y se instituye en montañero traza los objetivos a su exis-

tencia, intenta encontrar una finalidad a la vida, busca «la trascendencia romántica, el deseo de ir más allá de la supervivencia y la vida confortable» (Tuan, 2015: 162). Esta motivación puede materializarse en «resolver un misterio geográfico» (Ibíd.: 162), en «poner a prueba los límites de la propia resistencia para comprobar si el espíritu puede superar las flaquezas de la carne, y para experimentar, incluso con riesgo de muerte, algo inmenso y embriagador como lo que puede encontrarse» «en la montaña más alta» (Ibíd.: 162-163). Una acción que se lleva a término gracias a la determinación de su espíritu y a la configuración de un ideal de búsqueda. La experiencia de la alta montaña se identifica con la agitación sensible de carácter intenso con la que se identifican los románticos.

La experiencia en la montaña se configura como una acumulación de actitudes características de los humanos románticos. El individuo que practica la montaña posee, de algún modo, una faceta de héroe puesto que pone en juego su vida con valentía, contradiciendo el comportamiento mayoritario de seguridad secundado por la sociedad. Sostiene Messner: «Los escaladores extremos, nos adentramos voluntariamente en el infierno y decimos a todos los que nos critican: Déjame en paz, es mi decisión, quiero intentarlo» (2004: 33-34).

Al mismo tiempo, los montañeros también tienen algún aspecto de esteta ya que se introducen en la montaña para rendir culto a la belleza y sentir la simplicidad y la vitalidad de su crudeza como remedio a una vida sin sentido. Es una búsqueda que pone en comparación la complejidad de la cultura y la simplicidad de la naturaleza. La

elegancia y la vitalidad articulada como un deseo de búsqueda de la vitalidad de la vida salvaje para inyectar energía en su propia existencia anémica. Un comportamiento que se sale de las convenciones del grupo y traspasa la norma social.



SELLA, VITTORIO. *Roca de granito desde la cresta noroeste del Monte Sugañ. 1896.*

Asimismo, la relación que vincula al hombre y a la montaña en la cultura occidental toma tintes biocéntricos y el montañero contemporáneo se caracteriza por un sentimiento ecologista. De este modo, presenta una sensibilidad en la búsqueda de la igualdad y la justicia social para con la relación de progreso con la naturaleza que se observa inalcanzable, fascinante y quijotesca. El montañero en el transcurso del tránsito por la montaña toma consciencia de la importancia de las cosas inmateriales con respecto a las cuestiones ordinarias.

### Búsqueda de incentivos para la mirada

En conclusión, la experiencia de la montaña lleva implícito el deseo moderno de viajar hacia lo desconocido y se configura como una experiencia de autoconocimiento, «lo romántico es el impulso de ir más allá de la norma, más allá de lo que es natural y necesario» (Tuan, 2015: 119). El viajero romántico viaja para encontrarse a sí mismo o, como sostiene Roma I Casanovas: «El viajero romántico salía a fuera para encontrarse con sus fantasmas» «eso convierte sus viajes en una búsqueda del Yo» (2011: 57).

La experiencia del viaje se organiza desde una intención examinada hasta tomar carácter de un proyecto que, llevado a la realidad, se transforma en vida. El viaje es esencial para desarrollar la comprensión. Así, pensar mientras se viaja permite contemplar todo lo que existe en su orden de realidad, en un trabajo por aglutinar lo que las cosas son y lo que parecen; una reunión que tiene lugar en el mismo viajero. En el proceso del viaje, es habitual que la mente desvele una relación más instintiva con el entorno, se desprenda de las limitaciones de los modelos establecidos y cree nuevas formas de sentir. El movimiento por un territorio nuevo y desconocido sitúa a la mirada como elemento principal del viaje «viajamos para mirar» y «mirar requiere moverse entre lo visible» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 73).

Por consiguiente, este se organiza a través de la mirada, «es la posibilidad de viajar lo que da significado a las imágenes de los ojos y la mente que, de otra forma, serían meras sensaciones y un estado mortecino del propio ser» (Muñoz Gutiérrez, 2001: 25). El ritmo en la búsqueda de estos incentivos para la mirada produce la disolución del tiempo y su supedi-

tación a las necesidades de la misma. Mirar establece la cadencia del viajar; en el viaje el individuo se mueve para ver más, para ver desde otro punto de vista; durante el viaje se entra en otro estado de espacio temporal y apartamos el que somos para dejar paso al viajero, al montañero. Mirar, callar, contemplar, comprender que, en la montaña, uno se transforma en paisaje, uno es paisaje.

### 1.2.2. LA INTERPRETACIÓN DEL SIGNIFICADO DE LA EXPERIENCIA

---

*«Sólo se vive una verdadera aventura cuando no se sabe cómo va a salir la cosa»*

(MESSNER, 2004: 37)

---

#### Introducción

Comprender la alta montaña supone vivirla; allí se percibe con nitidez la frontera entre la cultura y la naturaleza. Como afirma Muñoz Gutiérrez, la montaña «expresa en cada paso esa tensión entre un mundo ajeno y una voluntad» (2011: 179) que distingue lo civilizado de lo salvaje. En ese lugar, el hombre encuentra las sensaciones directas que le permiten habitar la obra de arte:

*«La montaña es el espectáculo total en donde todos los elementos, que por azar o por necesidad se hayan reunido, conforman ese todo armónico que la obra de arte destila cuando la contemplamos; pero en la montaña, en la naturaleza, además hay vida, y nosotros mismos somos vida, inmersos en otra total»*  
(IBÍD.).

Esta situación permite al ser humano tener una experiencia polisensorial, personal

y única. Al transitar por la montaña, uno se percata de que cambia conforme avanza hasta presentarse como un lugar sensible. De esta forma, el individuo marcha por las montañas para obtener la respuesta vital completa que le proporcionan los grandes paisajes como interpretación mediada de su canon de belleza. En esta, además, el hombre se introduce en su realidad para tratar de comprenderla a través del conocimiento estético, un sentido que solo se manifiesta mediante la vivencia de la sensación configurada por su constructo cultural. Así, la montaña aporta un conocimiento estético que revela su sentido conforme causa un efecto sobre el gusto; allí se busca experimentar y sentir ese conjunto particular de sensaciones que han movilizad al individuo a perseguir nuevos paisajes para reunir un conjunto de circunstancias que justifiquen la experiencia en la montaña en sí misma.

De este modo, solamente la experiencia de forma directa en el lugar permite sentir y comprender los efectos y la respuesta ante las situaciones. Esta experiencia directa de la montaña ofrece un placer estético particular, permitiendo a la imaginación construir una ficción a través de una acción comprendida como un acto creativo. Se trata de un conocimiento adquirido por la experiencia que se configura a través de la voluntad, la intención, la actitud, unos sentimientos y unas sensaciones que permiten dar sentido al tiempo que el hombre permanece en el medio adverso de la alta montaña. Son estos unos ingredientes que describen lo que se hizo llamar «la conquista de lo inútil» (Martínez de Pisón, 2009: 187), configurada por la voluntad de renunciar como circunstancia que encamina hacia la aventura, hacia una arriesgada empresa

que pone en compromiso la vida misma.

Para realizar una lectura de las cualidades de la experiencia en la montaña desde una perspectiva contemporánea hay que visualizar esta práctica como una especie de ritual pagano sobre la adquisición de conocimiento. Así, el hombre ha sometido a la montaña a una relación de estudio y verificación, donde su imagen ha trascendido su localización, transformándose en un modelo que incita al deseo de realizar un acto de ascensión a un lugar a donde no es posible ir a ningún otro sitio, al tiempo que se logra una visión única. Actualmente, existe una renovación del modo de entender el arte y la naturaleza, la cual se vincula con la cultura como intento por resignificar el paisaje. El arte del paisaje ha planteado la experiencia en la naturaleza como una expresión emocional que reconfigura el sentimiento místico de la montaña. De esta forma, la montaña se entiende como un espacio para experimentar vivencias únicas, que serán plasmadas en narraciones y en imágenes. Una acción organizada para generar un recuerdo, que se orienta por factores como la belleza, la dificultad, la experiencia personal; el hombre dialoga con la montaña y le adjudica rasgos propios que le configuran una identidad y le atribuye sensaciones de fracaso, de accidente, de muerte, de éxito, de placer y de alegría.

Elementos constitutivos  
de la experiencia de la montaña:  
La construcción cultural que valida la  
experiencia vital

La experiencia en la alta montaña se construye en un marco que aporta una atmósfera de riesgo para dar sentido a la vida ante

el delicado terreno de la muerte. El sujeto se expone a transitar por este comprometido territorio con la finalidad última de dar respuesta a su inquietud ante las grandes preguntas sobre sí mismo, a modo de alternativa a las respuestas intrascendentes que ofrecen los artificios de la civilización.



ESTASEN, LLUÍS. *En als Encantats*. 1921-07.

Por otra parte, la alta montaña se configura como una frontera entre la vida o la muerte donde uno puede validar su experiencia vital: la vida es lo que permite existir en la frontera, lo que hay que preservar ante la indiferencia del territorio salvaje y, mientras haya vida, podremos continuar con la experiencia. El hombre percibe en la montaña el umbral de la muerte, siendo este un paso que requiere de la plena consciencia para poder actuar de manera consecuente y tratar de permanecer vivo. Por tanto, la experiencia de la práctica en la montaña requiere de un conocimiento consciente de la situación, un conocimiento razonado que genere unos patrones establecidos para



saber desenvolverse en determinadas situaciones.

Fue la superación del miedo el motivo por el que el hombre se adentró en la montaña; en este sentido, afirma Muñoz Gutiérrez: «La vida es, sobre todo, una lucha por disminuir los miedos. La vida resulta un combate contra el miedo, y en el territorio alpino de la alta montaña es un compañero más con el que hay que saber viajar y convivir» (2011: 162). El miedo es una emoción elemental que muestra un indicio que advierte de una situación que no es favorable para el sujeto, y a la que el hombre ha aprendido a hacer frente mediante la razón. El ser humano siente la emoción del miedo en su cuerpo y trata de comprender la circunstancia de la que le alerta la emoción, mediante la elaboración de sentido, de forma que reúne experiencia para aprender soluciones. Esta experiencia se acumula favoreciendo la posibilidad de afrontar otras nuevas. El tránsito del hombre por la alta montaña es un indicio directo que demuestra y pone de relieve la capacidad de superación de este hacia el miedo. Por tanto, el montañismo es un icono que reconstruye la acción desarrollada por la capacidad de la razón de superar el miedo.

El ser humano ha normalizado esta probabilidad ante la montaña a través del reconocimiento de las causas que generan el miedo mediante la observación y producción de conocimiento. De este modo, en las ocasiones en que el miedo sobrepasa y despoja al individuo de su voluntad, la imaginación, que es la que debe aportar alternativas, queda desbordada y paraliza al sujeto; ante esa situación es necesario reaccionar, mantener la calma y ser conscientes de la realidad para revisar la situación y comprender. Sin

embargo, el miedo puede hacernos renunciar y fracasar en nuestros objetivos; en ese caso hay que aceptarlo, hay que reconocer que necesitamos acumular más experiencia para tener más posibilidades, tener prudencia y admitir que regresar en otra ocasión es la mejor opción. En este sentido, nos recuerda Muñoz Gutiérrez: «En la montaña se han escrito historias épicas de supervivencia, de tenacidad, pero hay muchas más de derrota, de abandono, de renuncia» (2011: 160). De esta forma, la experiencia en la montaña nos aporta el conocimiento sobre la aceptación del fracaso como enseñanza importante para la vida, puesto que este descubre las limitaciones del hombre y se configura en una experiencia más intensa que la victoria, que hace que el objetivo incumplido perdure. El fracaso es «un motivo suficiente para volver a intentarlo» (Messner, 2004: 103).

### La experiencia de la ascensión a la cumbre

La cualidad principal del paisaje de montaña como referencia a la metáfora del viaje es la ascensión. Es esta una alusión que vincula a la montaña y a su recorrido con un itinerario por lo espiritual y de encuentro con lo alto y lo divino. Así, el hombre entiende el paisaje de la alta montaña como un terreno de viaje con un horizonte ascético que concreta su analogía mediante la prueba de la ascensión. La experiencia en la montaña complace al hombre porque satisface sus anhelos mediante unas aspiraciones espirituales y estéticas que, en una era moderna y secular, necesitan de la pérdida de la conciencia de uno mismo para su percepción. Una privación que el sujeto encuentra en la grandiosidad hostil de la alta

montaña. De ahí que la interpretación de la experiencia en el paisaje de la alta montaña sea la «tesis del espacio difícil» (Martínez de Pisón, 2009: 25). Esta ascensión a la montaña posee una evidente referencia religiosa que imbuye el sentido moderno de la ascensión en cualidades arcaicas; un fundamento cultural de este concepto como metáfora de la senda exigente que se configura como valor del paisaje de montaña.

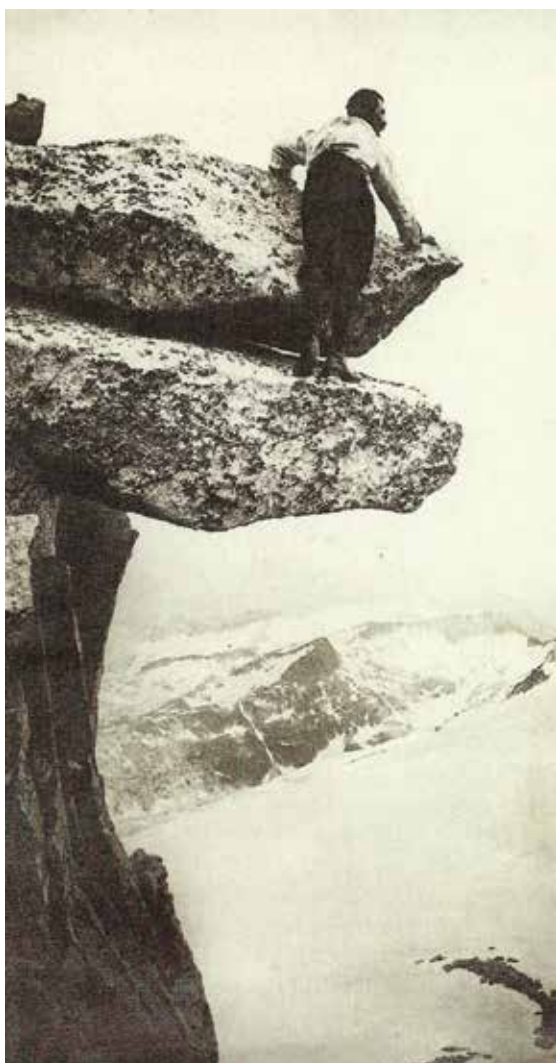
En este sentido, el proceso de ascensión de una montaña se caracteriza por la relación del individuo con las fuerzas invariables del relieve mediante la resistencia y las dinámicas de los efectos atmosféricos, donde la montaña idealizada y la deportiva se retroalimentan. La ascensión a una montaña es el recorrido de un determinado paisaje, un itinerario por el territorio que se relaciona de forma directa con este último con la finalidad de tener una conexión de correspondencia con él.

La doble metáfora de la ascensión a la montaña, en su doble lectura mística y montañera concluye en la cumbre. Allí donde existe menos tierra y más cielo, donde hay muy poco y sin embargo lo poco que hay satisface los deseos y las aspiraciones por extensión «como un sentido espiritual otorgado, a todo el que logra su cumbre con esfuerzo» (Martínez de Pisón, 2009: 34). Este es el significado de la ascensión a la cumbre, la cualidad oculta, que generalmente permanece inconsciente pero implícita. La cumbre de la montaña se muestra como un límite de lo alto; tal vez, por eso, el hombre sienta una sensación de satisfacción al alcanzar esta frontera.

La coronación de la cumbre como culminación de la ascensión a la montaña es un concepto que se ajusta perfectamente con

el ensalzamiento romántico del individuo, por lo que alcanzar la cima se convirtió en un ideal romántico de libertad. Así, la montaña ofrece una respuesta a la inquietud romántica de ir más allá puesto que «ya no queda ningún lugar adonde ir más allá de la cumbre» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 56). La atracción hacia lo alto como sentimiento universal de una analogía entre la altura y el bien es inconsciente en la cultura occidental: la altura simboliza la superación y lo bueno como metáfora, «una imagen configurada en el imaginario colectivo de una cultura en un tiempo concreto» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 65).

Por ello, el significado imaginario de la cumbre y de la montaña se ha convertido en una alegoría secular del esfuerzo y de la recompensa en el modelo construido en Occidente de progreso en forma de ascensión, de modo que «la sensación de logro que se deriva de llegar a lo alto de una montaña ha sido, históricamente, elemento clave en la atracción que ejerce la altitud» (Macfarlane, 2003:170). De esta manera, ascender a una montaña es una metáfora de lograr con éxito un proyecto: la cumbre se convierte en un objetivo, se transfigura en una representación simbólica que el hombre transforma en un proyecto, y sus laderas en un reto. Como sostiene Macfarlane: «Cuando subimos o escalamos una montaña no recorremos sólo el terreno de sus laderas, sino también los territorios metafísicos de la lucha y la hazaña» (2003: 171). Alcanzar la cumbre es conseguir una meta y, por consiguiente, «la elevación es, pues, una cualidad y la cima su logro, la victoria sobre los obstáculos materiales mediante un esfuerzo, su recompensa moral» (Martínez de Pisón, 2009: 23).



MINVIELLE, PAUL. *El aviador Melchior Boerner sobre la arista de la Maladeta*. 1914.

Actualmente, resulta necesario que el sentimiento de placer y satisfacción que proporciona la experiencia sensorial de la consecución de la altura de la cumbre se entienda como una satisfacción contemplativa y no competitiva, de forma que los valores polarizados de alto y bajo se configuren en dos atmósferas antagónicas. Por tanto, que se conciba como una sensación de contradicción que, por un lado, enaltece la mente del individuo y, por otro, la anula. De este modo, lo alto se comprende como entorno de soledad, individualiza-

ción y lo bajo como masificación y gregarismo. Este es el constituyente de la emoción a la que van al encuentro los montañeros: desde la cumbre se amplía el campo visual, se obtiene una visión que otorga poder por su mayor alcance, pero, por otra parte, también se anula ante la sensación de insignificancia que se percibe por la grandiosidad del panorama. En esta contradicción, en este oxímoron, se construye el significado de la montaña: lo sublime como una construcción paradójica que la imaginación del hombre construye ante el descubrimiento de la indiferencia de la naturaleza; una construcción que da significado al montañismo en el deseo por ascender a la montaña.

### Descenso

Una vez se ha conseguido alcanzar la cumbre da la sensación de que se ha logrado el objetivo, pero en este momento el propósito principal es el de regresar. Entonces, es necesario descender, una parte de la práctica de la montaña que todo buen montañero sabe que también ha de considerar: «Estar de viaje en la montaña es, en la mayoría de los casos, mirar por dónde volver» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 67). El descenso es también un acto peligroso que igualmente aporta satisfacción. Uno está cansado del ascenso y comienzan a sufrir mucho más la piernas y las rodillas, se ha de estar muy atento. Por eso, lo realmente interesante del descenso es que se baja para volver a subir y poder recrearse en la experiencia de conocer más lugares, más cimas. De este modo, el descenso es el antecedente del recuerdo de la vivencia.

### Descubrirse siendo capaz

Existen diferentes razones por las se realiza el gran esfuerzo humano por adquirir algo que no es esencial como la cumbre de una montaña. Desde la perspectiva occidental del siglo XIX y principios del XX, se valora como una cuestión de orgullo, de vanagloria y de patriotismo, como razones que aportan poder. Asimismo, por la configuración de una idea estética a la que las cumbres de las montañas dieron acomodo visual, un ideal que estaba en sintonía con el Zeitgeist de la época y que, en el siglo XVIII, se materializó entorno al concepto de lo sublime.



ANÓNIMO. *Excursionista Sanctus en la cresta de nieve encima de Gourette. 1900.*

Fue esta relación de motivos la que puso de moda el alpinismo. La actitud de un montañero de asumir un reto, señalarse un desafío, ubicarse en una belleza exuberante y estar en un lugar por encima del resto de la sociedad que le hiciera sentir diferente. Esta experiencia hizo que los alpinistas tuviesen una sensación inconsciente de diferencia y superioridad que en la montaña adquiere unas dimensiones simbólicas muy poderosas. Así, el que conquista la cumbre está li-

teralmente por encima de sus congéneres más débiles. Una herramienta que la Alemania de los años veinte utilizó de forma pionera, convirtiéndose en una potencia en el mundo del alpinismo y de la utilización del montañismo como representación visual de sus intereses. Para Macfarlane en el siglo XIX:

*«Escalar las alturas llegó a representar, como todavía hoy, la búsqueda de una manera de ser completamente distinta. La experiencia en las montañas era impredecible, más inmediata, más auténtica. El mundo superior era un entorno que afectaba a la mente y al cuerpo como no lo hacían la ciudad ni la altura: en la montaña, el yo se transformaba en otro yo» (2003: 249).*

Actualmente, los motivos de la relación del hombre con la alta montaña se revaloran conforme al cambio de contexto cultural de una época diferente. La alta montaña continúa indudablemente siendo el lugar en el cual experimentar lo sublime natural, puesto que el «concepto estético de lo sublime se encuentra en lo más profundo del alpinismo, en la experiencia de lo ilimitado, en el riesgo mortal» (Martínez de Pisón, 2002: 20). Hoy se pone el valor en comprender cómo la naturaleza sublime, tal como se expresa en la alta montaña, no se puede someter. Es un ámbito que se organiza según sus propios principios. La alta montaña está abierta a nuestro tránsito y podemos permanecer allí en la medida en que nos amoldamos a sus exigencias. De esta forma, logramos examinar y admitir su fuerza al tiempo que experimentamos de una forma real la proyección de un deseo al incorporar en un lugar que nos sobrepasa un acto de voluntad.

Así pues, en el goce estético de la alta montaña radica la misma materialización de la

experiencia real en la misma, «en sortear el domino implacable de la montaña y escribir nuestro paso por ellas» (Muñoz Gutiérrez, 2011:174). La peculiaridad geográfica de la alta montaña la configura en un arquetipo del abismo; el montañero transita por la alta montaña y desafía este abismo para demostrarse a sí mismo y al entorno social que es capaz de hacerlo. Allá arriba en la cumbre uno siente «el placer al descubrirse siendo capaz» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 69). Una acción a la que el montañero exige el máximo de cuidado y precisión.



SELLA, VITTORIO. *El pico más alto de Rouies desde el glaciar Chardon*. 3 de agosto 1888.

Por otra parte, cuando el ser humano se introduce en el dominio de la alta montaña, cede su individualidad, se adapta a ese equilibrio natural para poder sobrevivir. En este sentido, el individuo se diluye para conseguir alcanzar una sensación de comunión y serenidad, hasta lograr una mente serena, inundada de las sensaciones que nos transmite el entorno. Después de esta experiencia, cuando se consigue poner distancia y ser consciente de uno mismo en el contexto, acontece el sentimiento de lo sublime. En este momento, se comprueba la fragilidad del ser humano, se entiende el temor que se experimenta ante la inmensidad y el miedo de asumir la imposibilidad de diálogo y ra-

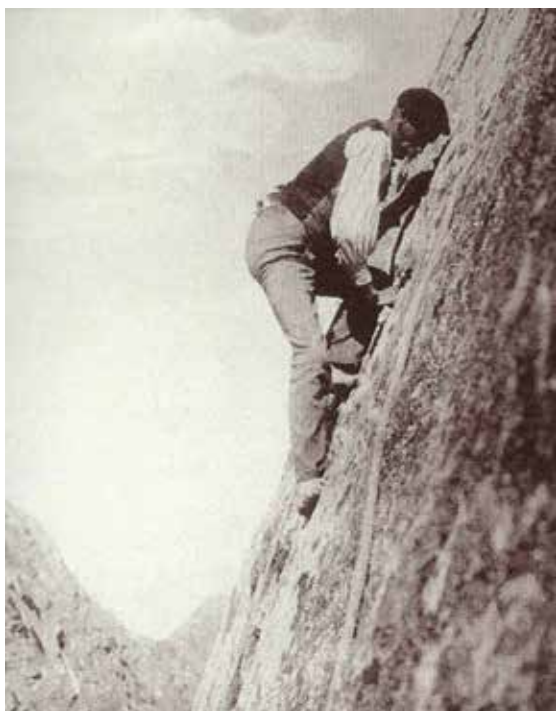
zonamiento con un entorno que impondrá su verdad. No obstante, hay que continuar y ponerse en marcha.

### El concepto de exposición

Para Messner, el fundamento del alpinismo radica en que «en la resistencia a la muerte los hombres descubrimos nuestra condición humana» (2004: 75). Tal oposición a la muerte la descubrimos en la vivencia de experiencias fuertes que nos hacen llegar al límite de nuestras posibilidades y que logramos percibir con la práctica del alpinismo. Así, el arte del alpinismo «es la resistencia a la muerte durante un desafío» (Messner, 2004: 75), en el que lo elemental es no perder la vida. Salir a la naturaleza a pasear puede contemplarse de muchas maneras pero para experimentar la resistencia y la supervivencia la muerte ha de ser una posibilidad. En consecuencia, el alpinismo no es un deporte, ni un juego, ni mucho menos una religión. El montañismo es adentrarse en un ámbito peligroso, donde se corre peligro de muerte y uno se hace responsable de sí mismo y de sus compañeros para intentar sobrevivir. Además, el alpinismo solo puede practicarlo quien participa voluntariamente, con responsabilidad propia y consciente de que corre un riesgo.

A lo largo del siglo XIX el hombre se relacionó directamente con la montaña mediante una actitud que consideraba el riesgo como prueba y que presentaba la imagen de la naturaleza como un enemigo a vencer. El vocabulario iba en la línea del dominio, de la conquista del territorio, con una actitud de lucha para la victoria o la derrota como recompensa, como una cuestión épica. Una mentalidad de razona-

miento victoriano donde la creencia sobre la superación del peligro hacía mejor a la persona; la burguesía victoriana asimiló la metáfora aplicada al alpinismo de mejorar a través de la dificultad.



BRULLE, HENRI. *Recorridos por Gavarnie. Germain Castagné en la aguja de Igéa.*

Esta forma de pensar sobre la exposición al peligro como prueba, en la actualidad, se reconsidera con una visión más enfocada a la vida que a la muerte, a la belleza que al riesgo, a la exaltación que al miedo, a la admiración que al dolor. De este modo, en la contemporaneidad, el concepto de exposición se perfila como una nueva forma de relacionarse con la alta montaña, basada en una actitud de superación de uno mismo, pero más cercana al aventurero que al explorador. Se trata de ir a la naturaleza salvaje, para tratar de llegar a los últimos territorios indómitos, pero no para conquistarlos sino para poner a prueba el instinto de supervivencia; sobrevivir, aplicarse para

hacer lo correcto y no cometer ningún error para ser consciente de la expresión de la muerte.

En la alta montaña el instinto es hacer lo correcto, activando el miedo y el valor; probar como el instinto de supervivencia moviliza todas las fuerzas, agudiza los sentidos y coloca al individuo en otro estado de las cosas. El montañero arriesga la vida, por lo que se le exige habilidad, pericia, resistencia y disciplina. En la alta montaña «entramos en un mundo al cual no pertenece el hombre, al cual lo más razonable es no ir» (Messner, 2004: 33), nos movemos en otro mundo, con una actitud de búsqueda del desafío directo con la naturaleza mediante la exposición al peligro. De este modo, la experiencia en la alta montaña desarrolla la propia responsabilidad por la adquisición de la iniciativa en la vivencia de experiencias que uno pueda desarrollar más allá de sus comportamientos sociales adquiridos. También, al hombre le satisface la experiencia en estas porque le produce alegría al exponerse a las incomodidades. Se trata de un límite muy delicado, donde la felicidad contrastada con la realidad se ubica entre la crueldad y la euforia. Para Muñoz Gutiérrez la montaña es «ese extraño territorio» al tiempo que afirma haber «edificado la creencia simple de que andar por las montañas me gusta» (2011: 37).

### Lo elemental

Asimismo, estar en la montaña es experimentar lo elemental de una forma directa. Una experiencia que es difícilmente transmitirle para alguien que no la ha vivido en primera persona. La alta montaña es el lugar donde lo que prevalece es el silencio,

una suerte de reducto salvaje autónomo que no tiene memoria o para el que no existe memoria humana y donde el componente esencial de su experiencia se construye entorno al silencio; un silencio que constituye un lenguaje con un significado mudo que el hombre no puede traducir a palabras.

Se trata de un mutismo que el sujeto percibe con gran intensidad y que le reporta una gran soledad, la cual se muestra como una contraposición del ruido urbano. No obstante, de una forma masiva, la soledad se puede presentar como un impedimento emocional que nos dificulta para continuar y que nos fuerza a volver con el grupo social, como un bloqueo interno por el miedo a estar solos en esa inmensa extensión, que nos impide el paso. Existen diferentes niveles de exposición a la soledad en la práctica del alpinismo que se corresponde correlativamente a la altitud que se asciende: se podría decir que, a partir de los 3000 metros de altitud, se pierde la sensación de humanidad y uno se repliega sobre sí mismo.

Así, ascender en solitario a la montaña es un acto de superación de uno mismo, de sobreponerse a miedos, dudas y debilidades. El montañero en la alta montaña se relaciona con el vacío, con el silencio, con el tiempo, con el infinito. El individuo la habita temporalmente y tras de sí solo queda vacío. De este modo, el montañismo se construye con lo que queda interiormente de la experiencia; en la alta montaña se encuentra la experiencia vital que se extrae de uno mismo y que se consigue transportar de regreso al llano. «Al volver a la vida diaria después de un viaje a las montañas, muchas veces me he sentido como un extraño que regresa a su país después de una larga ausencia, desajustado todavía y cargado de experiencia

que van más allá de las palabras» (Macfarlane, 2003: 238). Parece que en la resolución de un aventurero por lo extremo no existe afecto hacia el hogar, pero nada más lejos de la realidad, ya que ambos son extremos polarizados donde el hogar se configura como soporte básico para emprender cada aventura. De forma contemporánea, la montaña se ha convertido en una herramienta para salir de nuestras mediocres vidas humanas y se configura como una manera de dar sentido a nuestra existencia.

### La experiencia en la alta montaña como una forma de existencia en sí misma

El significado de la experiencia de la práctica del paisaje de montaña como realidad radica en que el verdadero montañismo implica la vida. Así, la práctica del montañismo requiere la voluntad de llevar a término un proyecto en el contexto de la montaña. Un proceso de materialización que supone una descontextualización de la realidad ordinaria. Asimismo, supone una experiencia que transforma a las personas a consecuencia de la intensificación vital que conlleva el internamiento en un contexto diferente de extrema fuerza y belleza y de una obligada resolución para sobrevivir, muchas veces, ante experiencias en el límite de la vida.

La experiencia de la práctica del paisaje de montaña se interpreta mediante la construcción de un modelo y su puesta en práctica. La vida es una construcción donde se articulan todos los fragmentos, donde la razón y la pasión, el cuerpo y la mente forman uno en el individuo mismo y trabajan para su supervivencia, se unen para adaptar al sujeto y así conseguir una vida favorable. En Walter Bonatti, un gran alpinista

que aplica unos valores a la escalada de una forma muy intensa y sincera, se advierte «la influencia emotiva de un paisaje y de una acción en él, en la personalidad propia» (Martínez de Pisón, 2002: 253), se puede observar cómo la mediación de la acción en el paisaje actúa en la propia vida. Una puesta en práctica que se materializa por la interacción entre el hombre y la montaña del modelo construido del que surge una relación de comunicación; un vínculo de correspondencia en el que el ser humano adquiere un conocimiento de la experiencia que, finalmente, le permite comprender que es él mismo el que se encuentra detrás para configurar la experiencia. Unos principios que fundamenta en base a los valores estético, histórico y ético que construyen la actividad de la montaña y que le aportan una sensación de realización total. Walter Bonatti es un montañero de una consideración superior y, una vez que alcanza la madurez en la práctica del montañismo, se convierte en un buscador de los motivos del porqué de lo que hace. Así, Martínez de Pisón, considera que Bonatti siempre fue un «explorador de sí mismo» (2002: 258).

En opinión de Muñoz Gutiérrez, la cultura de la montaña se constituye como una forma de «dotar de sentido a una existencia que ella mismo no contiene» (2011: 64), es decir, una forma como otra cualquiera de entender la vida y que atribuye a la altura, a lo alto, una ocasión para crear sentido, en la materialización de un proyecto de vida. Una idea de la montaña constituida por el placer de introducirse en un mundo que responde a una lógica diferente a la que acostumbra una manera ordinaria; un cambio de actitud que transforma personalmente al individuo. La configuración emocional de la montaña es una interacción del hom-

bre con el territorio que cada individuo ha de configurar de manera particular. Así, cada uno ha de cultivar el esfuerzo para que la montaña le impregne como parte de sí mismo; uno no puede coger prestadas las vivencias que se experimentan en la naturaleza salvaje, sino que es fundamental que las experiencias sean vividas por uno mismo, siendo necesario componer un bagaje de experiencias propio.



CANALS I TARRATS, IGNASI. *Desde la cresta del Pui de la Bonaigua*. 1926-07.

Los relatos de las primeras ascensiones son grandes poemas de gestas épicas que se ordenan como modelo de comportamiento que dan lugar a concebir la cultura de montaña como un arquetipo de la lucha del hombre con la naturaleza. En la actualidad, esta relación se constituye por la crónica de un grupo de extranjeros nómadas quienes, estimulados por una singular emoción hacia la montaña, recorren el mundo en busca de nuevos retos. De este modo, la relación entre el hombre y la montaña ha ido progresando desde una primera relación marcada por un relato de conquista y dominio a un relato más pacífico y sosegado, donde la montaña incita a una reflexión



más íntima. La última gran modificación de la sensibilidad en la percepción de la montaña tiene como confluencia el carácter deportivo, la aportación ética y el compromiso ideológico, que se configuran en una nueva visión de la forma de entender el montañismo convertida en pasión y aventura. De esta manera, la concepción de la experiencia en la montaña contemporánea ha de estar más próxima a la visión de un aventurero que a la de un conquistador.

En la actualidad, el montañismo produce un equilibrio entre acción y contemplación que se apoya en el conocimiento como parte fundamental e ineludible de vivencia de la realidad que configura la propia vida. Transitar por la alta montaña va más allá del deporte, del peligro o del riesgo y la aventura: significa resguardarse en uno mismo, representa la libertad de acción y la posibilidad de reunir experiencias que nos aporten conclusiones sobre nosotros mismos y sobre la naturaleza humana. La alta montaña es un territorio nómada, en el que se buscan experiencias excepcionales y cuya práctica ha de constituirse como un fin en sí mismo; el montañismo es el medio para vivir una aventura, no una finalidad. Transitar por la alta montaña mediante una composición de movimientos que se articulan a un determinado ritmo y que se estructuran según nos va indicando el territorio. Si se tiene un control absoluto de la situación y, cuando se supera el límite de rendimiento óptimo al que nuestro cuerpo está habituado, se desencadena un estado de flujo. Cuando se transita por la alta montaña con confianza, asiduidad y las condiciones se presentan adecuadas llega un momento que no se piensa en nada, el instinto nos introduce en el flujo correcto. En este sentido, afirma Messner: «Me olvidé de todo, incluso

de mí mismo era todo movimiento» (2004: 10-11). La experiencia en la alta montaña queda configurada por la búsqueda instintiva del camino por uno mismo, del proceso de imaginar las posibles opciones, de elegir la más adecuada, de caminar por una ladera sin sendero, de ir campo a través. La sensación de novedad y exploración que se produce en la experiencia del lugar son formas románticas de enfrentarse con lo desconocido que la actividad del caminar por la montaña puede ofrecer. La experiencia del paisaje de la alta montaña se desarrolla entre una amalgama de señas de identidad personal, social, cultural que configuran la moral del montañero en su adquisición del respeto por la montaña como un beneficio sensible del andariego.



SELLA, VITTORIO. *Panorámica.*

### 1.3. LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DEL PAISAJE DE MONTAÑA.

---

*«el arte siempre reflejará las suposiciones fundamentales, la filosofía inconsciente de la época»*

*(Clark, 1971: 186)*

*«el arte consiste en la expresión de un mismo gran contenido, la condición humana, con diferentes lenguajes»*

*(Wagensberg, 2014: 89)*

*«La fotografía es un avatar moderno del cosmos, ese tema tres veces sublime, y, en este sentido, imposible de enmarcar»*

*(Clair, 1999: 253)*

---

La fotografía artealizó la alta montaña

La segunda conquista definitiva de la montaña, la verdadera invención de la alta montaña fue llevada a cabo por los grandes fotógrafos, mediante un espíritu de conquista, científico y deportivo. La fotografía permitió el acceso del arte a la zona superior de las montañas llevando a cabo la artealización de este nuevo territorio. De esta forma la fotografía realizó la metamorfosis del territorio en paisaje, una intervención

de la naturaleza mediante la mediación de la mirada.

La fotografía posibilitó la realización de vistas de un nuevo paisaje que nadie había contemplado hasta entonces, que tal vez se pudo llegar a percibir de alguna manera anteriormente, pero que nadie lo había visto de aquella forma. Así la imagen de la alta montaña quedó fijada por siempre en la memoria colectiva. Por primera vez se percibe la fuerza del relieve de las cumbres de las montañas que los pintores habían tratado de representar sin éxito. La fotografía interpretó en términos artísticos el territorio de la alta montaña haciendo que las montañas se pudieran contemplar como un paisaje. Por tanto cuando el hombre contempla la montaña y la transforma en paisaje en su mirada, en realidad, está apreciando las interpretaciones artísticas que han proporcionado una apariencia determinada al territorio «lo que nuestros ojos ven cuando abandonamos la ciudad no es la naturaleza, como ingenuamente se cree y se repite, sino el producto de una artealización continua y perseverante» (Maderuelo, 2007: 34). Razón por la cual la historia de la montaña y la conformación del alpinismo otorgan el pleno sentido al paisaje de la alta montaña mediante una transformación llevada a cabo por la acumulación de experiencias individuales y colectivas *in situ*.

En conclusión, como la función del arte es la de instaurar nuevos modelos de visión y de comportamiento. Se puede afirmar que los primeros fotógrafos que accedieron a la alta montaña dieron origen con sus documentos a un nuevo modelo de comprensión de las cumbres de las montañas. Los documentos fotográficos que generaron condicionan actualmente nuestra mirada. Si entendemos y vemos las montañas de la forma en lo hacemos es por orden de la mirada que percibe el paisaje mediado por el arte que ellos concibieron. Los fotógrafos que artealizaron el paisaje de la alta montaña eran exploradores de lo ignoto, intrépidos que penetran en lo desconocido para recorrerlo. La huella que dejaron a los que vinieron detrás son nuevas sendas, nuevos itinerarios, nuevos horizontes y la experiencia de su visión, de su percepción para guiar a los venideros. El trabajo de estos fotógrafos se ha constituido en un modelo para la mirada.

### La fotografía como incentivo para ir a la montaña

La paradoja reside en la gran seducción estética de estas fotografías de montaña que trataban de conseguir unos objetivos científicos y alejarse de los modelos pictóricos. Sin intención alguna los fotógrafos de montaña se convirtieron en inventores de paisajes.

La fotografía fue una herramienta utilizada para desentrañar los misterios de la montaña descifrando su geografía a través de su aplicación en la cartografía. Durante los siglos XIX y XX sirvió como forma de estructurar el espacio, como modo de control y posesión simbólicos de un territorio inabarcable. La cartografía fue el arma

clave para asomarse y salvar los obstáculos de innumerables cumbres vírgenes en los Alpes y en los Pirineos, y a las amplias extensiones no cartografiadas de los sistemas montañosos de los Andes, el Cáucaso y el Himalaya. Entre las décadas de 1850 y 1890 los montañeros recorrieron los Alpes. Lo conquistaron, lo escalaron, nombraron la toponimia y elaboraron fotografías de una tierra percibida por los pioneros como un espacio de libertad. «La necesidad de intentar reflejar la belleza un mundo desconocido, o circunscrito a unos pocos privilegiados, empujó desde sus comienzos a algunos montañeros a llevar consigo cámaras fotográficas» (Martínez de Pisón, 2002: 188). Realizar una fotografía es una forma de situar el espacio en un contexto de un modelo más amplio de significación, una forma de conocer. Fotografiar los lugares es un modo de dar sentido a los paisajes, el intento de situar una presencia o un suceso en el tiempo y en el espacio que haga posible el relato sobre ese paisaje.

La esencia de la fotografía radica en el carácter autónomo de su capacidad de síntesis. Circunstancia que la configura como un espacio vital propio que no es un sustituto o sucedáneo que imita al espacio real, sino que funciona como lugar en sí mismo y desempeña un rol en la cultura del paisaje. La fotografía influye y manipula el ideal de la mente en una sociedad construida mediante el paisaje como expansión y deleite. La fotografía de paisaje de montaña ofrecía y ofrece un escape al estrés y la explotación del trabajo que supone vivir en las agitadas ciudades. La vertiente romántica de la imagen fotográfica provoca la fascinación y el placer a través de la imaginación, y representa un símbolo de la experiencia en



SELLA, VITTORIO. *Panoràmica del con oriental del Ebrus, Caucas Central.* 1896.

libertad alejada del estrés urbano. De esta forma se establece una oposición entre la ciudad y la vida en el paisaje como símbolo de liberación y de la libertad. La fotografía de paisaje de montaña da significado a la función de evasión que huye del ajetreo urbano. La gente estresada de la ciudad busca la liberación en la experiencia del paisaje de la montaña como expansión y ocio. Su imagen adquiere ese mismo significado identificando al paisaje de montaña con la felicidad. Así pues, el nuevo invento de la fotografía puso de relieve la construcción cultural organizada alrededor de la montaña. «La fotografía (...) enseña a la mente a ver la belleza y la fuerza de paisajes, como estos, y hace más susceptible a las dulces y elevadas impresiones que nos proporcionan» (Macfarlane, 2003: 245-246).



TRUTAT, EUGÈNE. *Félix Réganult y el guía Henri Eugène Trutat Passet en el refugio de Tucarrolla.* 1890.

Existen diferentes formas de vivir la experiencia de la montaña mediante las versiones de segunda mano. Distintas maneras de comprobar los hechos y las sensaciones que ofrece la artealización llevada a cabo por los diarios de expediciones, la poesía romántica, los libros de grabados y por supuesto las fotografías de paisajes. La vinculación a la sensibilidad de la apreciación de las montañas en la observación de imágenes de temática montañera es una relación que se fundamenta en una mezcla de particularidades, como el heroísmo y la sensibilidad hacia lo sublime, el sufrimiento de la ascensión y la idea de que vale la pena arriesgar la vida para contemplar las vistas desde la cumbre de la montaña. Estos recursos influyen en la imaginación del espectador, que progresivamente ha ido heredando durante diferentes generaciones y a través de diversas capas sociales. En consecuencia la manera en que el individuo percibe y reacciona ante el paisaje es inculcada, fomentada y continuada con anterioridad a su tiempo. Una relación de acontecimientos que se marca por el recorrido de unas ideas sobre la atracción y el riesgo en la montaña pasadas de generación en generación, que transmitieron una actitud emocional sobre la vivencia de la experiencia de la montaña y que afianzó en el imaginario común «la noción abstracta de que alcanzar la cumbre de una montaña era un fin válido en sí mismo» y «la creen-

cia de que la vista desde una gran altura (...) era tan hermosa que no importaba arriesgar la vida por contemplarla» (Macfarlane, 2003: 196).

Se piensa que la experiencia en la montaña es individual, pero sin embargo su vivencia esta condicionada como consecuencia de una transformación cultural llevada a cabo tiempo atrás. La imaginación de las personas reacciona ante un constructo cultural que ha ido transformando la forma de entender la alta montaña. «Las imágenes siempre han estimulado la imaginación de los hombres (...) estas fotografías son, así, por ellas mismas, suscitadoras o renovadoras de sentimientos» (Martínez de Pisón, 2002: 188). En definitiva las fotografías contienen mucho más que información espacial, son una invitación al viaje, a la aventura, a soñar con otros espacios en forma de nuevos paisajes y nuevos horizontes. Contemplar una fotografía en sí mismo es una forma de viajar con la imaginación. El irresistible poder de atracción que la fotografía ejerce sobre los espíritus inquietos y aventureros despierta su irrefrenable impulso a viajar. Trasladarse a otro lugar para fotografiar el espacio y conservar en la memoria los itinerarios y los espacios percibidos para comunicar la experiencia a sus semejantes.

#### La fotografía de paisaje como documento de un procedimiento lingüístico de carácter artístico

El documento fotográfico de un paisaje de montaña es una representación de la «naturaleza». Un término que está configurado por el binomio que integran artificio y cultura, y que la configuran en una cons-

trucción cultural. En otras palabras, lo que se califica como natural corresponde a un constructo falseado que se establece mediante símbolos, ideas y lenguaje, de manera que «el paisaje mediático asume el valor de una nueva naturaleza» (Perán, 2000: 233).



SELLA, VITTORIO. *Campamento por debajo del pico Broad en el glaciar Godwin Austen. 1909.*

Una segunda naturaleza que manifiesta la situación de significación arbitraria que asume el documento utilizado como confirmación de una visión cuyo fundamento es una convención lingüística. Un acuerdo que relaciona a la imagen y su significado de una forma arbitraria, puesto que no existe ninguna conexión natural entre ellos. «La obra de arte es incapaz de reflejar o documentar una naturaleza que pueda ser concebida como algo previo a la propia aproximación humana, puesto que la naturaleza es el reflejo de una idea, es decir, la consecuencia de una ideación y/o de discurso» (Perán, 2000: 233). Así pues, el carácter documental de la fotografía en relación con el paisaje, articula el sentido de la construcción cultural que el hombre ha configurado entorno al concepto de naturaleza. De esta forma el documento foto-

gráfico introduce a través de la más que poco probable legitimidad realista de su imagen, la arbitrariedad de una convención cultural convertida en norma por la tradición histórica.

Dicho en otras palabras la comprensión de la naturaleza como un acuerdo cultural y su registro, muestra a la naturaleza como una metáfora construida por las representaciones románticas del paisaje. Donde la naturaleza desempeña una función de carácter moral y/o filosófico, dejando de ser una representación que enuncia una realidad. Las «representaciones, imágenes y sentidos, los polos últimos de la esfera del paisaje (...) son en realidad su estructura, su tinglado, armazón y dinámica territorial» (Martínez de Pisón, 2009: 62).

La significación de la naturaleza por el artista romántico como un valor de estado anímico, deja entrever un carácter que excede a la expresión y a la mimesis; un aspecto que va más allá del reflejo de una realidad interna o externa, descubre la estructura de un lenguaje construido mediante signos. La conversión del entorno en signo por parte del romanticismo muestra al documento fotográfico de la naturaleza como una escritura del sentir, una representación del conocimiento como identidad construida. Los románticos fabricaron un marco para entender el entorno en base a «conjugan la ética y la estética frente a los requerimientos de la mirada geográfica (...) una cartografía sustentada en el sentir más que en el ver, una cartografía cuyos límites no serán otros que los determinados por la propia capacidad de introspección» (Perán, 2000: 233). En este contexto el hombre se encuentra consigo mismo y convierte la representación de la naturaleza en una vía de cons-

trucción para el conocimiento interno del hombre mediante la exploración del mundo exterior. Es decir que la fotografía de paisaje no solamente tiene un carácter documental, es un comprobante de veracidad de un procedimiento lingüístico de carácter artístico. Esta circunstancia de la fotografía pone de manifiesto la imposibilidad de la naturaleza de representar la realidad, dada la inevitable codificación que es necesaria para la configuración de una visión de la naturaleza configurada en el reconocimiento de la convención romántica del entorno.



SELLA, VITTORIO. *Riu glaciari al Baltoro amb la torre Mustagh al fons, Karakorum. 1909.*

De esta forma las fotografías realizadas por los montañeros en su tránsito por las cordilleras son la constatación de la construcción de un discurso históricamente codificado en un inventario donde la inmaterialidad, el vacío, la soledad, el abismo y lo sublime actúan como signos configurados por la herencia de una historia, de un código que persiste y actúa como referente insoslayable, «nuestros paisajes son productos históricos sobre un cuadro o un potencial natural: sus formas documentan hoy el peso de nuestra cultura sobre su espacio como archivos a escala territorial» (Martínez de Pisón, 2009: 62). La visión del hombre de la

montaña se referencia en las imágenes de los pioneros y en la tradición que transportan, como una idea que se transforma en signo mediante la representación fotográfica de la experiencia de la montaña.

La codificación de la naturaleza figura en la historia de la cultura del arte Europeo como una relación que impregna cualquier entidad y se coloca como un elemento esencial de su constitución cultural. Razón por la cual las emociones que el mundo de lo natural plantea al hombre y su representación a través de sus paisajes ponen de relieve la relación de dependencia entre esta interpretación cultural y el conocimiento institucionalizado. La idea de la montaña como tema queda definida por la significación del referente y la construcción cultural ideada por los románticos para el paisaje de montaña, pero además todas las imágenes posteriores realizadas por exploradores y montañeros han quedado significadas de igual forma. Las imágenes no pueden eludir la existencia del lenguaje institucionalizado por la cultura plástica y visual. La sustitución del referente por la idea de modelo que se presenta en las imágenes, es un mecanismo de significación que procede de igual forma en todos los casos, por lo que «todo documento pone en marcha idénticos mecanismos» (Perán,2000: 243). La documentación de la naturaleza asume la semántica humana. El documento pierde su valor legitimador y muestra la construcción cultural producida para la imagen de la montaña. Presenta la justificación del deseo de proyección del hombre sobre el territorio.

La mirada del hombre «toma como referencia documental lo que, en verdad, es la iconización de una idea artística en torno a la naturaleza» (Perán,2000: 243). La docu-

mentación de unos modelos que se vienen construyendo en la cultura occidental desde hace siglos. Una construcción cultural acerca del hombre modelado por su diferenciación con la naturaleza, ante la que se inventa un oxímoron de horror y fascinación. De modo que los montañeros experimentan la idea que tienen de lo que se ha convenido en llamar naturaleza. Una idea construida por la cultura que se ha ido perfilando a lo largo de la historia. Por esto la práctica de la montaña desde un punto de vista artístico se establece como un trabajo de prolongación histórica de la concepción del entorno de la montaña. De esta forma el acto de documentar el paisaje a través de la actividad del montañismo se convierte en una práctica creativa en sí misma. Por lo que se puede deducir que todo documento realizado durante la práctica del montañismo desde un punto de vista culturalmente consciente es una obra de arte en sí misma.

La fotografía es una herramienta que el hombre utiliza para construir artificios culturales y representar lo que el hombre quiere que represente. En el marco de la representación del paisaje de montaña, la fotografía se constituye en un documento que muestra la huella de una construcción cultural entorno a la alta montaña que se modela alrededor de la experiencia de lo sublime. Presenta la imagen de un paisaje que articula un discurso que se asemeja a un rumor ante el mudo testigo de la espesa eternidad. Una infinitud donde el silencio y la soledad son las ausencias ante las que el hombre aún puede encontrarse a sí mismo, aun sabiendo que se sitúa ante un monólogo en el que no hallará respuesta y ante el que ha de continuar reflexionando sobre lo mismo aunque cada vez le cueste más esfuerzo.



SELLA, VITTORIO. *Fotografía hecha con teleobjetivo de la Torre Mustagh, Karakorum.* 1909.

En conclusión la fotografía ha permitido difundir y ampliar los saberes y las emociones de la metáfora sobre la naturaleza, implícita en la mirada de las imágenes del hombre moderno sobre el mundo. Ha logrado que su discurso dé significado a las imágenes de la montaña y por tanto a la forma de comprender visualmente a los individuos. Las representaciones fotográficas permiten recomponer la visión que configura una época y sus lugares de acción. «Las imágenes se modifican en el transcurso del tiempo, manteniendo algunos elementos comunes y, más que nada, se modifican la mirada, la visión, la capacidad perceptiva e interpretativa del público que se va sucediendo con el paso del tiempo » (Brunnetta,1997: 15). Asimismo posibilita comprender el tipo de discurso que configura la comprensión del entorno por parte de los individuos, y ofrece sentido al conocimiento que se advierte en la fuerza de las

emociones que impregnan el territorio. De modo que las representaciones configuran una visión que se mezcla con la propia vida, y producen un nuevo lenguaje que crea formas tangibles de alfabetización que modifican la capacidad de percepción y representación del mundo a través de un imaginario colectivo que configura las conciencias.

### 1.3.1. LA EXPERIENCIA FOTOGRÁFICA EN LA ALTA MONTAÑA

---

*«El ver es un acto sinestésico, que implica en diferente medida a todos los sentidos. Y, además de los sentidos, las pasiones, las emociones, el intelecto»*

(BRUNETTA,1997: 7).

*«Así es como vemos, así es como pensamos»*

(ROWEL,2005: 19).

---

#### Antecedentes y referentes. Fotografía y montaña.

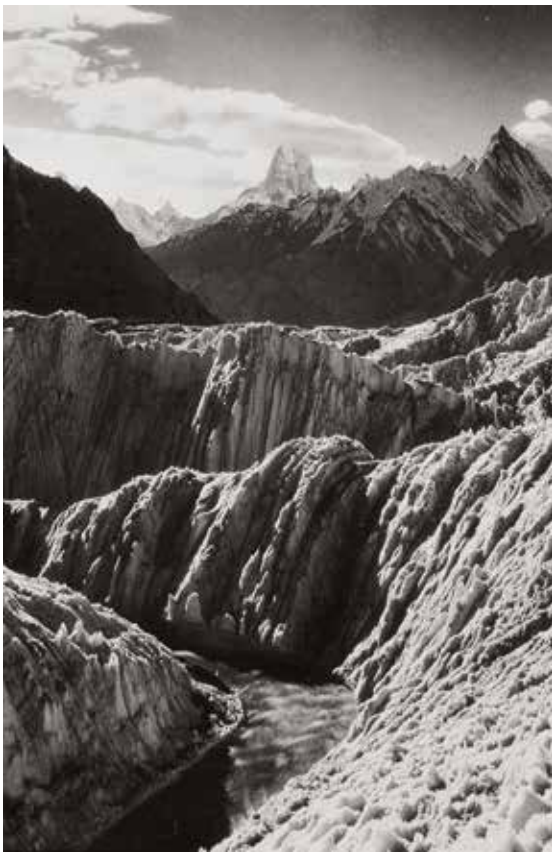
La artealización de la alta montaña se traduce de una forma concreta en el entendimiento y la práctica del montañismo. Las imágenes que ilustran el hecho concreto de la ascensión documentada a la montaña, pueden ser entendidas y difundidas como definición visual de la actividad humana que supone el montañismo. Hay que tener en cuenta que «un “montañero-fotógrafo” o un “fotógrafo-montañero”, lo mismo es el orden de los factores porque el producto, evidentemente, siempre va a estar inalterable. Ignorar esta peculiaridad indivisible rebelaría un desconocimiento» (Barnadas,2009: 27).





SELLA, VITTORIO. *Contrafort del S. Elia des del la glacera Newton, Alaska.* 1897.

No se puede contar la historia fotográfica de la montaña al margen de los montañeros. En los Alpes encontramos a fotógrafos como Ci-viale, Soulier, los hermanos Bisson, Martens, Donkin, Tairraz, Ghedina o Vittorio Sella en la segunda mitad del siglo XIX.



SELLA, VITTORIO. *Riu glaciari al Baltoro amb la torre Mustagh al fons, Karakorum.* 1909.

En los primeros años, en los que la montaña se configura como un nuevo terreno para la aventura de los montañeros de una forma más habitual, es cuando la fotografía se desarrolla para facilitar un recuerdo de la impresión causada por los paisajes alpinos a los muchos burgueses que comienzan a acercarse a la montaña. Los paisajes de la montaña comenzaron a convertirse en icono de la fuerza salvaje de la naturaleza.

Los alpinistas particulares también comienzan a aprender el nuevo arte de la fotografía, uno de los primeros fue Guido Rey, el poeta del Cervino, el selecto escritor italiano de libros de montaña de principios de siglo XX. Una tendencia que irá en aumento conforme las cámaras se hagan más sencillas y ligeras.

Los grandes fotógrafos de montaña poseen una larga tradición, insertos dentro de una admirable tarea montañera propia de artistas. Ruskin realizó tempranos daguerrotipos del Cervino en la segunda mitad del siglo XIX, «Ruskin ganó para sí un oscuro nicho en la historia realizando, en la década de 1840, lo que bien pudieron ser los primeros daguerrotipos de los Alpes» (Rowel, 1995: 111), inmortalizando la impresionante lengua de hielo de la Mer de Glace. En 1854 también fotografió la Aiguille Verte y los Dus desde el valle de Chamonix. Estos pioneros utilizaron la técnica del colodión húmedo, que exigía cargar con una gran cantidad de material, lo que resultaba una tarea complicada, para lo que era necesario llevar porteadores para transportar las cámaras y sus utensilios.

En 1862 los hermanos Bisson realizaron la primera fotografía del Cervino desde la vertiente suiza, que mostraba una buena vista de la arista Hörli. Un imagen que adqui-

rió un valor histórico tres años después al conseguirse la primera escalada del Cervino, precisamente por esta arista. Se puede pensar que la popularización de esta imagen dio impulso, dio pie a concienciar de la cima estaba a su alcance. La representación de la imagen de la montaña generó la expectativa para su materialización de la experiencia *in situ*. Los hermanos Bisson también realizaron las primeras fotografías de la ascensión del Mont Blanc por la vía de los Grands Mulets.



SELLA, VITTORIO. *K2 desde la morena del medio del glaciar de Baltoro*. 1909.

La complejidad de las operaciones y lo voluminoso del equipo hacen del acto fotográfico un problema. Dos docenas de portadores, cargados con 250 kg de equipaje, participaron junto a los hermanos Bisson durante su escalada fotográfica del Mont Blanc en 1861. Estos célebres fotógrafos proyectaron una ascensión al Mont Blanc desde un punto de vista fotográfico. El 16 de agosto partió una caravana desde Chamonix, con veinticinco portadores, dirigida por el célebre Balmat y Mugnier. El equipaje estaba formado por una tienda y un aparato destinado a tomar vistas panorámicas. Para un mejor transporte se des-

montaron en piezas para ser repartidas entre los portadores. La ascensión supuso un gran esfuerzo pero las condiciones climáticas no permitieron poder alcanzar la cima con seguridad. Así pues, tuvieron que resignarse con llevarse consigo algunas vistas de detalles, tomadas en las regiones altas del glaciar del mar de Hielo y los roquedos del Gran Mulets, que igualmente «dieron a conocer un mundo totalmente nuevo» (Bajac, 2011: 139).



SELLA, VITTORIO. *Campament Caucas Central*. 1896.

El avance considerable hacia la fotografía instantánea vino de un procedimiento seco realizado con gelatina de bromuro de plata. De esta forma se concilió la facilidad de uso con la rapidez a partir de 1879. Este suceso fue de una gran relevancia para la generalización del uso de la fotografía, permitiendo al explorador dotarse de un aparato fotográfico, al mismo tiempo que el fotógrafo se improvisó en explorador.

Vittorio Sella es un pionero de la fotografía de montaña al que hay que hacer especial mención, puesto que reúne en muy buena medida las cualidades de ser un buen alpinista al mismo tiempo que un fotógrafo de calidad. Miembro de una reputada familia italiana de alpinistas, especializado en foto-

grafía, realizó espléndidas panorámicas a finales del siglo XIX y principios del XX. Elaboró su técnica propia, pasando de las placas de gelatina y bromuro a las de colodión seco, a la que unió una mirada personal que desplazó por las grandes montañas del mundo. Compañero y amigo de Luis de Saboya, el duque de los Abruzzos colaboraron en muchas de sus expediciones. En 1909 Sella, junto al duque de los Abruzzos recorrió el macizo del Karakorúm, donde tomó unas magníficas fotografías panorámicas de las montañas y los glaciares que adquirieron categoría de arte. Tras una larga aproximación por el glaciar de Malaspina, «Sella hizo unos trabajos tan buenos en aquella expedición que todavía hoy, un siglo más tarde, siguen siendo elogiadas sus fotos en blanco y negro» (Faus, 2003: 217). También en el Himalaya, en el Kangchenjunga, o Broad Peak, en 1899 Vittorio Sella realizó un recorrido circular en torno al macizo acompañando a sir Douglas Freshfield, divulgando después una completa información mediante un mapa y las excelentes fotografías de Sella. El Duque de los Abruzzos también divulgó información sobre esta montaña, magníficamente ilustrada con las fabulosas fotografías de su amigo Vittorio Sella. Según Martínez de Pisón, las fotografías de Vittorio de Sella son:

«Referencia obligada del trabajo fotográfico en montaña y nos conmueven de la misma forma que lo hicieron hace casi cien años (...) la cámara de Sella desveló por primera vez un mundo majestuoso y fascinante. Los sueños de muchos alpinistas fueron alimentados por estas imágenes, revestidas de cierta sencillez y clasicismo, virtudes de las que siempre hizo gala el fotógrafo; y siguen haciendo volar nuestra imaginación como

ayer lo hicieron al encender la pasión de los más audaces» (2002: 188).



SELLA, VITTORIO. *Campamento bajo el Liligo en el glaciar Baltoro*. 1909.

La fotografía popularizó la imagen del paisaje de la montaña gracias a una cada vez mayor sencillez y ligereza de las nuevas cámaras fotográficas. La fotografía invadió los rincones del planeta con extraordinaria rapidez. Los viajeros se trasladaron a lugares recónditos para obtener imágenes desconocidas y mostrarlas al mundo civilizado. Las fotografías desvelaron un mundo nuevo, cristalizaron en imagen lo que nadie antes había visto. Imágenes que posteriormente alimentaron la imaginación de otros individuos y despertando las pasiones de nuevos aventureros.

Las grandes expediciones comenzaron a incorporar a una persona encargada de la fotografía, para de esta forma documentar y difundir las bellezas naturales que los sistemas montañosos más escondidos albergaban. Las fotografías del australiano Frank Hurley como fotógrafo de la mítica expedición de Shackleton. O la expedición a la Antártida del capitán Scott, que eligió a su fotógrafo oficial Herbert George Pointing dado que era un buen fotógrafo de guerra.

Esto da un ejemplo de como la mentalidad de principios del siglo XX hace frente las experiencias de exploración.

En 1880 que se gesta una revolución en el mundo de la fotografía instantánea simbolizada por la invención de la Kodak. Se produce la democratización de la fotografía, que supone una nueva forma de comprender la fotografía. En las expediciones al Everest de 1922 y 1924 el encargado de la fotografía fue John Noel. Pero en la última de las tres expediciones británicas al Everest en los años veinte, se utilizó por vez primera una cámara Kódak compacta, de mucho mejor manejo. De esta forma Somervell consiguió unas buenas fotografías del intento por alcanzar la cumbre de su compañero y jefe de expedición Edward F. Norton. Al descender entregó esta misma cámara a la siguiente cordada que iba a intentar hacer cumbre formada por Irvine y Mallory. Una cámara que jamás regresaría.



SELLA, VITTORIO. *Cima Semper, grupo montañoso del Monte Baker, desde el pico Edward*. 1906.

En América hubo una gran tradición de fotógrafos de montaña. Resaltar la creación de un vínculo entre California y las nociones americanas de la naturaleza intacta en el especial trabajo de Charleton Watkins.

Dio imagen a la creencia americana de que el Nuevo Mundo superaba al Viejo, no en logros artísticos y culturales pero si en riqueza natural. Watkins en 1854 inventó una estética que fundió el profundo valle y los levados acantilados conocidos como Yosemite en un símbolo de la empresa americana y de la identidad nacional. Una gran tradición de fotógrafos de montaña donde se enmarca el siempre ineludible clásico del siglo XX Ansel Adams, montañero, artista y conservacionista. Así como al fantástico montañero, cartógrafo y fotógrafo Bradford Washburn y sus sublimes imágenes de Alaska. Imágenes transmisoras de nuevos criterios ecologistas y que transmitieron la afición alpinista y ampliaron la extensión de su mirada.

### Paisaje y fotografía

La temática del paisaje ofrece la posibilidad de experimentar ante los lugares y explorar temas como la identidad cultural, la migración o los límites y fronteras. El paisaje como género artístico se encuentra vinculado a modos de percepción asociados a la fotografía, como el tiempo, la naturaleza de la mirada, y las cuestiones del espacio. Pero la vinculación última se establece en la facultad de la fotografía de paisaje para explorar el lugar que ocupa el hombre en el mundo. Una forma de analizar los límites de la vida bajo la dialéctica entre la naturaleza y el hombre.

La fotografía se utilizó en la era victoriana para colaborar con la ciencia mediante su papel como prueba o como documento. La fotografía surgió en una época caracterizada por el auge de los viajes, especialmente los de exploración, que generaron un vín-

culo significativo entre la cámara y el paisaje. La cámara permitió a los exploradores de las altas montañas, controlar visualmente aquello que desconocían para poder asimilar y comprender más fácilmente.



SELLA, VITTORIO. *Cara norte del Jannu con el glaciar Yamatari. Nepal 1899.*

La exploración de las cimas de las montañas coincidió también con los principios estéticos del pintoresquismo, estilo que entendía el paisaje como marco idílico para una conexión con un pasado arcaico. Si miramos de nuevo la fotografía paisajística del siglo XIX y principios del XX comprendemos que esas imágenes han sido realizadas dentro de los códigos y convenciones propios de la época que quedan implícitos en las tradiciones pictóricas.

Tanto el territorio como el paisaje son fruto de un artificio

Cuando los montañeros accedían a la alta montaña, llevaban consigo sus intenciones visuales. De forma que cuando volvían al llano, las fotografías que tomaban estaban desprovistas de gran parte de su carácter original y se mostraban artealizadas para el espectador con un tipo de actitud de dominio hacia la naturaleza como razonamiento lógico de la época.



SELLA, VITTORIO. *Confluencia entre los glaciares Baltoro y Vigne con la Torre Mustagh y el K2 al fondo. 1909.*

La experiencia del viaje es diferente desde una perspectiva del territorio a desde una perspectiva del paisaje. El viaje por el territorio consiste en topografiar, en catalogar los monumentos, en cartografiar la realidad visual. Por el contrario el viaje por el paisaje, se construye en la misma experiencia del viaje, «el lugar del paisaje es el viaje mismo (...) paisaje y viajero son la misma cosa» (Maderuelo, 2008: 239).

La función de la fotografía como documento viene delimitada por la representación simbólica de los mapas que acotan la imaginación de las naciones modernas. Su

cometido consiste en configurar un repertorio iconográfico, que avale la conciencia nacional. Se trata de una nueva forma de conquista visual a través de la fotografía, que representa el territorio de una forma mimética como cumplimiento de unas determinadas funciones de la imaginación. «En la visión territorial la dominante es la máquina. En la visión paisajística la medida es dictada por el ojo (...) dos formas de interpretar la retórica visual. Quiero decir que tanto el territorio como el paisaje son fruto del artificio» (Ibid.: 234).



SELLA, VITTORIO. *Masherbrum con una tormenta en desarrollo y lago de morrena desde el glaciar de Baltoro*. Mayo 1909.

Esta primera aproximación territorial de la fotografía se transforma más tarde en una visión paisajística. «El territorio se sueña y se vuelve, por consiguiente, paisaje» (Ibid: 245). Un paisaje que no pone de manifiesto al territorio sino al sujeto que lo manifiesta. «El discurso paisajístico más que describir los paisajes describe la mirada» (Ibid: 234). El paisaje es introspectivo, no pretende cartografiar visualmente el territorio, y genera una situación que expresa un cambio de prioridades en el cambio de la mirada en «la fotografía (...) donde percepción, obje-

to y conocimiento terminan superpuestos y confundidos. El centro de interés de la visión ya no es la realidad, como corresponde a la cámara oscura, sino al observador» (Ibid: 232).

### La fotografía como testimonio de la emoción estética

Desde el inicio el debate sobre el valor documental de la fotografía se planteó desde la capacidad de imitación y no desde la creatividad de la fotografía. Se consideró el valor documental como implícito en la imagen, pero no así el artístico. La fotografía se comprendió como un modelo de veracidad y objetividad del que no se tuvo en cuenta que la acción de fotografiar implica la selección arbitraria de la realidad del autor, la de quien, o de lo que es fotografiado, y la del que contempla la imagen fotografiada. Por ello es preciso considerar que «la objetividad de la cámara tiene enfrente la subjetividad de quien la maneja» (Sánchez Vigil, 2006: 147), porque entre otras cosas, el autor es quien selecciona el encuadre.



SELLA, VITTORIO. *Cresta norte del Sugan*. 1896.

Las sensaciones que se obtienen al observar una imagen son propias de cada receptor, al

igual que su interpretación se corresponde con un ejercicio intelectual que es realizado por cada individuo. La fotografía sugiere diferentes visiones al sujeto «la lectura personal de las imágenes despierta la conciencia y el receptor encuentra en cada detalle el punto de partida para crear una historia, plasmar sentimientos o criticar los hechos» (Sánchez Vigil, 2006: 147).

En el acto fotográfico el autor selecciona el fragmento a fotografiar y construye un mensaje dirigido a un receptor que puede utilizarlo como más desee, dando como resultado un documento fotográfico como un fragmento de la vida o de la historia. «Fotografiar no es un simple “clic” que detiene y fija la imagen (...) si el fotógrafo aspira a algo más que a un documento gráfico, (...) El objeto, el momento y el mismo espíritu del fotógrafo quedan retratados en la imagen. Si también queda el espíritu de las cosas, eso es arte» (Martínez de Pisón: 2009: 110). La fotografía es un testimonio de la emoción estética.

La fotografía se constituye en un medio de expresión y de comunicación, al mismo tiempo que en un instrumento para analizar emociones, «los románticos desearon disponer de la cámara para describir su pensamiento» (Sánchez Vigil, 2006: 136). Los seres humanos compartimos algo más elemental que la racionalidad, y es la capacidad de emocionarnos. Comunicar, transmitir y compartir esta experiencia humana, permite elaborar un proyecto común, edificar un mito compartible de una idea de humanidad.

## Documentar la experiencia

Razón por la cual, el hombre ha construido un «lugar» en la alta montaña que se interpreta entorno a la experiencia del montañismo. Este lugar es una interacción entre el hombre, el territorio y el paisaje, en la medida en que «territorio y paisaje son formas de ser» y «el lugar es una manera de estar» (Maderuelo, 2008: 237).



SELLA, VITTORIO. *Cuevas de hielo sobre el lago glacial Mrjlen en el glaciar Aletsch. 22 de julio 1884.*

El lugar en la alta montaña se construye como un territorio que el hombre no puede poseer y cuya documentación solamente puede lograrse mediante el relato de vuelta, después del viaje. La construcción de este relato ofrece sentido a la imaginación que elabora un proyecto donde el deseo pueda hacerse real en un viaje de ida y vuelta a la montaña, para ir hasta el límite de lo alto de donde lo más lógico es regresar. Un lugar constituido en un viaje que exige la vuelta para recordar, para realizar un regreso no solo físico, sino interior. Unos recuerdos que definirán la identidad y la razón de vivir de las personas. Por ese motivo al hombre le gusta la fotografía, porque le sirve de herramienta para reproducir de

nuevo en el presente las emociones y sensaciones que tuvo en la montaña. Las fotografías de paisaje para un montañero son «imágenes de la tierra y los más relevantes momentos de la vida» (Rowel, 2005: 35).



SELLA, VITTORIO. *Fotografía tomada con teleobjetivo de la cima del Jannu al atardecer. Nepal 1899.*

El tema del viaje por la montaña en la fotografía de paisaje de la modernidad viene condicionada sobre todo por la excursión o la travesía, como forma de avalar la visión directa de las cosas, mediante «la experiencia visual, como instrumento de conocimiento, tanto en el dominio de la ciencia como en el artístico» (Ortega Cantero, 2006: 26). La excursión o la travesía se configuran como el medio más adecuado para hacer posible la comprensión del paisaje de montaña, para describirlo o sentirlo, a través de su observación y su contemplación. Dejar constancia de un recorrido por el paisaje de montaña y sus fascinantes cordilleras, difuminadas por la niebla mediante una fotografía o un relato, es una actividad que se expandió y acabó siendo uno de los principales temas del ocio de las élites sociales de finales y principios del siglo XX. Una excursión a la montaña se convirtió en una actividad de recreo y protocolo social. Los

relatos de los montañeros circunscriben su paisaje con el sentimiento de montaña como su tema principal, transmitir su experiencia se convirtió en un arquetipo estético, un hecho lo suficientemente relevante como para ser documentado para el recuerdo.



SELLA, VITTORIO. *El Ushba desde el oeste. Septiembre 1890.*

La experiencia del viaje es una práctica que se organiza mediante la mirada, por una narración estructurada de encuentros inusuales. El sujeto se desplaza para tener diferentes puntos de vista, para poder ver mejor, y con la ayuda de la cámara fotográfica documentar mecánicamente lo que se ve para facilitar su recuerdo, con la creencia de poder revivir posteriormente mejor la experiencia. El montañero fotografía para producir un documento que construya un relato artificial de una vivencia que lo moti-



ve e impulse a emprender con la dinámica del viaje. Que le produzca una impresión afectiva que le lleve a la acción, a elaborar un proyecto donde lo deseado puede hacerse real en un viaje de ida y vuelta a la montaña. De esta forma el ser humano organiza su experiencia en la vida conforme a la narración de experiencias destacadas, acontecimientos inusuales que le arrancan del tiempo de la rutina, y los articula como recuerdos de una existencia. Recuerdos que se convierten en un deseo de saber más, se transforman en el fundamento de un proyecto de vida.



SELLA, VITTORIO. *Glacera Baltoro i Torre Mustang, Karakorum*. 1909.

Los montañeros buscan una imagen que nutra su mirada, que de veracidad a sus creencias, que contrasten con los relatos que han escuchado. Al oírlos el hombre se emociona y descubre un lugar común entre los hombres porque todos han sentido esas emociones. Las diferentes formas de ser y vivir que el hombre construye, si existe algo que pueda unirlos en un proyecto común, en la fabricación de destinos, son las pasiones que vinculan al hombre con la naturaleza. Por eso se va y se vuelve a la montaña, para volver a sentir. La fotografía de montaña se presenta

como un complemento de la mirada, como una prolongación de la visión individual. El espacio que se ha de recorrer lo señala la mirada, determinando los límites y describiendo los espacios que somete simbólicamente con la presencia. La representación fotográfica justifica que se ha cruzado la frontera que pocos alcanzan, un logro que hay que mostrar. Una imagen que compensa el esfuerzo y ofrece una sensación de objetivo cumplido. En la actividad montañera, está muy asimilado el hecho de caminar hasta un punto establecido para contemplar, las vistas, realizar unas fotografías y regresar. Llegar hasta allí donde llegan pocas personas lo hacen, llegar hasta allí donde la experiencia te influye y vuelves diferente, solo para tomar una fotografía. Una fotografía que demuestre que uno estuvo allí, pero que lo que muestra no suplanta la sensación que sintió el que la realizó.

Una imagen tomada en el límite, donde no se puede ir más allá, en el extremo, al filo del vacío. En ese lugar el fotógrafo se emplaza, mira y realiza una fotografía con un sentido completo.



SELLA, VITTORIO. *Murallas occidentales del Kangchenjunga al atardecer*. Nepal 1899.

Representa un paisaje que está construido como un símbolo. Una alegoría de la sensación de búsqueda, de la impresión del abismo, del vértigo del descubrimiento. Un viaje al límite de la mirada, al límite de la existencia, al límite de la resistencia, al límite de la supervivencia. Donde la veracidad de los hechos da realmente significado a estas imágenes. El límite de lo desconocido radica allí donde no llega la mirada de un artista. El límite de un fotógrafo radica en el límite de su mirada. Descubrir los límites de la percepción del ser humano es recorrer lugares desconocidos para realizar una fotografía que construya una imagen que de significado a la vida.

## 1.4. NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

BAJAC, Q. (2011) *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume.

BARNADAS, R. (ed.) (2009) *Objetivo Infinito. La ambiciosa e intensa creación fotográfica de Ignasi Canals i Tarrats*. Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, Arxiu Fotogràfic.

BODEI, R. (2011) *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Ediciones Siruela.

BRUNETTA, G.P (1997) *El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière. Por un mapa europeo del navegar visionario*. Valencia: Ediciones Episteme, s.l.

CLAIR, J (ed.) (1999) *Cosmos, Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001*. Barcelona: Centre de cultura Contemporània / Diputación de Barcelona.

CLARK, K. (1971) *El arte del paisaje*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

COLAFRANCESCHI, D. (2007) *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FAUS, A (2003) *Historia del alpinismo, montañas y hombres, hasta los albores del siglo XX*. Walqa (Cuarte) Huesca: Ediciones Montañas y Hombres S.L.

GONZÁLEZ-GALLARZA, I. (2008) *Perspectivas del Mont Blanc*. Barcelona: Alba Editorial.

MACFARLANE, R. (2003) *Las montañas de la mente*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.

MADERUELO, J. (ed.) (2007) *Paisaje y arte*. Madrid Adaba editores S.L.

MADERUELO, J (ed) (2008) *Paisaje y Territorio*. Madrid: Adaba Editores.

MADERUELO, J, MARTÍN DE ARGILA,

M.L (2008) *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN y fundación Beulas.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. ÁLVARO, S. (2002) *El sentimiento de la montaña, doscientos años de soledad*. Madrid: Ediciones Desnivel, S.L.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E, (2011) *La percepción de la belleza y del valor natural de las montañas. En VVAA (2011) Montañas del mundo*. Barcelona: Lunwerg editores.

MARTINEZ DE PISÓN, E. ORTEGA CANTERO, N (ed.) (2008) *La recuperación del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

MARTÍNEZ LÓPEZ-AMOR, A. MESA ROSÉS, BLAI. MONCUNILL PIÑAS, M. (2014) *Relat de belles coses falses. Una exposició de paisatges*. Barcelona: Arts Santa Mònica, Centre de la creativitat.

MESSNER, R (2004) *Mi vida al límite*. Madrid: Ediciones Desnivel.

MUÑOZ GUTIÉRREZ. C (2011) *Paso a paso. Razones para subir montañas*. Madrid: Editorial Eutelequia.

NOGUÉ, J. (ed.) (2008) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

ORTE MENCHERO, D. (Dir.) *Territorio de abejas, paisaje de hombres*. (DVD). Bisaurri: Imanat. 2007. 122'. Entrevista con Eduardo Martínez de Pisón.

ORTEGA CANTERO, N (ed.) (2006) *Imágenes del paisaje*. Madrid/Soria: Fundación Duques de Soria.

- PÉREZ, D. (2000) *El documento incierto: la naturaleza entre el signo y el artificio*. En PERAN, MARTÍ Y PICAZO, GLÒRIA (Eds.), *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona, MACBA.
- PÉREZ OCAÑA, Ó.L. (2011) *Land Art en España*. España: Ediciones Rubeo S.L.
- R.A.E (2012) *Diccionario de la lengua española (DRAE) [en línea]*. [Consulta: 6 febrero 2015]. Disponible: <http://www.rae.es>.
- ROGER, A. (2007) *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ROMA I CASANOVAS, F. (2011) *Del mito al monte*. En LASAOSA SUSÍN, R (ed.) (2011) *El descubrimiento de los Pirineos*. Huesca: Ville de Lourdes, Ayuntamiento de Graus.
- ROSENBLUM, R. (2008) *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March.
- ROWEL, G. (1995) *Luces de Montaña*. Madrid: Ediciones Desnivel.
- ROWEL, G. (2005) *Fotografía de Naturaleza, una mirada interior*. Madrid: Ediciones Desnivel
- SÁNCHEZ VIGIL, J.M. (2006) *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Somonte, Cenero, Gijón (Asturias): Ediciones Trea, S.L.
- SAULE-SORBÉ, H. (2006) *Ante la prueba del motivo artístico: Algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje*. En ORTEGA CANTERO, N (ed.) (2006) *Imágenes del paisaje*. Madrid/Soria: Fundación Duques de Soria
- SIMMEL, G. (2013) *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro libros
- STEINER, G (2001) *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- TUAN, YI-FU. (2015) *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- VV.AA (2011) *Montañas del mundo*. Barcelona: Lunwerg editores
- WAGENSBERG, J. (2014) *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.



## 2. LA DESCODIFICACIÓN DEL COSMOS PIRINEÍSTA

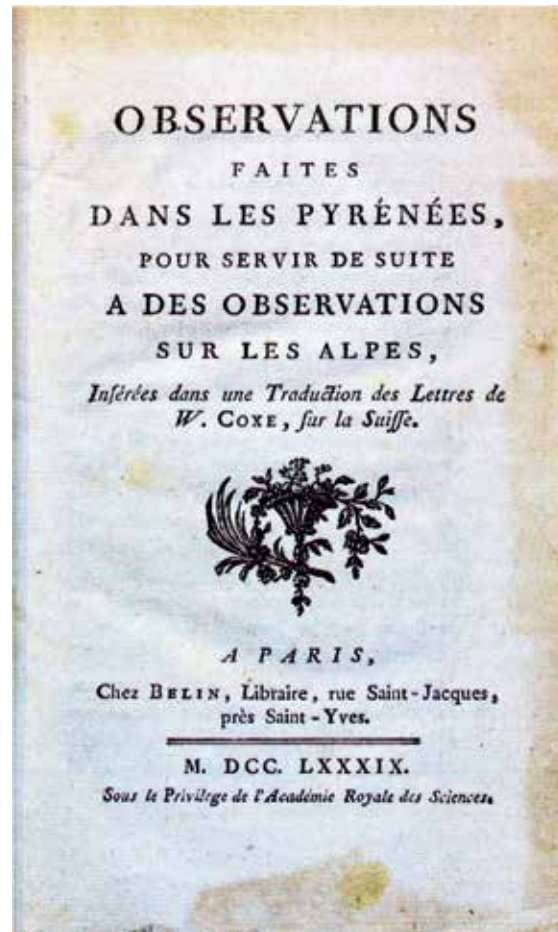
«El alpinismo en los pirineos se llamó pirineísmo»

(Faus, 2003: 93)

De la aventura y el sentido montañoso del Pirineo

Antes que nada, hay que explicar que por Pirineísmo se entiende la experiencia física de la montaña combinada con su expresión cultural a través de las emociones y la ciencia. Una práctica que queda representada por un movimiento de personas que participaron en la exploración, divulgación y configuración de un modelo cultural de las montañas en el Pirineo.

El pirineísmo es una modalidad del alpinismo que tiene sus propias connotaciones, personalidad, conciencia de identidad, fechas, personajes, paisajes y sucesos propios. Una actividad viajera que, fundamentalmente, se ejerce desde Francia durante el siglo XVIII hasta mediados del XX. En este tiempo el pirineísmo adquiere una fuerte personalidad adaptada a los rasgos de su cordillera y a las aportaciones de sus autores concretos.



RAMOND DE CARBONNIÈRES, LOUIS. *Observaciones hechas en los Pirineos, para formar parte de un comentario sobre los Alpes*. 1789.

Henri Beraldi fue un escritor e historiador francés de final del siglo XIX y principios del XX que trabajó «otorgando un verdadero cuerpo cultural a esta actividad, que dividió en prehistoria, antes de Ramond, historia antigua, de Ramond a Chaussenque, hacia 1822, historia media, hasta Russell 1860 y moderna (en su perspectiva, hasta fines del siglo XIX)» y argumentaba que «un pirineísta (...) es el que sabe no sólo escalar, sino sentir y escribir» (Martínez de Pisón, 2002: 122). Este autor entendía que los pirineístas debían poseer las facultades de poder subir a la montaña, la capacidad de percibir e interpretar todo lo sienten y de

ser capaces de transmitir lo aprehendido. Llevo a cabo una obra monumental titulada *Cents ans aux Pyrénées* que difundió entre 1898 y 1904; este trabajo consta de siete volúmenes, de los cuales solo editó trescientos ejemplares que no puso a la venta y que distribuyó entre sus amigos y sociedades de montaña.

### Exploración y conocimiento de la montaña pirenaica

Así pues, el pirineísmo en sus inicios fue una cuestión mayoritariamente francesa. Los relatos de las ascensiones y exploraciones del Pirineo entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX tienen un interés montañoso y geográfico, que incumbe directamente a la vertiente española. Son unos relatos que influirán en el nacimiento cultural de impulso montañoso en la vertiente sur. La fase primera del pirineísmo se desarrolló desde el aspecto científico del conocimiento y exploración de la cordillera a finales del siglo XVIII y principios del XIX; en esta época la Gave d'Estube se convirtió en paso obligado para este pirineísmo incipiente.

En este periodo es importante hacer especial mención al papel jugado por los habitantes del sistema montañoso como guías de aventureros y viajeros que trataban de acceder al territorio desconocido de la alta montaña pirenaica. Los montañeses andaban por el Pirineo desde hacía mucho tiempo para desarrollar sus labores de trabajo, lo que les convirtió en grandes conocedores del territorio. Fueron y son personajes anónimos que tuvieron un papel relevante como guías de montaña en algunas zonas. Un colectivo compuesto por pastores y ca-

zadores expertos conocedores de la montaña y de las adversas condiciones que en ella se dan. Detrás del impulso hacia las montañas se encuentra el soporte de guías locales como los franceses Barrau o Cazaux. Posteriormente, el oficio de guía se convirtió en una profesión destinada a satisfacer las inquietudes y deseos de los intelectuales, apasionados nobles y burgueses que seguían la moda humanista de la época.

Por otra parte, desde la vertiente sur de Pirineo el interés por las montañas es todavía escaso, en «el año 1817 (...) todavía no ha aparecido ningún peninsular que se preocupe por las suyas, que además son más altas. Sólo los pastores contemplan las montañas, pero se limitan a mirarlas para calcular si el tiempo será bueno o malo. A lo sumo contrabandistas y cazadores de sarrios cruzan por los collados. Serán los extranjeros quienes vendrán a conquistarlo» (Feliu, 1999: 76).

Tras la etapa de los científicos y los primeros guías llegaron los termalistas deportivos: en el siglo XVII la puesta de moda de las aguas termales atraerá al gran público a las montañas del Pirineo. Este movimiento fue un paso decisivo para el tránsito al pirineísmo entre la ociosa aristocracia de los balnearios, de donde surgirán los primeros pirineístas que sintieron la llamada de lo desconocido. Un afán que les permitió descubrir y relatar la belleza de estas cumbres para favorecer la posibilidad del tránsito al pirineísmo. Ejemplo de ello es la publicación, en 1858, de la primera guía fiable del Pirineo, la *Guide Joanne*, que se continuó editando hasta 1914, cuando cambió de nombre a *Les Guides Bleus*, así como los viajes de Tonnellé hacia 1860, relatados en su obra póstuma *Trois mains*

*dans les Pyrénées*. Fue ya en 1685 cuando Joseph Piton de Tournefort divulgó en sus escritos los efectos curativos de las aguas de Cauteres, además de describir y admirar la gran maravilla de la mayor cascada del mundo que se encontraba en Gavarnie. Esta circunstancia hizo aparecer otros centros termalistas como los de Bagnères de Bigorre y Bagnères de Luchon, convirtiendo el viaje al balneario en una obligación mundana.

Sin embargo, el proceso de ascensiones a las cimas de las montañas en un principio viene motivado por un interés ilustrado por la naturaleza, además de por la necesidad de una cartografía más precisa. La carencia total de mapas de la cordillera dificultaba las acciones de guerra entre Francia y España. Mediante unos iniciales trabajos de investigación metódica del Pirineo se comenzó a cartografiar la frontera por Bernard de Palassou en 1744, pero realmente fue en 1785 cuando se empezó a trazar el primer mapa escrupuloso de toda la cordillera fronteriza y partes adyacentes; un mapa de los Pirineos realizado mediante una colaboración franco-española para poder delimitar las dos naciones y evitar posibles fricciones territoriales. El encargo fue recogido por Reinhard Junker por el lado Francés y por el capitán Vicente de Heredia por el lado español, uno de los pocos nombres españoles vinculados a la exploración de la cordillera. En 1786, los cartógrafos Henry Reboul y Ernest Vidal también iniciaron sus trabajos de mediciones del Pirineo Central; estos trabajos de triangulación militar franco-española continuarán durante muchos años.

## El relato de las principales ascensiones

Cada montaña tiene su propia historia moderna generada en el periodo de su exploración y ascensión. Se pueden reseñar brevemente las principales hazañas del espíritu intrépido de los hombres en el reconocimiento de las grandes ascensiones de la época heroica del Pirineo. En los escritos de la época se pueden recabar los datos que complementen esta historia, pero no siempre se sabe si son todos los que se tienen. Existe controversia sobre el origen de lo que, en el año 1787, el ingeniero geodésico Junker observaba como señal geodésica visible desde abajo antes de ascender a la cumbre del Midi D'ossau. Según Feliu, este montículo «fue erigido por la mano de un desconocido pastor del Valle de Aspe, por encargo del geodesta Reboul» (1999: 25). Y, en opinión de Roma i Casanovas «en 1867 Francisco Coello recorría el Pirineo realizando trabajos topográficos y se cree que va a impulsar la primera ascensión al Midi d'Ossau» (2011: 7). Según la forma de proceder de Henry Beraldi, una primera ascensión no se ve confirmada si no existe un relato o una manifestación que documente dicha ascensión. De esta forma, la primera ascensión realmente registrada y contrastada es la del francés Guilleame Delfau en 1796, partiendo desde el balneario de Eaux-Bones y acompañado por un pastor llamado Mathieu. Una ascensión al pico pirineo que algunos consideran el nacimiento del pirineísmo. El relato de esta ascensión *Voyage au Pic du Midi de Pau* constituye una narración excepcional de la literatura del descubrimiento de los Pirineos. Delfau es un auténtico excursionista, un explorador, «emprendí este viaje, más para llevar a cabo una proeza que para observar...» (Dendaletche, 2002: 25), en la que





SCHRADER, FRANZ. *Vista desde la cumbre del Piméné (Gavarnie)*. 1872-1876.

realizó una descripción repleta de aclaraciones y precisiones.

Por otro lado, el paso de la historia ha equiparado la ascensión de Louis-François-Elisabeth Ramond de Carbonnières al Monte Perdido en 1802 con la de Saussure al Mont Blanc en 1787, el año en que Ramond realizaba su primer viaje de tres semanas por el Pirineo. De la misma forma que la ascensión a la cumbre del Mont Blanc se considera la fecha del inicio del alpinismo, la llegada a la cima del Monte Perdido después de diversas incursiones de un Ramond atraído por la nostalgia de las montañas, se considera el inicio del pirineísmo. Un acontecimiento bien documentado que divulgó el Pirineo y generó un flujo de viajeros hacia sus montañas. Así, desde los lejanos y elevados puntos de observación, Ramond advertía una montaña que se esconde y se esfuma desde las cercanías de Heas o Gavarnie. Después de diversas búsquedas de la ruta de acceso, en 1796 Ramond pudo hallar por Estaubé un posible camino a la Brecha de Tucarroya, un punto fronterizo, áspero y de difícil acceso. Por esta aproximación, su grupo pisa la Brecha de Tucarroya y vive lo que se considera el momento culmen del pirineísmo, al descubrir el rincón más extraordinario y característico del Pirineo. Ramond encontró el

Mont Perdu pero, ¿cómo llegar hasta la cumbre? No sería hasta 1802 cuando Ramond envía a los guías Laurent y Rondo para explorar las posibilidades de ascensión al Monte Perdido que ofrecía el collado de Añiscló. Estos, según cuenta Agustín Faus, pasaron hasta el collado de Pineta y en el valle se encontraron con un pastor, quien les acompañará hasta la cumbre, bordeando las actuales Punta de las Olas y Soum de Ramond. Parece ser que el pastor ya había estado antes en la cima, junto con el sacerdote aragonés Vicente Zuerras, a razón de que el capitán Vicente de Heredia les había dado unas monedas para subir y levantar una torreta de piedras en la cumbre con la finalidad de hacer unos estudios topográficos. Varios días después, Ramond organizó una nueva expedición y alcanzó la cumbre del Monte Perdido. Es tras esta historia cuando nace la fascinación de los pirineístas franceses por el *Mont Perdu* y el cañón de Ordesa.

Como consecuencia de estas historias es preciso poner de manifiesto la resignificación moderna del Pirineo realizada por ilustrados y románticos, que se puede observar en la toponimia de los lugares. Sin ir más lejos, esta montaña que anteriormente se denominaba las *Tres Serols* o *Tres Orores*, y que ya se denominaba de esta manera en

un mapa levantado por el cartógrafo portugués Joao Baptista Lavanha terminado en 1615 y publicado en el *Atlas de Blaeu* en Amsterdam. Tras la aventura de Ramond, pasó a llamarse *Mont Perdu*. Esta situación pone de manifiesto el inicio de la manera de proceder del pensamiento único y de la colonización cultural europea.

Otra gran ascensión tiene lugar en el gran macizo de la Maladeta cuando, en el año 1817, llega a los Pirineos el alemán de Callsruhe, Frederic Parrot. Se propone realizar una travesía de mar a mar por los Pirineos desde el Atlántico hasta el Mediterráneo, con el objetivo científico de comprobar la cota de las nieves perpetuas y la diferencia de nivel entre los mares. Una diferencia que colocaría en 4,10 metros. Como un excelente andarín que era, en su camino se dedicaba a realizar las ascensiones que le parecían interesantes. De esta forma, después de ascender a diversas cumbres previamente, cuando llega a Luchon parte acompañado del guía Pierre Barrau para coronar la Maladeta el día 29 de septiembre, en lo que sería su primera ascensión. Posteriormente continúa su camino hacia el Pirineo oriental.

Asimismo, en 1817, el ya viejo geodesta Henry Reboul termina sus trabajos con los que consiguió rectificar la cota del Monte Perdido como la cima más elevada de la cordillera, y establecer de forma definitiva la supremacía del Aneto sobre la Maladeta y, por lo tanto, de todo el Pirineo. Consecuentemente, el interés por el Aneto aumenta de forma considerable y tiempo después el francés Albert de Franqueville, el Ruso Platón de Tchihatcheft, dos guías y dos cazadores furtivos llegan a la cumbre del Aneto, al techo de los Pirineos el 20 de

julio de 1842. Tres años después de la conquista, Franquevielle, publica el relato de la ascensión.



TRUTAT, EUGÈNE. *Pico Midi d'Ossau. 1899.*

También es reseñable la ascensión a la cumbre del Pique Longue del Vignemale, una cima que forma parte de los picos que bordean la gran meseta del glaciar de su macizo. El relato de la primera subida a este pico transcurre en 1837, cuando el guía Henry Cazaux y su cuñado Guillembet exploraron el acceso al Vignemale por el glaciar de Oussoue y descendieron por la parte sur del valle del Ara. Más tarde acompañaron a Miss Ann Lister por el itinerario del Valle del Ara y al poco tiempo al príncipe de Moskowa. Hoy se puede contar de esta forma por el trabajo de recientes investigaciones que dan la primera ascensión a Lady Lister, puesto que hasta hace poco tiempo una treta del guía Cazaux para contratar los servicios de ambos, llevó a la confusión de quién había ascendido primero. En esa época, después de una gran disputa, pasó a la historia como primera ascensión la realizada por el príncipe de Moskowa,

como de hecho certifica que la vía de acceso se llame a día de hoy *Via Moskowa*. No obstante, investigaciones posteriores certifican que Ann Lister alcanzó la cumbre el 7 de agosto, cuatro días antes que el príncipe de Moskowa.

En este periplo en el año 1856 el Posets se suma a las grandes ascensiones del Pirineo. Los guías Nae y Pierre Barrau exploraron las diferentes rutas para, posteriormente, hacer cumbre con el inglés Halkett. El conocimiento y la ascensión a la cumbre del Posets marca el final de la era de los descubridores y científicos para dar paso a la de los montañeros.

En este periodo, el Romanticismo se anexiona a la montaña y los hombres que las ascendían pasan de las certezas científicas a las impresiones y sensaciones. El pirinesimo entra en su mayoría de edad. Como hecho relevante de este tránsito hay que poner de manifiesto la ascensión al Cotiella por Henry Russell en agosto de 1865, una región que sigue siendo poco visitada en comparación con las grandes cimas próximas del Aneto, Maladeta, y que describe con un relato sobre la empresa en el que pormenoriza las condiciones en las que se viaja por las montañas de la época.

En pocas palabras, lo que se considera realmente pirineísmo surge a partir de 1860 tras una serie de acontecimientos, entre los que sobresale la aparición del que fue el primer pirineísta auténtico, el Conde Russell, «el águila de los Pirineos» o «el poeta de los Pirineos». Russell fue el primer montañero romántico de las montañas del Pirineo que, desvinculándose de lo científico, buscó nuevas cumbres y narró las impresiones de sus andanzas. También, creó la escuela de

la que posteriormente surgirían las asociaciones montaÑeras, que darían fuerza a la nueva afición de pirienismo. Sus miembros acudirán a la montaña atraídos por el impulso de la nueva significación romántica con la que se había atribuido a la desconocida montaña. En estos inicios del pirineísmo a mediados del siglo XIX, los nuevos montañeros apenas se habían limitado a ascender a las grandes cimas y el resto de los Pirineos quedaba sumergido en la más absoluta oscuridad y abandono. Russell se dedicó a alterar el universo del Pirineísmo en un tiempo en el que no existían ni mapas, ni guías, ni caminos hasta las alturas. Es a partir de 1861 cuando Henry Russel se zambulle de pleno en su gran aventura pirenaica y comenzaría a desenmarañar el caos existente de picos, glaciares, ibones y valles en la intrincada orografía de la cordillera. Hasta que ya en 1880 se alzó de manera indiscutiblemente en la cima del Pirineísmo, con un increíble bagaje desarrollado en menos de veinte años de frenética actividad estival.

La gran época del Pirineísmo de descubrimientos fue un periodo en el que las primeras ascensiones a los picos del Pirineo fueron innumerables, una época que llegó a su fin hacia 1885, año en que se publica la segunda edición de *Souvenirs d'un montagnard*. Esta se considera la obra fundadora del pirineísmo y el conde Henry Russell la legó a la posteridad.

Así pues, desde las crestas fronterizas se contemplan en las laderas del sur de la cordillera prepirenaica una infinidad de valles y montañas más suaves pero muy extensas, sin tan apenas denominación. En la segunda mitad del siglo XIX, una pléyade de montañeros franceses se adentra a descu-

brir y a alcanzar todas estas cumbres; estos nuevos horizontes invaden a los miembros de la pléyade con la misma emoción que había sentido Ramond. Según Henri Beraldi, el núcleo de la célebre Pléyade esta formada por siete miembros: Alphonse Lequeutre, Henry Russell, Maurice Gourdon, Édouard Wallon, Ferdinand Prudent, Aymar d'Arlot de Saint-Saud y Franz Schrader. Estos hombres partieron hacia el Pirineo desde lugares de la vertiente norte como Luchon, Gavarnie, Cauterets, Baréges o Luz-Saint Sauveur para conocer, describir, cartografiar y difundir la cordillera.

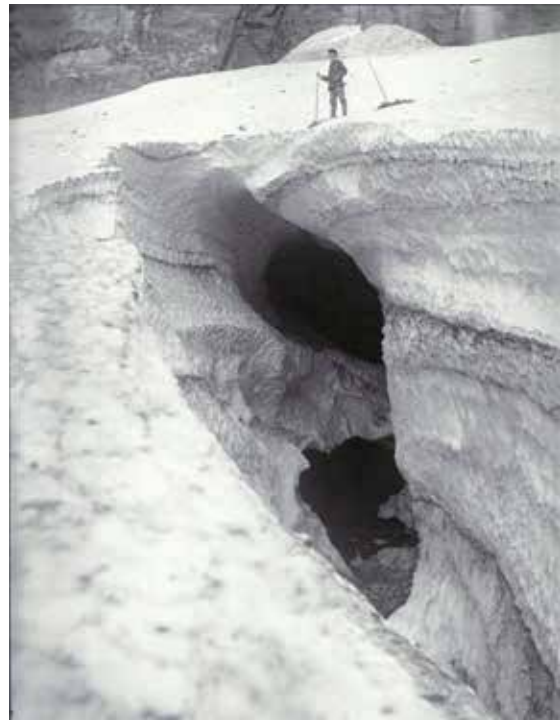
De la exploración al excursionismo como práctica deportivo cultural y el desafío de las rutas.

Por otro lado, tras un siglo de acoger visitantes que llegaban a la vertiente norte atraídos por diferentes motivos, desde mediados del siglo XIX sobrevino una cierta congestión turística provocada en parte también por la mejora de las infraestructuras de transporte. Así, según advierte Bolea:

*«Algunos visitantes cansados de esa montaña domesticada cuyo encanto romántico había sido sacrificado en aras del confort y la eficacia de los servicios (...) comenzaron a volver la mirada hacia la remota, abrupta, salvaje y mal comunicada vertiente española. Al fin y al cabo, los franceses llevaban un siglo viajando hasta España en busca de exotismo romántico y quizá este reducto pirenaico fue su último espejismo (...) España encerraba la insinuante promesa de lo desconocido y de la aventura» (2006: 13).*

Es en este momento en el que nace el excursionismo como práctica deportivo-cultural como característica de la nueva clase

burguesa. El Pirineo se convierte, de este modo, a partir de 1890 en escenario de un excursionismo masivo que se extiende con frecuencia a la vertiente española.



TRUTAT, EUGÈNE. *Puente de nieve con Henry Russell.*

Gracias a los testimonios de los diferentes viajeros que afluían por las montañas de Europa se pudo establecer un vínculo entre los Pirineos y los otros macizos. En este periodo tuvo lugar la creación de los clubes de montaña. Después de la fundación del Alpine Club por William Matthews en 1857, el primer club de montaña del mundo en Inglaterra, se fueron implantando sucesivamente estos clubes por toda Europa: en 1862 el club Alpino Austríaco, en el 1863 el Italiano y el Suizo, en 1868 el Alemán, en 1873 el Club de los Cárpatos, en 1874 el C.A.F Francés y, en 1876 el C.E.C Catalán. «Se ha considerado que la *grande époque* del Pirineísmo francés va de 1860 a 1889, y es

un dato expresivo que el Club Alpin Français se funde en los años setenta» (Martínez de Pisón, 2002: 73).

La primera época de la Société Ramod y C.A.F se vio envuelta en la rivalidad entre sus dos secciones –la de Burdeos, Gavarrie (Sud-Oest) y los de Toulouse, Luchón (Pirineos Centrales)– por llegar los primeros a muchos lugares. El resultado de esta competición fue el causante del pirinesimo deportivo en la década de 1880, la búsqueda de la dificultad. Los montañeros dirigen su atención hacia la consecución de rutas difíciles para conseguir exclusividad en la práctica del montañismo. Ya no desean alcanzar la cumbre por sí misma, como en el caso de Russell, sino para demostrarse a sí mismos que son capaces de llegar a ella. El foco de atención ha pasado de la montaña al hombre mismo; no es la montaña sino el cómo se accede a la montaña. Ya matizaba Henry Beraldi que el pirineísmo era «una pasión particular, y que no implica necesariamente el ascensionismo de dificultad...» (Feliu, 1999: 139). Esta concepción clásica se había transformado. Existe un cambio en los modos de hacer pirineísmo de los que Russell no participa, ya que piensa que los ascensionistas modernos ya no escalan los picos por el placer de escalarlos, por su entusiasmo y para disfrutar de la vista, sino con la finalidad de llegar del modo más difícil posible. Hay un paso visible entre una etapa clásica de exploración, de atracción hacia las cumbres y a la alta montaña desconocida que se basa en la insistencia y la resistencia, y otra de renovación más imaginativa y con una exigencia creciente de destreza que abre nuevas vías. «Tras la conquista de las cimas, ahora importa el desafío de las rutas. Tres influencias alpinas son

claves, por tanto, en el pirineísmo: la de De Saussure en *Ramond* (al fin del siglo XVIII e inicios XIX); la de *Whymper* en los conquistadores de cimas de las segunda etapa (mediados del XIX); *Mummery* en los escaladores de rutas difíciles (hacia el último cuarto del XIX)» (Martínez de Pisón, 2009: 269).

Este cambio de actitud en el Pirineo lo representan Henry Brulle y sus compañeros. El pirienismo deportivo se concibió con Brulle, Badilla y los guías Sarettes y Bodenave cuando lograron la ascensión al Vignemale por la cara oriental del Clot de la Hout, el 12 de agosto de 1879. Asimismo, Brulle y Badillac en la cara sur del Aneto inauguran una nueva forma de pirineísmo, la de coleccionar cimas en una sola jornada, recorriendo una cresta o de un macizo a otro. Alcanzar el mayor número de cimas de 3000 metros se convirtió en el ideal que movilizó a los pirineístas. Asimismo, se acrecienta el intercambio de montañeros entre los Alpes y el Pirineo, una reciprocidad que hace que el pirineísmo comience a buscar la dificultad por sí misma, el peligro por la exaltación de la *performance*. Como escribía Henry Brulle:

«(...) el montañero es el poeta-atleta. El que sabe disfrutar de las escenas pintorescas y pastoriles del valle; goza largo rato de las alturas y acorta el paso para ver subir en el horizonte las tempestades o la noche; acampa debajo de una roca a la luz de la luna. Y sabe también afrontar las grietas y las paredes amenazadoras, saboreando la intensa sensación del peligro. Pero lo que le abra al corazón, es menos el deporte que la Montaña» (FELIU, 1999: 146).

En esta época surgen pirineístas muy singulares como lo son los cinco hermanos Cadier ya que, desde 1900 a 1914, las vías abiertas

por ellos sobresalen sobre la tarea pirineísta, muchas de ellas abiertas en el Balaitous. Esta montaña fue para los hermanos Cadier el lugar donde pudieron poner en práctica sus intuiciones, en la misma medida que lo fue el Vignemale para Russell o los cañones españoles para Schrader. Los hermanos Cadier propusieron un nuevo ideal pirinaico de relación directa con la montaña basado en la travesía sin guía; una práctica peligrosa para la que es necesario tener mucha experiencia en la montaña, ser prudente y llevar provisiones. Los hermanos Cadier «amaron la travesía sin guía porque no eran alpinistas, sino montañeros» (Feliu, 1999: 146).

En 1914 estalla la Primera Guerra Mundial y el pirineísmo francés se detiene marcando el fin de una época. Al término de la guerra, en 1918, la inquietud por conquistar cimas secundarias que ya había aparecido antes de la guerra se reaviva, al mismo tiempo que las formas y los modos más técnicos. En el periodo anterior, la relación del hombre con la montaña en la práctica del pirineísmo había sufrido una gran transformación de Ramond a los hermanos Cadier. Desde la época de la exploración de Ramond, a la romántica de Russell, al descubrimiento de la dificultad por Henry Brulle y la actividad de travesía sin guía de los Cadier. Estas acciones fueron configurando el carácter del pirineísmo, que después de la Primera Guerra Mundial se verá continuado desde la vertiente norte por Jean Arlaud, quien en veinte años se convertirá en el explorador más relevante de la cadena de los Pirineos con su asombroso método de campamentos ligeros y desplazables. Esta transformación en la vertiente Norte al Pirineísmo sin guía fue algo complicada puesto que el pirineísmo con guía tenía mucho arraigo. El *Groupe*

*des Jeunes* de Pau (G.D.J) formado por Jean Arlaud levantó la polémica entre los guías locales, dado que se apañaban solos en la montaña y hacían seguidores de su forma de hacer por sus propios medios organizando travesías; la transformación del pirineísmo continuaba.

### Desde la vertiente sur

La incorporación en España de las ideas y actitudes del modelo perceptivo moderno que configura la visión del montañismo fue de forma tardía, ya en el último cuarto del siglo XIX. El movimiento cultural europeo del viaje a la naturaleza –como proyección del signo característico de la Ilustración– y la configuración del modelo emocional que lo relaciona con la montaña a través del Romanticismo –que llevó al individuo a vincularse con la alta montaña en los Pirineos– fue obra fundamentalmente de hombres llegados desde la vertiente norte de la cordillera. La afición por las ascensiones montañeras se comienza a detectar en la vertiente sur del Pirineo de manera muy difusa a partir de la mitad del siglo XIX con el desarrollo de acciones aisladas, como cuando en 1855 los hermanos Herreta ascendieron al Aneto, o con la ascensión de Ramón Arabia al Monte Perdido en 1880 como parte de una expedición de la CAF. También, en el País Vasco Juan Ignacio Ixtueta escribía que había ascendido a la cima del Txindoki en 1847, o se llevaban a término diversas excursiones entre 1870 y 1872 que se publican con el título de *Álbum de unos locos* en 1882. Unas acciones distantes tanto del pirineísmo francés del momento como de los movimientos regeneracionistas aparecidos en aquella época. En conclusión, un conjunto de exploracio-

nes aisladas de algunos adelantados que empezaban a mostrar una nueva actitud para relacionarse con la alta montaña, y que ayudó al desarrollo de su impulso desde la vertiente sur de los Pirineos.

Una aportación fundamental para el conocimiento de la vertiente sur de los Pirineos es la publicación en 1878 de la *Descripción física y geológica de la provincia de Huesca* por Lucas Mallada. El aragonés e ingeniero de minas, geólogo, paleontólogo y cartógrafo caminó por el Pirineo escribiendo sus experiencias de científico y montañero. Esta obra sigue el rastro para completar la parte pirenaica de las elaboradas anteriormente por Plassou, Ramond de Carbonnières, Charpentier, Aldam, Vernieuil y Keyserling o Zirkel sobre los Pirineos.

Desde la vertiente sur del Pirineo la vinculación con la alta montaña se configuró en base a la relación que se estableció mediante el excursionismo como práctica deportiva cultural. Esta práctica se introdujo en España de la mano del movimiento intelectual romántico en el año 1823, mediante la revista *El Europeo*; un núcleo constituido por un grupo de intelectuales catalanes denominados «Escuela romántico espiritualista», como primera manifestación visible y organizada del movimiento romántico en la vertiente sur. Este Romanticismo llevó a un resurgimiento catalán denominado la *Renaixença*, que vinculó las bellezas de la naturaleza con un acercamiento a los vestigios históricos estudiados con un espíritu patriótico. En este caldo de cultivo surgen en Barcelona grupos excursionistas como la *Associació Catalanista d'Excursió Científiques* en 1876, que posteriormente dará lugar al *Centre Excursionista de Catalunya*. C.E.C. Un ori-

gen particular del montañismo desde un movimiento popular y espiritual para el perfeccionamiento de la cultura motivado por el ánimo de conocimiento del mundo y de las montañas que estaba naciendo en aquella época, y que trata de regenerar y vincular los ideales de estudio e investigación y atracción emocional hacia la naturaleza con los deportivos y de aventura. Como sostiene Feliu:

Observamos que la afición por la Montaña y la Naturaleza, se tituló en Cataluña: excursionismo. Siempre han preferido los catalanes este vocablo, frente al de montañismo, propugnado por la F.E.M. Porque el término, excursionismo, ofrece unos límites más extensos, caben en él todas las disciplinas científicas que rechaza el montañismo, meramente deportivo. En cambio, en el de excursionismo prevalece la cultura sobre el deporte (1999: 123).

El carácter del excursionismo se muestra de distinta manera dependiendo del lugar donde se desarrolla. Así, Martínez de Pisón explica que la configuración de las sociedades excursionistas tienen:

*«(...) ideales comunes heredados del romanticismo en los que el paisaje natural de las montañas actúa como benefactor moral, pero también en algún caso hay inserciones en sus particulares componentes nacionalistas» en particular «la concepción de la muntanya en Cataluña, además de excursionista, era también alegórica, dentro de un sentimiento más general de afirmación cultural propia, como escenario de una determinada entidad histórica y como depósito de un alma colectiva recuperable en el conocimiento directo del territorio. Es decir, se vestía con significados de reencuentro tradicional y políticos catalanistas, lo que podía*

*hacer restrictivo su sentido» (2002: 74).*

En el germen de este marco, el 22 de agosto de 1882, Jacint de Verdaguer ascendió a la Maladeta, en su época de montañero que duró desde 1879 a 1884 y en la que se dedicó a recorrer los Pirineos orientales. Explicó lo que había visto y lo que había sentido utilizando sus notas de viaje como borrador para su obra de gran sentimiento titulada *Canigó*. Este libro dio un significado a la montaña del Canigó como símbolo cultural, que ejerció un papel metafórico importante como punto de identificación de idea de identidad colectiva; en ella se acumularon los motivos del renacimiento Catalán particularmente pujante entre 1880 y 1890.

Otras acciones se vincularían incipientemente al excursionismo catalán, como la primera ascensión española a la Pica de Estats en 1893 por Lluís Marià Vidal. A comienzos del siglo XX, los excursionistas catalanes ya comprendían la nueva visión de la montaña, y comenzaron a recorrer valles y montañas con las nuevas herramientas que el conocimiento moderno y el sentimiento romántico habían configurado. En 1903, se pueden constatar los pasos de lo que se convertiría en una figura importante del excursionismo catalán, la primera ascensión a la Forcanada de Juli Soler i Santaló. A principios de siglo XX, para hacer montaña desde la vertiente sur de los Pirineos era necesario sentir el impulso de atracción hacia las montañas y además tener una buena posición económica; Juli Soler poseía ambas cosas. Su relación con el Pirineo se extendió más allá del Pirineo oriental, hacia el norte de la provincia de Huesca, donde las montañas son más altas y más agrestes. En 1903, descendió

del Aneto y de la Maladeta soñando con levantar un refugio en aquella zona, que terminó con la construcción de la actual Renclusa. Recorrió los Pirineos Aragoneses La Collarada, el Bisaurin, el Bachimala y el Posets los valles de más allá de Ansó y Echo y realizó actividades invernales. En 1906, publicó una *Guía Monográfica de la Val d'Aran*, que describía unos cien itinerarios. Escribió otros libros sobre el Valle de Gistaín, Valles de Vio y Puértolas, Valle de Tena, Valle de Broto y Valle de Canfranc, que fueron publicados póstumamente.

Se podría decir que ya en 1902 el Aneto era una ascensión contrastada. Subían con asiduidad los guías franceses desde Luchon y también guías aragoneses, como el popular José Sayó de Benasque. En ese año, ascendió al Aneto la primera mujer española, Teres Mestre acompañada por Jaume Baladía. Un hecho significativo en la incorporación de la vertiente sur a la historia del pirineísmo es la sustitución del libro de registro de la cumbre del Aneto colocado por el casino de Luchon en 1858, por el C.E.C en 1918. El mismo año que una excursión de Peñalara, Madrid alcanza la cumbre del Aneto.

Al mismo tiempo, el 24 de julio de 1906, Jaume Oliveras y Antoni Arenas ascienden al Aneto. El pirineísta catalán Mosen Jaume Oliveras se convirtió en una figura legendaria. Bautizaron con su nombre a una de las puntas superiores del Aneto, a la punta donde llegaron *los descalzos*. Fue protagonista en primera persona de una de las anécdotas más relatadas de la historia del Pirineísmo moderno cuando, en 1916, él y el guía José Sayó, acompañando a dos alemanes al Aneto, al iniciar el retorno en el Puente de Mahoma un rayo



fulminó la cordada formada por Sayó y el alemán Blass, mientras él y el otro alemán sobrevivieron. Jaume Oliveras fue un montañero que representaba al autodidacta, al montañero instintivo que solo se movía por el sentimiento romántico de la montaña en su particular interpretación del impulso al más allá romántico cuando afirmaba «el Pirineo empieza en Andorra y va hacia poniente...» (Feliú, 1999: 130).

Fue en 1908, con la creación de la Sección de Deportes de Montaña del CEC, cuando la alta montaña de los Pirineos se afronta definitivamente. La línea científica de la entidad fue decayendo con el cambio de siglo y pondrá en crisis el proyecto del excursionismo científico, entendido como «una iniciativa colectiva que pretendía que los excursionistas saliesen a hacer trabajo de campo y aportasen datos para los científicos del momento» (Roma i Casanovas, 2011: 9). Juli Soler y Jaume Oliveras fueron la vanguardia montañera esencialmente pirineísta de la vertiente sur durante los primeros años del siglo XX. Dos casos aislados e individualistas, hasta que en la primera década del siglo XX aparece el grupo de Estasen, con una ambición montañera que busca la dificultad como un objetivo en sí mismo. Estasen fue la continuación lógica de Juli Soler y de Jaume Oliveras, llevando el pirineísmo catalán a la lucha por la dificultad. Lluís Estasen sería el homólogo sur de Jean Arlaud, al frecuentar con asiduidad la cadena montañosa tras la Primera Guerra Mundial. Como consecuencia de la gran guerra, se afincaron en Barcelona algunos alpinistas alemanes: Walter Illges, Herzog, Fassnach, Pauss, Cernic y A. Zerkowitz. De la amistad entre ellos y Estasen surgió una forma

de comprender la montaña más deportiva. Estasen, en 1914, realiza la primera cumbre oriental al Pedra Forca y, en 1915, inicia sus exploraciones por el Pirineo leridano, y se adentra en el Pirineo Aragonés para ascender al Posets. En 1920, Estasen y un grupo numeroso compuesto por Ignasi Canals, Carles Feliu, J.M. Guilerá, Giménez, Cernic y Herzog descienden del complicado collado Maldito. Además de recorrer el Pirineo aragonés con un sistema móvil de acampada alcanzando cumbres como el Monte Perdido, el Cilindro, el Maroré, Pequeño y gran Vignemale, Infierno, Gran Facha y el Balaitous, Estasen y los suyos fueron recorriendo todo el Pirineo español y parte del francés, adquiriendo conocimientos a medida que escalaban.

Asimismo, en 1918, el C.E.C. organizó su primer campamento de alta montaña en Llosás, donde se lograron varias primeras nacionales documentadas como el pico Russell, Margalida, Espalda de Aneto y la cresta de Tempestades. Estos campamentos itinerantes realizados por el Pirineo «tuvieron una dimensión social a través de la difusión de los itinerarios llevados a término y de las regiones visitadas (...) se trata de un episodio remarcable del pirineísmo deportivo y de dificultad pionero del lado sur de la cordillera» (Barnadas, 2009: 33).

Las asociaciones excursionistas en España fueron clave para desarrollar y garantizar la expansión del montañismo. Desde Madrid, en 1876, inicia las prácticas excursionistas de la Institución Libre de Enseñanza como pieza fundamental en la renovación del ambiente cultural español, que dará pie a que Giner de los Ríos, Cossío, Quiroga y el poeta Enrique de Mesa funden

la *Sociedad de amigos del Guadarrama*, que en 1886 pasará a llamarse *Sociedad para el Estudio del Guadarrama*, para poco después ampliar su experiencia a la Sierra de Gredos. Finalmente, en 1913, ocurrió algo de interés social, cultural y deportivo, cuando Bernaro de Quirós funda la actual *Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara* a la que se añadirían Arnaldo de España, José Fernández Zabala y Miguel de Unamuno. El excursionismo de la Sociedad de Alpinismo Peñalara adopta una línea educativa y moral proveniente de la experiencia alpina, que ponían en práctica sistemas educativos de tipo roussonianos, que ayudarían a extender la práctica del excursionismo a finales del siglo XIX en España.

Se trata de una línea cultural europea ya expresada en 1880 por E. Reclus cuando lanza una mirada al mundo, en la marco del paisaje de las montañas como el lugar de una naturaleza libre. El proyecto comienza con una línea didáctica de arraigo en los Alpes de comienzos del siglo XVIII que se practicó masivamente en las escuelas suizas a lo largo del XIX y que nos alcanzó tardíamente a finales del siglo XIX con la Institución Libre de Enseñanza y la creación de las sociedades excursionistas, como un lugar donde tener una visión directa del paisaje y poder comprenderlo tal como lo entendía la modernidad: «Fue este “descubrimiento” de la compenetración vital con el paisaje de las montañas, con la fisonomía, las fuerzas y el alma de las cosas, el mejor intento pedagógico que ha habido aquí de dar “músculatura espiritual” a nuestra sociedad» (Martínez de Pisón, 2009: 271). Contemporáneo a este, también se produce un importante foco anarquista dentro del movimiento obre-

ro español que justifica ciertas ideas naturalistas que se desarrollan paralelas a la atracción por la montaña. Así, «al mismo tiempo que otros movimientos regeneracionistas, ciertos grupos de raíz anarquista encontraron en el medio natural un desahogo para sus ansias de libertad e igualdad» (Martínez de Pisón, 2002: 65). La CNT con fuerte arraigo en Madrid y sobre todo en Barcelona, tradujo y publicó obras de Reclus en la Escuela moderna dirigida por Francisco Ferrar.

El nacimiento del excursionismo vasco tiene lugar hacia 1870 con la expediciones al Gorbea, con la fundación de la *Sociedad de Ciencias Naturales Aranzadi* y la *Sociedad Excursionista Manuel Iradier*, culminando en 1924 con la creación de la Federación Vasco Navarra de Alpinismo; enlazada con el primer excursionismo catalán, tiene sus propios condicionantes regionalistas, tiene modelos y fundamentos propios.

En 1912, en Aragón, aparece *Turismo del Alto Aragón* que en 1932 se incorporará como parte del grupo excursionista Peña Guara. En 1929, se funda Montañeros de Aragón en Zaragoza como sección montañera del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón. La excursión como medio de observación y recogida de datos y como movimiento social y cultural repercutió en la lectura y las representaciones del territorio desde Aragón. «El excursionismo cultural fue un fenómeno social de corte científico y positivista que tuvo como finalidad descubrir un Aragón todavía desconocido y que alcanzó cotas de actividad importantes a principios del siglo XX» (Espa, 2006: 73).

Brevemente, el primer refugio de montaña



SOLER I SANTALÓ, JULI.. *Panorámica desde la cima del Posets*. 1907.

para uso deportivo de España fue construido en Ull de Ter por el Centre Excursionista de Catalunya en 1909, en 1916 se inauguró La Renclusa y, en 1922, la Sociedad Española de Alpinismo Peñalara construyó el refugio de Goriz. Se puede afirmar que finalmente el alpinismo había nacido en España.

Sin embargo toda esta corriente tan digna de estima por su categoría moral y tan optimista se vio bruscamente truncada por la Guerra Civil Española. Después del conflicto bélico a lo largo del siglo XX, se recupera el espíritu y la práctica de la montaña en los años cuarenta y cincuenta, «al margen de las impregnaciones ideológicas a que antes aludíamos, con un talante deportivo serio y con un trasfondo de modo de vida que enlaza con el expresado por los modelos del alpinismo mundial» (Martínez de Pisón, 2002: 264). En el siglo XX la democratización de la actividad del montañismo comenzó a desarrollarse plenamente. Como argumenta Francesc Roma i Casanovas:

*(...) el sentimiento de la montaña pasó a ser patrimonio de sectores concretos de la sociedad española. Con el paso del tiempo se produjo un proceso de imitación social que ha llevado el gusto estético por los espacios montañoses hasta el seno de la mayor parte de nuestra sociedad. Este punto final ha sido el resultado de un proceso en que la modernidad, a la vez científica y paisajística, acabó por dar forma a buena parte de nuestra geografía» (2011: 102).*

## 2.1. LA MANIFESTACIÓN CULTURAL PIRENAICA

La experiencia de la montaña contemporánea no es hoy exactamente igual a la que se podía experimentar a principios y mediados del siglo XX. Aún teniendo en cuenta la diferencia de bagaje cultural de las personas que se acercaban a las montañas, el Pirineo de mediados de los años cincuenta del siglo XX, todavía se parecía mucho al que recorrieron los pirineístas clásicos. Las comunicaciones, los modos de vida, la frecuencia con que se acudía a la montaña y la evolución del montañismo configuraban una montaña diferente a la que recorren los montañeros en la actualidad. Como consecuencia de esto, también existe una diferencia en las emociones experimentadas en los mismos lugares; esta diferencia de contextos implica hacer una lectura del paisaje de montaña como un proceso cultural que permita mostrar «un paisaje no sólo hecho de rocas sino de ideas» (Martínez de Pisón, 2009: 154). A las peculiaridades dictadas por los factores geográficos o climáticos del propio medio, hay que sumarle el producto de la capacidad de acción del hombre, para determinar la posición ante el paisaje y su imagen. En la manifestación cultural pirineísta tiene mucha importancia el interés demostrado por el trabajo de profesionales y aficionados en lo científico, lo estético y lo excursionista como tres categorías que se hibridan para ofrecer una representación de la visión del pirineísmo.

El Pirineo fue un excelente campo para el conocimiento y la producción artística; las vistas de la naturaleza que los pioneros realizaron documentaron el desarrollo de la concepción de su paisaje. Una construcción

configurada por los elementos aportados en los relatos de sus ascensiones –con sus etapas, croquis, rutas y cumbres– y los testimonios de los recorridos de las travesías, de la exploración de barrancos, así como de las descripciones de los lugares. Estas representaciones del paisaje se asocian mediante expresiones artísticas como la pintura, el dibujo y la fotografía, pero, de una forma inicial sobre todo, se llevaban a cabo como «literatura porque es ahí donde la pasión adquiere su expresión más vivida» (Tuan, 2015: 112). Leer estos diarios y cartas, observar estas representaciones del paisaje es comprobar la evolución de la nueva estética planteada para este territorio. En pocas palabras, la concepción que hoy tenemos de las montañas del Pirineo viene determinada por la mediación cultural llevada a cabo por cartógrafos, escritores y pintores. Se considera que la invención del paisaje de montaña se realizó en dos etapas: una primera invención, de la mano de escritores, cartógrafos y pintores como Ramond de Carbonnières, Henry Russell, o Franz Schrader, etc. y, una segunda invención más concreta de la alta montaña llevada a cabo por fotógrafos como Lucien Briet, Juli Soler, Maurice Gourdon, Saint-Saud, Bernard de Lassus, Eugene Trutat, etc.

Los escritos sobre las vivencias que tuvieron en primera persona se reprodujeron en la sensibilidad de las nuevas generaciones de lectores, configurando las peculiaridades características de la zona geográfica de los Pirineos que se asociaban a un paisaje y a un estilo. «Se dijo que los pirineístas, variante regional del alpinismo, subían dos veces a sus montañas, una con el piolet y otra con la pluma: primero escalaban y luego escribían» (Martínez de Pisón, 2009:

266). De esta forma, la cultura configura el paisaje del territorio de montaña de los Pirineos; la cultura pirineísta asocia aventuras a los lugares, además de dar una estructura artística y científica al Pirineo sin la cual no se podría comprender íntegramente.

A finales del siglo XIX, aparecen diversas publicaciones que ponen de manifiesto el avance cultural y científico de la cordillera pirenaica. Así, en 1893, Camena d'Ameida publica una historia del esfuerzo científico para alcanzar su conocimiento geográfico, en 1896, Eugène Trutat edita una síntesis sobre la naturaleza pirenaica y, en 1898, Beraldi saca su primera parte de la historia del Pirineísmo.



MEYS, MAURICE. *Glaciar de Monte Perdido*. 1902.

La invención del paisaje del Pirineo tiene como influencia más directa la existencia de «una noble dosis de sensibilidad, de amor a la montaña, de método para transformarlo en estudio y de capacidad artística para comunicarlo» (Martínez de Pisón, 2009: 269). Los pioneros hombres de ciencia dieron paso al romanticismo de autores como George Sand, Baudelaire, Flaubert, Chateaubriand, Victor Hugo, Stendhal o Merimée, quienes se acercaron a los Pirineos y construyeron un relato sobre la atracción que las montañas realizan sobre

el espíritu humano; una narración sobre lo bello y lo horrible, la paz y el desasosiego, sobre el silencio de las cimas. De esta, forma inventaron una visión donde «los Pirineos eran una metáfora de la vida del espíritu del hombre» (Lasaosa, 2011: 178), en la que se podía descubrir la espiritualidad que transmitía la naturaleza. Esta línea discursiva se continuó construyendo con los relatos de los pirineístas sobre sus ascensiones y la conquista de las principales cimas de la cordillera, en las que incluían orientaciones prácticas para los viajeros que quisieran desenvolverse en el lugar. Un itinerario que terminó de consolidarse cuando, en 1868, Russell escribe sus *Souvenirs d'un montagnard*.

La montaña se convierte en un espacio para la reflexión como consecuencia de la contemplación de la construcción de una imagen de la naturaleza como un lugar para la belleza. Una experiencia que vincula al pensamiento con una acción, al tiempo que se difunde mediante una representación. Como argumenta Henri Beraldi: «El ideal del pirineísta es saber a la vez subir, escribir y sentir. Si escribe sin ascender, no puede hacer nada. Si sube sin escribir, no deja nada. Si, subiendo, relata secamente, no deja más que un documento, que puede ser realmente de alto interés. Si, cosa rara, sube, escribe y siente, si en una palabra es pintor de una naturaleza especial, pintor de la montaña, deja un verdadero libro, admirable» (Martínez de Pisón, 2009: 268). De esta forma Beraldi nos da las claves de la artealización realizada por el pirineísmo de la montaña. La experiencia se construye entorno a la realización de una acción *in situ* al ascender, al ser consciente de lo que se percibe *in visu* a través de las emociones y al artealizar esas experiencias en una repre-

sentación cultural, ya sea escritura, pintura, fotografía, etc. Entre todas las expresiones culturales realizadas por el pirineísmo resaltan, por la expresión de su emoción, tres figuras esenciales: la de Ramond de Carbonnières, la de Henry Russell y la de Franz Schrader.

A finales del siglo XIX, Henri Beraldi publicó su historia del pirineísmo concretando, con su aportación, el fundamento base para la configuración de la construcción del relato sobre los Pirineos. En esta exposición emplazó a Louis-François-Élisabeth Ramond de Carbonnières como inventor del pirineísmo. El sentimiento hacia las montañas surge con Ramond, con tal intensidad que su aportación se vuelve fundamental en la historia literaria de la sensibilidad hacia la montaña. Ramond es el precursor de la exploración de las montañas que puso en práctica el nuevo modelo perceptivo de asociación de las cumbres con el saber en el Pirineo. El mismo año de la ascensión de De Saussure al Mont Blanc en 1787, Ramond realizó sus primeras observaciones inaugurando en el Pirineo el nuevo canon de belleza como método para interpretar la experiencia de emocionarse en la práctica de la alta montaña. «En el Pirineo la fundación del sentimiento de la montaña aparece, en seguimiento de la línea alpina con un singular grado creativo, en 1787 con Ramond de Carbonnières, continuador de Rousseau y de De Saussure» (Martínez de Pisón, 2009: 165).

Ramond es un científico ilustrado que busca sus objetivos apoyado por una concepción filosófica rousseauiana, y que comunica sus sensaciones ante los picos y glaciares. Impulsado por la pasión montañera romántica deja la expresión de lo que

ve y lo que siente. Su historia está ligada al Monte Perdido, cuya cima alcanzó en 1802 continuando el estilo de De Saussure en 1787 en el Mont Blanc. Ramond demostró con el ejemplo que para comprender el paisaje es necesario recorrerlo. Escribió sobre el aparente caos que se ordenaba en estructuras armoniosas, en arquitecturas, «al internarse en las áreas desconocidas de la cordillera, al penetrar en la altitud, adquirió un conocimiento directo con el que desveló el orden natural de la zona de las cumbres» (Martínez de Pisón, 2009: 166).

Lo destacable de la historia de Ramond es que perseguía la conquista de una cumbre de los Pirineos, que se transformó en una obsesión personal, al tiempo que desempeñaba sus tareas naturalistas y científicas en las montañas. El significado de su ascensión al Monte Perdido es la esencia de su legado, el cual se terminó convirtiendo en la obra literaria *Viajes al Monte Perdido*, como una aportación cultural fundacional a la valoración de los paisajes de las montañas de los Pirineos, su estudio y sus ascensiones. Un libro con un característico sentido pirineísta de una práctica de la montaña que reúne múltiples intereses y valores; un relato montañero que aporta descubrimientos literarios como el encubierto entusiasmo de los que ascienden a cotas poco habituales, que se ven influidos por la emoción que provocan sus paisajes; una señal del germen de la identidad del pirineísmo.

En un primer lugar, el acceso a las montañas y sus ascensiones tienen una intención científica y cartográfica, pero estos hombres de ciencia también sentían placer, lo cual representa el tránsito de lo ilustrado a lo romántico. El viaje de Humboldt o el relato de los viajes alpinos de De Saussure

fueron los modelos que sirvieron de inspiración en la época. Fueron los viajes de Raymond por la cordillera del Pirineo los que significaron la configuración de una actitud particular que integraba la exploración de la naturaleza, la ascensión a la alta montaña, el análisis *in situ* y la difusión del conocimiento adquirido.



MEYS, MAURICE. *Henry Russell 1900.*

El conde Henry Russell-Killough es quien realmente le da un carácter singular al pirineísmo que lo diferencia del alpinismo, «el alpinismo es la escalada. El Pirineísmo es menos el espíritu deportivo que le anima que la sed de soledad y de libertad, la atracción de lo pintoresco, de la aventura, de la penetración en el misterio de los aspectos secretos de la naturaleza» (Martínez de Piñón, 2002: 118).

Russell es el explorador que se anticipa al naturalista, se siente más cercano a transmitir una emoción que un precepto, entiende las emociones como una herramienta útil para la contemplación. En un proceso que articula como una construcción cultural donde las emociones se vinculan a los sucesos naturales, Russell trata de expresar el misterio de la naturaleza y no de comprenderlo. La experiencia vital le transmite

otro tipo de conocimiento que la descripción científica no puede comunicar. Para él, la región de la alta montaña era un paisaje de construcción romántica, en el que la disposición de ánimo de la experiencia primaba sobre los estrictos intereses topográficos. Comprendía la forma de admirar las cumbres del Pirineo como un pirineísta al estilo de Beraldi, y dedicó su vida a explorar las montañas de un extremo a otro, disfrutando de sus paisajes con intensidad y sabiendo hacerlas amar a través de sus relatos. Henry Russell legó a la posteridad un texto, *Suvenirs d'un montagnard*, que se considera el libro esencial para comprender el pirineísmo, una obra fundadora cuya calidad y celeridad han configurado la vida montañera del Pirineo. *Recuerdos de un montañero* es el más célebre y codiciado texto de la literatura pirenaica; una representación de un estilo poético y apasionado de entender el pirineísmo. Se considera el trabajo y el amor hacia la cordillera de los Pirineos de Russell como un punto de inflexión dentro del pirineísmo, que marcó un nuevo tiempo y ofreció la posibilidad de entender las formas en que comprendían las montañas a finales del siglo XIX.

El conde Russell fallece en Biarritz en 1909, momento en el que Schrader, Brulle o Le Boundidier no dudarán en dar por cerrada la era romántica de la conquista pirenaica. Schrader dijo de Russell en un texto del Club Alpino Francés del año 1878: «El Conde Russell, que pasó su vida volando de pico en pico, en verdad un poeta en busca de la intimidad profunda de la naturaleza y expresando sus sentimientos de una manera incomparable (...) Si los Pirineos españoles han acabado por atraer las miradas y por ser explorados, fue gracias a él» (2011: 21).

Franz Schrader es el arquetipo de hombre complementario habitual en la cultura europea del siglo XIX. El hombre del instrumento y la precisión que se vinculó con la sensibilidad hacia las montañas. Él comprendía su belleza como un acto de reencuentro que permite observar ritmos en el aparente caos. Su método de observación sistemático y preciso se complementa con su constancia, su capacidad artística, su capacidad como montañero y su sensibilidad literaria.



DE PARADA, JUAN. *Monte perdido*. 1901.

La última fase de la exploración del Pirineo español por parte de viajeros franceses se inicia con la fundación de la sección de Burdeos del Club Alpino Francés en 1876 y la formación en cartografía que el capitán de ingenieros Ferdinand Prudent imparte a varios de sus socios. La falta de geodésicos y topógrafos en la vertiente sur de la cordillera, llevó a este a formar a sus compañeros

del Club Alpino Francés en las disciplinas cartográficas. Así, configuró un equipo de topógrafos formado por el abogado Édouard Wallon (1829-1891), Franz Schrader y el conde Aymar d'Arlet de Saint Saud (1853-1951), quienes se comprometen a explorar y cartografiar el Pirineo español hasta el límite de sus sierras exteriores. Una selección de excursionistas, topógrafos y escritores que dejaría una considerable obra cartográfica. En este momento es cuando Franz Schrader revoluciona la imagen del Pirineo central tras la publicación del primer mapa con curvas de nivel que dio a conocer la vertiente sur del Marboré y el Monte Perdido. Franz Schrader posee dos obra fundamentales: *Pyrénées* de 1936 y el famoso mapa *Carte du Mont-Perdu et de la région calcaire des Pyrénées centrales* (Mapa de Monte Perdido y de la región calcárea de los Pirineos centrales) a 1:40 000, publicado en 1874.

Schrader encarna una de las figuras ideales del Siglo de las Luces: el erudito polivalente, que reúne en una misma persona al hombre de ciencia y al artista, al estilo que precisó Alexander von Humboldt. Su legado se configura dentro de lo científico, pero además deja una herencia estética y filosófica. Como afirma Saulé-Sorvé, «con Schrader, la mirada científica jamás ha desertado ante el eco de unas emociones visuales» (2005: XVII). Contribuyó con su trabajo a ampliar el conocimiento geográfico y cartográfico de la cordillera pirenaica. Estuvo al servicio de la cartografía de las zonas fronterizas como topógrafo oficial del ejército francés entre 1870 y 1890 para, en torno a 1900 dedicarse a sus representaciones pictóricas, en las cuales adoptó una aproximación a la corriente de su tiempo, al Impresionismo. El descubrimiento de la



belleza de la montaña y la manifestación de una sensibilidad estética y ética ante la contemplación del paisaje de montaña, colocan a Franz Schrader alrededor de la reflexión directa de paisaje con una mirada activa con capacidad de contemplación. Schrader pasa de un interés científico por la naturaleza a plantearse la dificultad de expresar los sentimientos que le producía la magnificencia de la montaña. Sin Schrader, ni el Pirineo ni el pirineísmo tendrían la cualificación cultural que hoy poseen.

### El excursionismo, de la cartografía a la experiencia del paisaje

El impulso de trazar mapas y de dar nombre (o un nuevo nombre) a los accidentes geográficos más destacados constituía un intento de conferir identidad a un paisaje extraño. El conocimiento sobre la geografía de los Pirineos españoles se difundió en los Anuarios del Club Alpino francés. Las observaciones que los pirineístas del Club Alpino hicieron en los Pirineos añadieron la vertiente sur de los Pirineos a las partes del mundo conocidas con detalle.

La historia de los mapas está completamente vinculada a los estados nación en la Modernidad. Se delimitan los perímetros de las naciones y sus fronteras. De una forma encubierta por una asepsia de realidad científica se oculta una forma de dominio político. La cartografía es «una forma de conocimiento y una forma de adquirir poder, administrativo, codificarlo y legitimarlo. Conocer para poseer» (Lasaosa Susín, 2011:134). De manera oficial, los Pirineos se convirtieron en un frontera política entre España y Francia en 1659, en la firma de la Paz de los Pirineos al final de la Guerra

de los Treinta Años. Existen varios intentos de cartografiar los Pirineos a lo largo de la historia marcados por un carácter militar, como el de Nicolas Sanson aparecido en París en 1675, pero será la creación de la academia de las Ciencias en 1666 en Francia la que de comienzo a la cartografía científica. Así, César François Cassini de Thury realiza en 1780 otro mapa de la cordillera de una relativa exactitud.



SCHRADER, FRANZ. *Mapa del Mont Perdido*. 1874.

El avance del conocimiento geográfico en la vertiente sur de la cordillera de los Pirineos a finales del XIX se debía principalmente a la admirable labor de los pirineístas franceses, salvo contadas excepciones de aportaciones españolas de la mano de Coello y Mallada, principalmente. Posteriormente, las sociedades geográficas españolas hicieron un esfuerzo por participar de la tarea. El trabajo de autores como Lucas Mallada que complementa el mapa geológico de España, logra transmitir la imagen de la organización y la disposición de las montañas, al tiempo que ha enriquecido el vocabulario fisionómico y metafórico, considerablemente.

El impulso del excursionismo tuvo una gran importancia en la difusión de la cultura cartográfica. Las sociedades excursionistas catalanas fueron las primeras en ponerse a la tarea en 1876, justo después del nacimiento del club francés. Estas cartografías realizadas por los centros de excursionismo, fueron las primeras cartografías de montaña que contribuyeron a dar a conocer lugares que todavía tardarían muchos años en aparecer en el *Mapa Topográfico Nacional*; un mapa que se convirtió en un recurso fundamental para la mayoría de los mapas excursionistas de la segunda mitad del siglo XX.

Los movimientos excursionistas «nacieron con la vocación de conocer el entorno pirenaico desde el rigor científico y de difundir los trabajos sobre su paisaje» (Espa, 2006: 75). Las asociaciones facilitaron la comunicación y el intercambio de información, circunstancia que determinó las maneras de mirar e interpretar los paisaje.



MEYS, MAURICE. *Henry Russell señor del Vignemale.*

Asimismo, el excursionismo como una actividad creadora y divulgadora de paisaje cumple una función de carácter intelectual cargada de elementos científicos, pero con una potente influencia estética y llena de subjetividad. Los mapas con el tiempo pa-

san de ser percibidos como algo matemático a algo artístico, como una construcción mental que responde a un lenguaje que revela la percepción del espacio. Para poder entender el paisaje desde la perspectiva del excursionismo y el entendimiento de las formas del paisaje hay que añadir la dimensión estética y cultural. Es la única forma de comprender la montaña.



MEYS, MAURICE. *El Vignemale y su glaciar. 1902.*

Los montañeros fueron los primeros descubridores que frecuentaron la alta montaña a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus sociedades excursionistas y sus revistas fueron los primeros y únicos medios que prestaron atención y difundieron el paisaje de montaña. Así, las imágenes modernas del paisaje de montaña generadas por el excursionismo han jugado un papel relevante en la configuración y entendimiento del paisaje del Pirineo, configurando las formas visibles de su paisaje, los valores y cualidades que se le atribuyen dentro de su dimensión natural y cultural, tanto en la literatura, la pintura y la fotografía, como en la cartografía y en la práctica del excursionismo.

El nuevo modo de entender y acercarse al paisaje propuesto por la modernidad fue introducido en España por los viajeros ex-

tranjeros que exploraban el Pirineo, quienes dieron a conocer, a través de narraciones, de pinturas, de dibujos y grabados, las primeras imágenes modernas del paisaje del Pirineo. Aunque la experiencia de la cultura de la montaña era una práctica habitual en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo en la cultura española ha sido mal conocida, incorporada con retraso y olvidada de forma prematura. Esto hace que se pueda confundir la opinión de quien quiere conocer sobre la cultura de montaña en nuestro país.

### El excursionismo en la vertiente sur

Durante el siglo XIX, el Romanticismo europeo configuró la visión de España como un país pintoresco, dado su exotismo ideal para los artistas de la época. En su segunda mitad de siglo la concepción del país va a cambiar su paisaje por el rastro de la aceptación del Realismo como postura cercana al estudio empírico de la naturaleza.

Desde la vertiente sur comenzó entonces a desarrollarse el interés por los Pirineos canalizado a través de los Clubes excursionistas. Una pretensión que tenía como finalidad asignar una imagen fiel tanto de la naturaleza como de sus habitantes; un propósito honesto que incluía a lo histórico, lo social y lo cultural, de una forma en la que el componente moral se torna fundamental para comprender la identidad del lugar; una manera de pensar el paisaje determinado como un escenario donde reflejar lo nacional; un modo de configurar el paisaje tanto por la acción del hombre como por la de la naturaleza, tanto por la historia como por la geografía.

Bajo la influencia de este auge de los nacionalismos se entiende el paisaje como una descripción o un inventario de los lugares más representativos. En Cataluña, a finales del siglo XIX, el paisaje adquirió este tipo de formas, tanto el Realismo de tendencia empírica, como el sosiego campestre de la Escuela de Olot, como una Barbizon local. El paisaje en la Cataluña de finales del siglo XIX refleja la forma culta y artificiosa de la vigorosa burguesía catalana tiene de ver la naturaleza. Un estilo que configura el paisaje de montaña como un símbolo que referencia la cuna épica del nacionalismo catalán. La visión del paisaje conforma «la idea de una realidad nacional que desea afirmarse mediante la imagen de su naturaleza pintada» (Maderuelo, 2007: 146).



ESTASEN, LLUÍS. *En als Encantats*. 1921-07.

Así pues, en el paso del siglo XIX al XX esta necesidad de definir una imagen nacional a través de las representaciones artísticas se va a ampliar a otras regiones de España. El efecto purificador del desastre de 1898, llevó a una meditación sobre la identidad nacional que desemboca en posicio-

nes regeneracionistas dentro de la representación pictórica y literaria, como reacción intelectual a la catástrofe del 98 a una realidad poco prometedora. Un fin de siglo en el que, a través de las representaciones artísticas, «se produce un verdadero descubrimiento estético del paisaje español en general», de las diferentes formas de apreciar el paisaje en el territorio español (Maderuelo, 2007: 146). Son reflexiones sobre la identidad nacional que fueron interrumpidas violentamente por el inicio de la Guerra Civil española en 1936. Una guerra que se convirtió en el episodio más trágico de esas mismas reflexiones. Después del fin de esta, el arte del paisaje se desplazó hacia nuevos objetivos. Se conformó en un género que permitía placidez, como queriendo obviar su carga ideológica para adquirir un carácter de campo experimental neutro en un periodo de insólitas posibilidades de innovación estética.

En los años setenta del siglo XX se recobró culturalmente una personalidad pirenaica del montañismo dotada de una evolución particular y de elementos propios, sobre todo desde el lado francés. Se recupera el legado del excursionista de calidad, se retoma el sentido de lo moderno de la comprensión del marco montañoso pirineísta, pero fue un proceso muy fugaz que rotó hacia la comprensión deportiva que es la que a día de hoy impera. De los pirineístas poetas se pasó rápidamente y sin digerir al turismo empresarial.

El Pirineo español, con alguna excepción en el catalán, se ha situado al margen de la cultura alpinista. En el resto, exceptuando a Lucas Mallada en el siglo XIX, fueron hombres venidos desde Francia como una pléyade, con nombres como Ramond,

Russell y Schrader. La falta de desarrollo de la vertiente sur lastraba las comunicaciones y el impulso cultural ilustrado y romántico que trasladaba el alpinismo que llegaba desde Europa. Esta es la explicación a la situación asimétrica que posee la cultura montañera actual entre la vertiente norte y la vertiente sur del Pirineo, que hace que el montañismo tenga una inclinación más turística que cultural. La vertiente sur carece del poso cultural que dejaron los grandes pirineístas en el norte, por lo que se mira al Pirineo desde la vertiente sur, como un espacio de ocio más que como un bien cultural. Así, es necesario difundir el mensaje cultural en la vertiente sur, explicar y dar a entender no tanto el por dónde ir por la montaña, sino el cómo ir por la montaña.

## 2.2. NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

BARNADAS, R. (ed.) (2009) *Objetivo Infinito*. La ambiciosa e intensa creación fotográfica de Ignasi Canals i Tarrats. Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, Arxiu Fotogràfic.

BOLEA, F. PUYOL, M. (2006) *Franceses en Sobrarbe*. Un turismo diferente. Fotografías de Jean Bepmale 1903-1913. Zaragoza: Centro de Estudios de Sobrarbe.

DENDALETCHÉ, C. (2002) *Cumbres Pirenaicas, Primeras ascensiones, Documentos históricos*. Bilbao: Sua Edizioak.

ESPA, V. OTAL, B. SAULE, H (ed) (2006). Panorámica y paisaje. Huesca: Diputación de Huesca.

FELIU, M. (1999) *La conquista del Pirineo*. Bilbao: Sua Edizioak.

LASAOSA SUSÍN, R (ed.) (2011) *El descubrimiento de los Pirineos*. Huesca: Ville de Lourdes, Ayuntamiento de Graus.

MADERUELO, J. (ed.) (2007) *Paisaje y arte*. Madrid Adaba editores S.L.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. ÁLVARO, S. (2002) *El sentimiento de la montaña, doscientos años de soledad*. Madrid: Ediciones Desnivel, S.L.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

ROMA I CASANOVAS, F. BARDANAS I RODRÍGUEZ, R. (2011) *Seduït per valls i cims*. Volum I. Fotografies de Juli Soler i Santaló (1865-1914). Zaragoza: Prames.

ROMA I CASANOVAS, F (2011) *Del mito al monte*. En Lasaosa Susín, R (ed.) (2011) *El descubrimiento de los Pirineos*. Huesca: Ville de Lourdes, Ayuntamiento de Graus.

SAULÉ- SORVÉ, H. (2005) *Prólogo*. En Schra-

der, F (2005) *Pirineos 1874 – 1919*. Serie histórica. Madrid: Organismo Autónomo Parques Nacionales.

SCHRADER, F. (2011) *Estado de la geografía en los Pirineos (1878)*. En Lasaosa Susín, R (ed.) (2011) *El descubrimiento de los Pirineos*. Huesca: Ville de Lourdes, Ayuntamiento de Graus.

TUAN, YI-FU. (2015) *Geografía romántica*. En busca del paisaje sublime. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

### NOTA

Conviene aclarar que existe el debate entre los términos pirineísmo o pireneísmo: el primero viene de su raíz francesa Pyrénées y el segundo de su aplicación española Pirineo. Actualmente, es un uso normalmente implantado en la mayor parte de los casos en la lengua española de la derivación pirineísta, pero igualmente se pueden utilizar ambas acepciones.





### 3. EL IMAGINARIO FOTOGRAFICO PIRINEISTA

Resulta interesante estudiar las relaciones entre los modos en que los grupos de imágenes se forman y difunden configurando el fundamento de la imaginación popular, al tiempo que modifican la percepción del paisaje. Se entiende por «imaginario un conjunto de imágenes que un individuo o una sociedad cultivan en tanto que bagaje y referencias culturales» que hace que el «paisaje en tanto que patrimonio del imaginario pertenece de manera consciente o inconsciente al ámbito de las experiencias subjetivas e intransferibles, individuales o colectivas» (Antonio Ansón, 2008: 233). El imaginario fotográfico pirineísta muestra cómo se edifica la narración de la transformación del entorno de la montaña en paisaje y cómo las escenas de naturaleza proyectan esquemas mentales que transportan a un universo de referencias entre el individuo y la realidad circunstancial del mundo. Imágenes fotográficas que se contextualizan dentro de una cultura que las impregna con un sistema de valores y las vuelve relevantes por «el papel jugado por las imágenes en cuanto a expresar nuestro dictamen al mundo y a engendrar unas tomas de consciencia» (Saulé- Sorvé, 2005: XVII). Una capacidad de contener significados que, con el tiempo, también se establece como un acontecimiento histórico.

El imaginario fotográfico pirineísta es una genealogía de imágenes sobre el paisaje que se presenta e interpreta como un cruce de miradas. «Conocer las imágenes modernas del paisaje es imprescindible para enten-

der lo que el paisaje es y significa» (Ortega Cantero, 2006: 7). Se puede interpretar hoy en las secuencias de las imágenes de los pirineístas una mirada implícita en la documentación fotográfica que manifiesta la evolución de la concepción del paisaje y de unas ideas que muestran la forma de entender la alta montaña bajo la influencia del pensamiento racional y romántico. El imaginario cultural pirineísta construye el paisaje de la alta montaña pirenaica; enseña a mirar y a ver, enseña a entender secularmente la alta montaña y otorga un valor al Pirineo antes rehuido. Las imágenes de los pirineístas enseñan a mirar la montaña como un paisaje, como un espacio que hay que apreciar culturalmente, lo cual, sin duda, ya estaba ahí, pero era visto con recelo o incluso parecía invisible para la percepción esquiva de tantas generaciones de gentes cultas o incultas que habían tenido obligatoriamente que observarlo. El imaginario fotográfico pirineísta ha artealizado los motivos naturales más representativos, y ha impuesto progresivamente un itinerario de observación que encamina los pasos de artistas, montañeros y turistas, que con su divulgación han logrado configurar un verdadero movimiento de afluencia hacia los Pirineos.

Es una proyección de un conjunto de miradas sobre un territorio que conforma el paisaje cultural del cosmos pirineísta, y que tiene por objeto la constitución de una fuente de conocimiento. Los fotógrafos pirineístas son sujetos generadores de lenguaje, son individuos productores de un paisaje que define estéticamente un territorio para crear un modelo que construye una descripción profana del *genio del lugar* para la alta montaña del Pirineo. Las imágenes fotográficas



del paisaje de la alta montaña permiten conocer el modo en que el hombre se relaciona con ese mundo y con los componentes perceptivos y valorativos que lo conforman. Asimismo, posibilitan la comprensión de la forma de pensar e imaginar del sujeto, mediante su asociación con el medio a través de la simbiosis que el paisaje constituye entre el lugar y la persona. «Los diferentes lugares sobre la faz de la tierra tienen diferente efluencia vital, diferente vibración, diferente exhalación química, diferente polaridad con diferentes estrellas: llámalo como quieras. Pero el espíritu del lugar es una gran realidad» (López Ontiveros, 2006: 19). La fotografía puede ser útil para entender una correspondencia entre el hombre y el medio que se vincula, en su origen, a la singularidad de la condición humana. Las representaciones culturales creadas por el arte son una herramienta para comprender las analogías morales que ligan al hombre con el mundo. De este modo las imágenes ofrecen material para estudiar lo que vincula a las personas y el espacio, aportando comprensión y profundización en la relación, aportando conocimiento a la construcción cultural de la realidad. El lugar para el arte posee un significado simbólico que construye un marco de actuación, un argumento para un teatro que, inevitablemente, se ha de anclar en la realidad para el entendimiento analógico del mundo; una existencia real que da entidad propia al lugar comprendido por lo geográfico.

En cuanto la fotografía, ascendió a la alta montaña con su nueva manera de observar y de mirar, la configuración de su mirada quedó ligada a ella de una forma indiscutible. «El deseo de divulgación era importante entre científicos y alpinistas, ambos

movidos por descubrir los secretos de las montañas, y la fotografía era un buen método para mostrar todo aquello que no podían expresar correctamente con palabras» (Lasaosa, 2011: 203). Las aportaciones que la fotografía hizo al descubrimiento de los territorios y al planteamiento de una nueva realidad paisajística de la alta montaña vienen determinados por la invención del alpinismo y el pirineísmo como nueva forma de comprender y aprehender este territorio. Las fotografías de paisaje de montaña de los Pirineos, además de la experiencia individual del fotógrafo, también expresan una pasión más genérica por la exploración, pasión que encontró en las imágenes fotográficas un modo natural de difusión. Por eso, incluso cuando las fotografías son simples vistas panorámicas siempre remiten a una mediación cultural o social, a una mirada colectiva, a un constructo cultural, más que a las categorías académicas o psicológicas que se les aplican de ciencia, arte, documento o paisaje. «En las tomas, las intenciones individuales y los contenidos particulares importan menos que el orden complejo y colectivo de producción y de representación al que responden» (Clair, 1999: 80). En la conquista de las cumbres pirenaicas la producción de vistas topográficas no se consideraban paisajes, sino que se convirtieron en paisaje posteriormente, al formar parte del imaginario colectivo pirineísta. El ejemplo canónico en el Pirineo fue el paisaje del Valle de Ordesa popularizado por Briet, que «de forma paralela a la exploración científica del territorio, esas tomas inventariaban por tanto un contenido visual, un dominio espectacular objetivo y perceptible de manera inmediata», que se convirtió en el «patrimonio paisajístico,

que institucionalizó el sistema de parques nacionales» (Clair, 1999: 79).

En definitiva, los documentos del imaginario fotográfico pirenaico son el vestigio de una práctica paisajista que se ordena mediante los testimonios de exploraciones y excursiones. Las imágenes fotográficas de las montañas creadas por los pirineístas se configuran como modelos de la imagen del viaje a la montaña y no como un registro de la montaña. Esto es así porque el hombre, en realidad, no va hacia la montaña misma sino que encamina sus pasos hacia la imagen de la montaña que el imaginario colectivo ha generado. Por lo tanto, el imaginario fotográfico de las imágenes de los pirineístas es una ruta hacia la forma de configurar la montaña de los Pirineos por parte de sus protagonistas. Un itinerario que vincula la imagen con la acción de ir hacia y por las montañas. La montaña hecha imagen es la prueba de que las montañas no se limitan a una existencia ajena e inmutable, sino que son lugares creados a partir de la experiencia del hombre, a partir de la penuria, la dificultad, los desafíos intelectuales y físicos. El imaginario fotográfico nos muestra la idea de la montaña del Pirineo que el hombre ha configurado sobre ella.

A comienzos del siglo XX la ciencia ya ha descifrado los Pirineos y las grandes cimas han sido conquistadas. El montañismo de dificultad se ha importado desde los Alpes y desplaza el lado artístico de la práctica del pirineísmo. La aparición de la fotografía ha hecho que los actores del acceso a las vías lleven consigo una útil cámara de fotos de pequeño formato para documentar la acción, para corroborar la ascensión mediante una imagen. La fotografía se configura así en un testigo autobiográfico que sirve de

huella para las expediciones. De este modo, el imaginario fotográfico documenta las acciones realizadas por los pirineístas en su acercamiento al territorio de forma directa. Esta particularidad construye un diálogo entre el paisaje y la experiencia de su tránsito que ofrece al espectador la posibilidad de recorrer este mediante la representación de la fotografía: «cualquier fotógrafo de montaña es, antes que un productor de imágenes, un montañero. No es un testimonio pasivo, sino plenamente un activista» (Barnadas, 2009: 7). Esta situación establece unos claros vínculos entre la tradición del paisaje de montaña y la práctica estética del caminar. La marcha interviene en el acto fotográfico de los protagonistas de la construcción de la idea de paisaje en la montaña, poniendo en valor la práctica en el territorio como experiencia de su paisaje. Un registro documental para el conocimiento de la praxis del montañismo como arte del paisaje.

Así pues, el imaginario fotográfico de la alta montaña pirenaica vincula de una forma recíproca la vivencia sobre el territorio llevada a cabo por sus protagonistas con la construcción cultural generada alrededor de las montañas. Un modo de relacionar el arte y la vida, la vida y el arte.

### 3.1. LAS IMÁGENES DE LOS FOTÓGRAFOS PIRINEÍSTAS DE LA VERTIENTE NORTE.

La denominada Pléyade del pirineísmo por Beraldi va a ser fundamental en la difusión del Pirineo español. Con su labor, empujaron a centenares de franceses a atravesar los

puertos de montaña y recorrer la vertiente sur. Un fenómeno muy notorio a partir de 1890. Se trata de una pléyade de artistas y de aficionados que tanto ha hecho para dar popularidad a los Pirineos a través de la fotografía y a precio de esfuerzos y fatigas, a menudo de peligros que el público de las llanuras no imagina.

En esta investigación hemos destacado el trabajo de ciertos fotógrafos de esta pléyade de los periodos antiguos que nos han interesado para la comprensión de la construcción cultural configurada en la alta montaña de los Pirineos.

### Vistas litográficas

Es necesario conocer que antes de la llegada de la fotografía el paisaje de montaña se representaba mediante vistas litográficas como antecedente directo. El visitante se acercaba a los Pirineos buscando la paz y la tranquilidad de la naturaleza. La moda romántica exigía llevar siempre un cuaderno de dibujo, y los que no sabían dibujar saciaban su necesidad de recuerdo mediante los álbumes litográficos. Las vistas paisajistas más habituales eran saltos de agua como el Pont de'Espagne, los lagos de Gaube y Oô, el circo de Gavarnie, las Maladetas vistas desde el puerto de Benasque o la espectacular subida a este por la vertiente francesa. Eran unas representaciones que carecían de exactitud, las alturas se exageraban para conseguir un paisaje de estilo más sublime y elevado, acorde con imagen mental que los visitantes esperaban. Algunos de los autores más representativos que se podían acercar a la realidad eran Gustavo Dore y Viollet Le Duc.



VIOLLET-LE-DUC EUGÈNE. *Vista de Marboré toma de un caos*. 1833-06.



MAXWELL LYTE, FARNHAM. *Lago de Oï*, 1863.



FROSSARD, EMILIEN. *Lago de Gaube*.

Las vistas litográficas son anteriores a 1850 y la ilustraciones y tarjetas postales aparecidas con la industria fotográfica surgen a partir de la década de 1870. Cuando apare-

ció la fotografía, el público demandó el mismo tipo de álbumes pero confeccionados con fotografías, puesto que estas ofrecía una representación más fiel a la realidad. La llegada de la fotografía dio la idea de exactitud y, rápidamente, los álbumes fotográficos sustituyeron a los litográficos, aunque sin variar ni los encuadres, ni los lugares.

A partir de 1850, la fotografía considerada como un objeto artístico va a ir evolucionando hacia otro tipo y se crean círculos de intercambios culturales entre calotipistas que se agrupan en el seno de la Société Héliographique y en los Pirineos en torno a los balnearios. Esta corriente —que busca reflejar una visión más estética— tuvo su representación más importante en la denominada Escuela de Pau, compuesta por el alsaciano Jean-Jaques Heilmann (1822-1859), el escocés John Stewart (1814-1887) y el inglés Farnham Maxwell Lyte (1828-1906). Esta escuela marcó un punto de inflexión en la representación fotográfica del Pirineo por su búsqueda de una visión estética del paisaje en sus fotografías. Hacia 1860, entran en juego los fotógrafos científicos y la fotografía se convierte en una herramienta de trabajo para otro tipo de gremios; queda así supeditada al servicio de la ciencia.

### 3.1.1. La mediación fotográfica desde la perspectiva de la ciencia.

La fotografía fue una importante herramienta para el desarrollo del trabajo científico. El imaginario y el paisaje corresponden a la hermenéutica de la percepción paisajística. El proceso de creación de un imaginario se fundamenta en la constitución de una colección, de la serie como medio para establecer una tipología para abordar la diversidad de un mismo componente. Dentro

de este marco, la aparición de la fotografía fue una gran aportación.



CIVIALE, AIME. *Panorama de la Maladeta 1857.*

La cámara fotográfica a finales del siglo XIX ofrece al científico que asciende a la alta montaña la posibilidad de capturar abundantes indicios sobre el proceso de su formación, la expresión de su desgaste o de la superficie de los glaciares. La fotografía separa, reduce para analizar mejor. En este sentido, se puede aludir a las campañas de Roland Bonaparte, quien realizó un estudio comparativo de glaciares utilizando el cotejo entre fotografías. El vizconde Josep Vigier desarrolló diversos estudios de glaciarrismo, en una combinación pensada con aplicación práctica pero teniendo en cuenta el concepto estético de la imagen. Por su parte, Aimé Civiale efectuó fotografías panorámicas para documentar glaciares, colocando la cámara en un determinado lugar, para que la vista incluyera la totalidad del glaciar con un determinado encuadre, altura, etc. Todo para, posteriormente, llevar a cabo una comparativa con las fotografías anteriores y comprobar cómo ha evolucionado la extensión glaciar. La fotografía al servicio de la geografía física y la geología fue un medio para explicar y describir diferentes relaciones. Aunque también se pueden observar otras aplicaciones de la misma en la ciencia en los estudios sobre climatología que Félix Régnault hizo

desde el observatorio del Pic du Midi de Bigorre, además de estudios sobre las formas de las nubes y su dirección para determinar el clima. Otro ejemplo es Jules Jessen, quien realizó estudios sobre la evolución del sol. Sin embargo, la aplicación más coherente y extensa la encontramos en Eugène Trutat.

Eugène Trutat.

*La mirada del científico.*

Geólogo, naturalista, pirineísta y fotógrafo que fue director del Museo de Historia Natural de Toulouse. Miembro activo de la exploración de los Pirineos, principalmente alrededor de Luchon y Ariège. Realizó estudios sobre los glaciares y midió su progreso con Maurice Gourdon en el Aneto y la Maladeta. Comenzó a practicar la fotografía en 1859 y a publicar regularmente libros técnicos sobre el tema. Fue presidente de la Sociedad Fotográfica de Toulouse y miembro de la junta de los monumentos históricos de Toulouse. Eugène Trutat se centra en la fotografía y crea una colección que trata de forma sistemática. Recopila con el compromiso del científico de no mencionar en sus escritos qué ha visto y qué ha hecho. Eugène Trutat cree en el interés de la investigación científica en la fotografía; su trabajo fotográfico cubre una amplia gama de actuaciones y constituyen una fuente de información acerca de lo Pirineos.



TRUTAT, EUGÈNE. *Macizo de la Maladeta 1875.*



TRUTAT, EUGÈNE. *Macizo de la Maladeta.*



TRUTAT, EUGÈNE. *Serac del glacier Ossoue 1880.*



TRUTAT, EUGÈNE. *Monte Perdido 1892.*

Maurice Gourdon.

*La mirada del explorador.*

Geólogo, geógrafo y dibujante, fue integrante del histórico grupo de excursionistas franceses que, durante el siglo XIX y principio del XX, va a interesarse profundamente por los Pirineos realizando numerosas ascensiones y exploraciones.

Va ha participar en la realización de las primeras cartografías del Pirineo dentro del grupo dirigido por el Coronel Prudent. De forma encubierta, se habla de que la cartografía se disfrazaba de un aspecto civil, cuando en realidad tenía una función militar. El servicio militar francés se rodeaba de gente que no levantara sospechas, como exploradores o viajeros. La cartografía era una cuestión de estado y, como lugar fronterizo, la realización de fotografías en el perímetro del Pirineo estaba prohibida en la vertiente sur, por lo que era necesario evitar los controles españoles; todo un incentivo para los aventureros.

Gourdon, además, realizó una gran labor divulgativa con la realización de una colección de diapositivas con fines educativos que instituciones turísticas como el Touring Club Français le encargaron. Para este trabajo en concreto, realizó una colección de más de 700 diapositivas en cristal de los Pirineos franceses y españoles para cederlas gratuitamente para su uso en conferencias sin ánimo de lucro que quisiesen mostrar la historia y la naturaleza de la cordillera de los Pirineos.



GOURDON, MAURICE. *Sobre el glaciar del Aneto.*



GOURDON, MAURICE. *Aguja del Aneto Fin XIX.*



GOURDON, MAURICE. *Arbol en el Esera Fin XIX.*



GOURDON, MAURICE. *Puerto de Benasque 1889.*



GOURDON, MAURICE. *Glaciar del Posets.*



GOURDON, MAURICE. *Autorretrato Guías Luchon.*





su experiencia y su trabajo en la montaña. Desde el Pico de Pineta Schrader comenta:

«Había dejado mi orógrafo en Gavarnie, pues todo este macizo ya estaba situado detalladamente en mis más antiguos alzamientos, pero apunté todas las cumbres de los alrededores con ayuda del eclímetro del coronel Goulier, con el fin de verificar las altitudes, y fotografíe el horizonte por el sur, mediante diversos clichés sucesivos. Después, contemplé prolongadamente, extendido al sol y acariciado por el aire fresco de la montaña, ese mundo de cumbres que me rodeaba (...) el observador atento se sintiese invadir por una especie de particularísima alegría y admiración. Parecía que, desde estas cimas, tan desordenadas y tan embrolladas hasta hacía poco, se formara una inmensa y muda afirmación de armonía, de simplicidad y de claridad, (...) donde todo este quebranto, cuajado desde hace millares de años, quisiera proseguir en el mismo instante en que se contemplaba. ¿Y ese proceso no continuaba? La orquesta de los torrentes o la artillería de las avalanchas se alzaban por momento en medio del silencio, como la voz del planeta en transformación eterna, como el sonido de esa guerra de fuerzas brutas que organizaba y desorganizaba las montañas a fuerza de siglos y más siglos. En verdad, valía la pena vivir uno de esos momentos, cuya impresión jamás se borraba (...) Pero no se podía vivir aislado en un planeta; era preciso volver a la tierra. Así lo hicimos». (2005: 246-248).



HEYD, MAURICE. *Página de álbum.*



SCHRADER, FRANZ. *Vista desde el Piméne.*



SCHRADER, FRANZ. *Montañas Malditas.*

Edouard Wallon.

*La mirada cartográfica.*

Buen caminante y gran apasionado de las actividades en la naturaleza. La llamada hacia los Pirineos que animó al entusiasta Wallon puede encontrarse en la lectura del famoso libro de Jules Michelet *La montagne* publicado en 1868, que despertó un fuerte deseo por explorar esa *terra incognita*. Además, en 1868, tuvo una reunión con el futuro geógrafo Franz Schrader, la cual guiaría definitivamente sus futuros pasos hacia los altos Pirineos. En la segunda mitad del siglo XIX, se centrará en la exploración sistemática y definitiva de la geografía del eje central de los Pirineos españoles de confusas y distantes montañas. Muy conocido en la época por su mapa de los Pirineos Centrales, desarrolló un trabajo cartográfico en la zona de Balaitous, con el que realizó diversas fotografías panorámicas. Wallon fue un hábil dibujante con sensibilidad para los paisajes a la aguada. También, ejecutó en 1889 un soberbio relieve de los Altos Pirineos que, durante mucho tiempo, se mantuvo visible en el ayuntamiento de Cauterets.



WALLON, EDOUARD. *El Vignemal.*



WALLON, EDOUARD. *Desde Pico de los Tres Reyes.*

## Alphonse Meillon. *La mirada cartográfica.*

Alphonse Meillon es el único pirineísta nacido en la zona y como lugareño conocía bien las montañas del territorio por su relación con ellas, lo que le permitió utilizar correctamente la toponimia que siempre era motivo de conflicto. Ahora bien, en el inicio de todo está su pasión montañera, una pasión romántica a la que posteriormente se le unió el interés científico por el contacto con dos pirineístas: Émilien Frossard y Édouard Wallon, con quienes compartió excursiones cuando estos visitaban Cauterets, y cuya influencia le hizo unirse al grupo de cartógrafos de Prudent, en la zona de Cauteret y Vignemale.

Meillon aplicó la fotografía a la cartografía, a través de un trabajo sistemático para proceder al levantamiento detallado de un mapa, tarea para la que era necesario ascender a la cumbre a reconocer el terreno. En esta primera toma de contacto, realizaba una estación topográfica, usando la regla eclimétrica y una panorámica fotográfica, además de construir una torre de piedra de una altura entre 1,5 y 2 metros que le sirviera posteriormente de referencia para tomar nuevas medidas. Levantar el mapa de la zona de Vignemale y de Cauterets a escala 1:20 000 fue la gran empresa de su vida. Para ello, recorrió sistemáticamente, desde 1907 hasta 1929, los valles franceses y españoles que rodean el Vignemale. En 1932, presentó una segunda, *Carte de Cauterets et des vallées de Lutour, de Yéret, de Gaube, du Barcadou et du Camp Basque*, con la que dio por finalizados sus trabajos cartográficos. Asimismo, también realizó fotografías aéreas, que publicó en el libro titulado *Les Pyrénées a fond de train*.



MEILLON, ALPHONSE. *Autoretrato 1920.*



MEILLON, ALPHONSE. *Desde Oulètes Gaube 1920.*



MEILLON, ALPHONSE. *Desde Pico Estibe Haute.*



MEILLON, ALPHONSE. *Desde pico Labasse 1920.*

Aymar de Saint Saud.  
*La mirada del aventurero.*

Explorador y recolector preciso de datos topográficos que, en el último cuarto del siglo XIX, realizó sucesivas expediciones por el lado español. Escritor ameno, relató con gracia sus peripecias y dejó un retrato del Alto Aragón realmente emotivo. Saint-Saud es el topógrafo y viajero francés que más territorio recorre de la provincia de Huesca. Montañero y cartógrafo practicó igualmente con la fotografía y la acuarela. Su primer gran recorrido por los Pirineos fue en 1872, con la travesía del valle de Gaube-valle del Lutour. Posteriormente, coincidió con Edouard Wallon con quien confirmó su vocación pirineísta y, gracias a la recomendación de Franz Scharder, entró a formar parte de la CAF. Conoce al capitán Prudent, cartógrafo con experiencia, que lo anima, le da una formación y le proporciona instrumentos de medida topográficos. De esta forma, en 1877, se centra en los Pirineos españoles, aún mal conocidos y explorados. Los recorre elaborando una cartografía hasta 1890, junto a Henri Passet, desde Navarra hasta Cataluña. Ya en 1892, publica el resultado de tanto tiempo de trabajo en su *Contribution à la carte des Pyrénées espagnoles*.



SAINT-SAUD. *Llanbrion.*



SAINT-SAUD. *Barranco Mascun.*



SAINT-SAUD. *Pico del Águila.*



SAINT-SAUD. *Entremón. 1886.*

Lucien Briet.

*La mirada fotográfica.*

Lucien Briet, geógrafo, explorador, poeta, escritor y maestro del saber recorrer, estudiar y comprender la montaña. Su trayectoria empieza con lo geográfico y geológico y transita a lo etnográfico. Comienza haciendo un estudio geográfico y geológico sobre el macizo calcáreo de los Pirineos para realizar una publicación. Para ello, transitó por el Alto Aragón descubriendo cañones y desfiladeros, explorando cuevas, recorriendo barrancos y gargantas, pero, sobre todo, dando a conocerlos, enriqueciendo o complementando la nomenclatura geográfica y realizando centenares de fotografías de lugares que, posteriormente, imprimió o estampó como relación de sus viajes. Briet posee un proceso de trabajo muy minucioso: elabora cuadernos de viaje, donde anota con mucha exactitud las acciones fotográficas que lleva a término, datos técnicos, lugar, etc. También realiza dibujos junto a las fotografías y les pone fecha en el mismo día que a la fotografía, para así ayudar a describirla posteriormente en sus publicaciones. Asimismo, anota las palabras que le llaman la atención y realiza croquis de los lugares que transita y fotografía. Su obra nos lleva de 1901 a 1922 por diferentes vistas y publicaciones. En 1913, se tradujo su libro *Bellezas del Alto Aragón* y en los últimos años de su vida recopiló sus escritos en dos volúmenes que tituló *Superbes Pyrénées*, además de realizar muchas publicaciones postales.

Briet desentrañó los laberintos de cañones, cuevas y las sierras de la vertiente sur del Pirineo central durante la última década del siglo XIX y primera del XX, es considerado el epílogo de la brillante generación de pirineístas de la sección de Burdeos del

Club Alpino Francés, compuesta por Schrader, Lequeutre, Wallon o Saint Saud. Con él, terminó la época de exploración de los Pirineos, que dio paso al pirineísmo de dificultad de una orientación exclusivamente deportiva. Recuperamos este fragmento de texto para ver cómo comprendía la experiencia en la montaña:

*«Es increíble que en este ambiente de poesía y entre las rocas gigantescas de esta fabulosa arquitectura no haya nacido una leyenda ni la historia haya tenido que recordar ningún hecho heroico que pueda haber inspirado a los genios del arte. No importa, sin embargo; ante escenas tan grandiosas en que la Naturaleza ostenta sus maravillas, nos debe bastar con la admiración, sin que nos perturbe el deseo inextinguible de saberlo todo y de explicarlo todo; el bienestar supremo debe residir en una vida que tuviera por únicos goces la contemplación eterna de las metamorfosis de nuestro universo. Olvidé los ciclos geológicos, las evoluciones subterráneas, la labor nunca interrumpida de la dinámica terrestre, dejando satisfecho mi espíritu con haber reconocido el lugar sublime del valle de Ordesa. La faja de Pelay es un tabor donde los Pirineos se transfiguran y donde el alma humana se conmueve bajo el aliento creador del Eterno» (BRIET, 1977: 67-68).*

A Briet se le dedicó un monumento en la entrada del valle de Ordesa, ya que el francés había sido uno de los máximos defensores de la preservación del valle, el cual fue declarado Parque Nacional en 1918.



BRIET, LUCIEN. *Glaciar de Monte Perido 1911.*



BRIET, LUCIEN. *Valle de Ordesa 1911.*



BRIET, LUCIEN. *Las tres Sorores 1909.*



BRIET, LUCIEN. *Cresta de Diazas 1909.*



BRIET, LUCIEN. *Macizo de Marboré 1911.*



BRIET, LUCIEN. *Glaciar de Monte Perdido 1911.*

### 3.1.2. La mediación fotográfica desde la perspectiva del turismo

En primer lugar, las montañas empezaron a captar el interés de exploradores y científicos, que con su trabajo modificaron la iconografía de la representación de las mismas. Se precisó de inventarios de los itinerarios, descripciones cartográficas y fotografías que permitieran la orientación de los primeros aventureros. Todo este material sirvió de herramienta para representar y configurar la nueva significación de la alta montaña.

En ese momento, la fotografía se convirtió en un nuevo medio de intervención social. Una herramienta idónea para cumplir la misión civilizadora, para documentar y para difundir la nueva mirada proyectada en la alta montaña, para dirigir y homogeneizar los gustos y las aspiraciones sociales en torno a la función que debía desempeñar la montaña en el nuevo tiempo moderno. Además de contribuir a la propagación de los lugares de interés turístico, que más tarde visitarían en masa los viajeros y los turistas.

Barón Bertrand de Lassus  
/ Juan de Parada / Maurice Meys.  
*La mirada ociosa.*

El barón Bertrand de Lassus no participó de la época dorada del pirineísmo, llena de descubrimientos en el Pirineo francés y español y que se dio por concluir hacia 1885, con la segunda edición de *Souvenirs d'un montagnard*. No obstante, Jacques Labarède lo considera uno de los personajes fundamentales de lo que denomina «neopirineísmo». Al principio de su contacto con la montaña tenía una actitud más montañera como la de su mentor Henry Russell. En 1883, llevó a cabo su primera ascensión al pico Sacon cerca de Montréjeau, de lo que sería una larga serie de 134 ascensiones, la gran mayoría en el Pirineo central. De 1888 a 1898, practica un estilo de pirineísmo más deportivo mientras que, de 1899 a 1902, pasa a realizar una serie de campamentos más acomodados que se hicieron famosos por lo sibarita de las estancias. Al barón de Lassus «cabe el mérito de haber introducido el dandinismo y decadentismo finiseculares en el Pirineo» (Bolea, 2006: 14).

Como complemento a sus ascensiones y campamentos, el barón de Lassus se responsabilizó de aglutinar un valioso fondo fotográfico pirenaico, que constituye una documentación sobre el pirineísmo de finales del siglo XIX, «el barón Bertrand de Lassus reunió un conjunto iconográfico notable por su calidad e interés, que puede ilustrar los lugares del Pirineo central descritos a lo largo de *Souvenirs d'un montagnard*» (Labarère, 2010: 11). De todo ello quedó constancia a través de la obra de los fotógrafos Juan de Parada –fotógrafo oficial de sus campamentos– y de Maurice Meys –quien reunía imágenes del Pirineo con el fin de obtener una ganancia–.

El viajero contrata los servicios fotográficos de Juan de Parada y compra las fotografías de Maurice Meys. El barón Bertrand de Lassus era un bibliófilo refinado y reunió estas fotografías en unos cuarenta álbumes en formato infolio.

Juan de Parada, de origen español, instaló en Burdeos un estudio de fotografía artística en el que trabajó hasta 1908. Maurice Henri Meys fue un hombre polivalente, erudito de la historia del arte, conferenciante que practicó la fotografía deportiva. Trabajó como fotógrafo hasta 1913, y el más famoso de sus retratos es el que muestra a Henry Russell tumbado sobre unas rocas en su famoso saco de piel de cordero. Los estilos de Juan de Parada y Maurice Meys son muy diferentes. Así, Parada fotografía amplios paisajes o posados delicadamente compuestos y estáticos, mientras que las fotografías de Meys son más vivas y modernas, «dos estilos de fotografía, muy diferentes pero complementarios, ofrecen un verdadero panorama del pirineísmo en el Pirineo francés y español de finales del siglo XIX. Marcan el final de una época pero, sobre todo en el caso de Maurice Meys, anuncian también una nueva forma de turismo que empieza a conquistar el Pirineo» (Labarère, 2010: 35).



MEYS. *Glaciar Maladeta.*



MEYS. *Montes Malditos.*



MEYS. *Montes Malditos.*





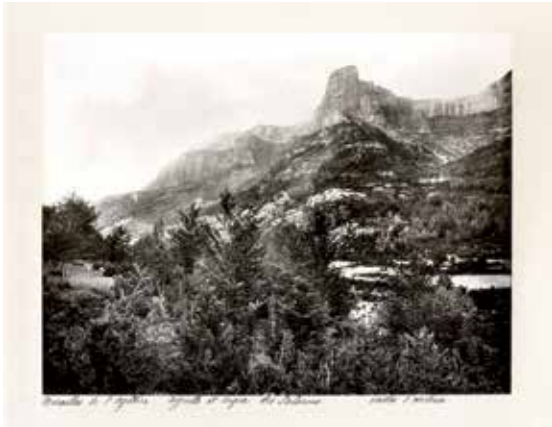
MEYS. *Glaciar Aneto* 1899.



MEYS. *Vallibierna* 1903.



MEYS. *Vallibierna*.



DE PARADA J. *Gatera* 1899.



DE PARADA J. *Ordesa*.



DE PARADA J. *Ordesa* 1899.



DE PARADA J. *Lassus* 1899.

Jean Bepmale.

*La mirada del turista.*

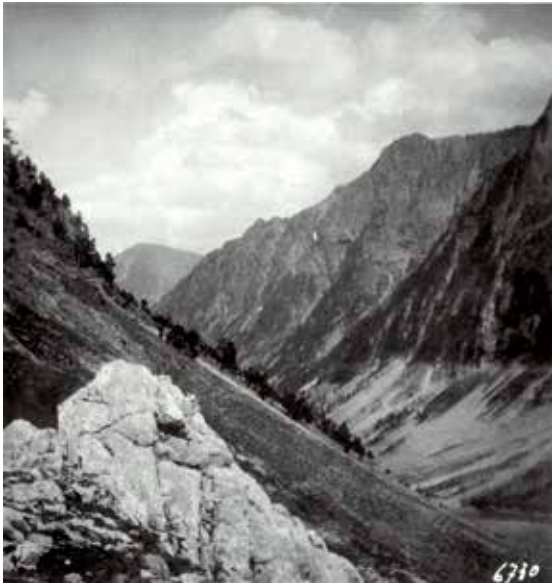
Dirigió *La Montagne* hasta su cierre en 1915, un escaparate desde el que proponer una nueva mirada al Pirineo. En ocasiones, relataba el recorrido de sus viajes por los valles, una faceta de viajero que provisto de una cámara ligera y una libreta regeneró un gigantesco legado cultural por el que hoy se le recuerda. Documenta sus excursiones a través de álbumes de dibujos desde 1891, «un excursionismo de carácter burgués y familiar, lejano a las grandes hazañas de los pirineístas» (Bolea, 2006: 4), y que practicó en compañía de familia y amigos. Entre los diversos objetivos que cumplió como excursionista, hay que resaltar la realización y posterior publicación del itinerario de la primera travesía integral de la cadena pirenaica por una ruta elevada en 1906. *Toute la Chaîne de Banyuls à Saint-Jean-deLuz en trente jours*, la primera guía pensada para excursionistas y presentada en un itinerario desglosado al detalle y acompañado de breves y directas indicaciones prácticas. Además, publicó *Le Montarito d'Aranen* en 1908, un artículo descriptivo por el valle Catalán. Y, también, *Pyrénées françaises et espagnoles* en 1921, redactado por su viuda mediante sus cuadernos de notas, una descripción geográfica de carácter muy general y centrada en la orografía de los principales valles de la cadena montañosa.

Normalmente, dejaba constancia documental de sus viajes, utilizaba una pequeña cámara Kodak de madera de 9x9 centímetros, relativamente frecuente entre los fotógrafos franceses de su época en una trayectoria que va desde 1895 y 1918. Realizó fotografías del Pirineo que se conservan en tres grandes colecciones de fotografía. En

el museo de Saint Gaudens sus fotografías de excursiones se conservan en cinco álbumes. Cabe destacar que alguno de ellos está organizado por excursiones y acompañado por información adicional. Cada excursión está igualmente acompañada por la cartografía correspondiente al recorrido realizado y un texto manuscrito con información adicional, como las etapas del viaje con su cartografía específica y un análisis con las principales indicaciones del recorrido.

Alternó las breves excursiones con jornadas más largas por las cimas fronterizas. Sus lugares de destino son los habituales entre los viajeros franceses de la época. «Sus viajes» «son contemporáneos de los de Lucien Briet y Julio Soler Santaló» «pero sería un error compararlo con ello, y todavía más con sus predecesores, la generación de los pirineístas del Club Alpino Francés» (Bolea, 2006: 12). Es preciso contextualizarlo en su circunstancia, valorar su alcance y sus limitaciones, «en lugar de obcecarnos buscando en su figura un pirineísta inédito o un explorador rescatado del olvido, lo cual nos llevaría a interpretaciones poco adecuadas que harían poca justicia a su trabajo» (Ibid.: 12).

Sus actividades se inician en un ambiente en el que confluyen los factores socioculturales propicios para el desarrollo del excursionismo. Utilizando la cartografía ya editada de Schrader, y habiendo asimilado los artículos del Anuario del CAF, recorrió el Pirineo de una forma modesta. Realizaba la documentación exhaustiva de sus excursiones para permitir que otros disfrutaran de los mismo lugares.



BEPMALE, JEAN. *Punta Suelza* 1911.



BEPMALE, JEAN. *Montcalm* 1895.



BEPMALE, JEAN. *Las tres Sorores* 1911.



BEPMALE, JEAN. *Pinara Rio Cinca* 1911.



BEPMALE, JEAN. *Vignemale* 1911.

### 3.1.3. La mediación fotográfica desde la perspectiva del deporte

Georges Ledormeur.

#### *La mirada de difusión social de la montaña*

La fotografía ha sido una fuente documental decisiva en la difusión social de montañismo y, por tanto, en la adquisición colectiva de una concepción de la montaña que enaltecía y daba a conocer sus bellezas naturales. Ello se debe al trabajo de personajes como Vittorio Sella, Paul Helbronner, la familia Tairraz, Maurice Meys, la alcurnia de los Alix o Georges Ledormeur. Este despierto montañero descubrió los Pirineos en Tarbes en 1894 y, desde entonces, vinculó su vida a la montaña. En 1901, fundó la Sociedad de Excursionistas de Tarbes y, en 1904, creó junto a once miembros la sección de Tarbes del Club Alpino Francés. Realizó una carrera montañera muy activa ascendiendo a 1500 picos, 120 de más de 3000 metros y se dejó seducir por el esquí. Con una Kodak 9x9 da cuenta de sus hazañas en blanco y negro, para mantener en la memoria sus excursiones por la montaña. A partir de 1930, existe un mayor acceso a la fotografía y su difusión ya es algo masivo. Desde 1928, Georges Ledormeur utiliza su excelente conocimiento de los picos para publicar una Guía Pirineo Central y reinventa sus habilidades de dibujo en el mapa de los Pirineos centrales 1/80 000. En 1947, la quinta edición de la guía se había enriquecido con las reseñas de 580 ascensiones, 60 rutas y 90 excursiones.



LEDORMEUR, GEORGES. *Canigó* 1910.



LEDORMEUR, GEORGES. *La Aiguja de Barbe de Bouc*.



LEDORMEUR, GEORGES. *Clot de la Hount* 1939.



LEDORMEUR, GEORGES. *Laguet de Miguélou* 1935.

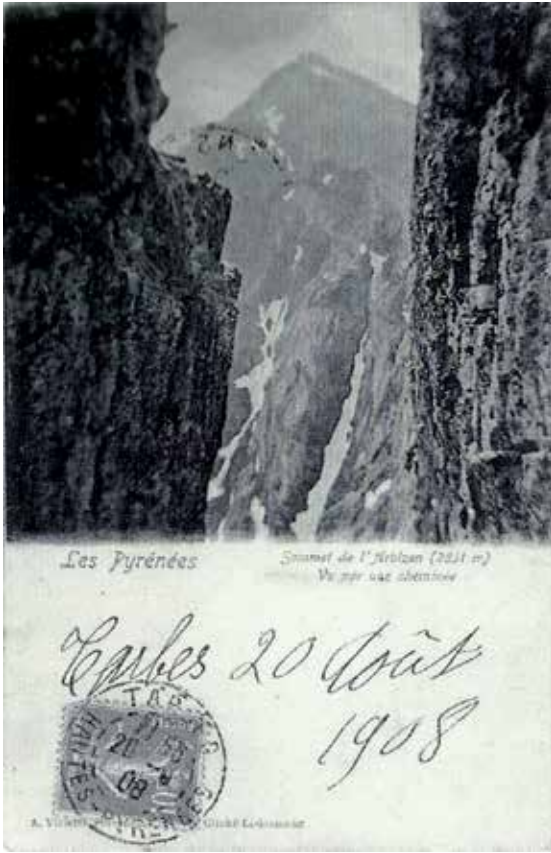


LEDORMEUR, GEORGES. *Montes Malditos* 1907.

## Tarjetas postales

Es necesario hacer una breve reseña al formato de la tarjeta postal como un modo de apropiación del paisaje que tuvo mucho éxito sobre 1900. La divulgación general de la tarjeta postal produjo una venta masificada debido a su uso postal y a la posibilidad de poder ser conservada como un objeto coleccionable. En las primeras décadas de 1900, la tarjeta postal presentaba un grupo de vistas como un objeto de recuerdo o souvenir; una imagen que sugería una incitación al viaje. La tarjeta postal se entiende como un sucedáneo de las categorías estéticas clásicas del paisaje, que produjo una movilización de los ideales románticos hacia la fotografía de promoción turística. Estas concepciones paisajísticas se extendieron a la difusión de fotografías en soportes asequibles por el público como la tarjeta postal.

Las tarjetas postales multiplicaron la difusión de las imágenes y la posibilidad de unos ingresos extras, por lo que algunos de los pirineístas se llegaron a convertir en editores. Lucien Briet, Louis Le Bondidier, Georges Ledormeur, el conde Aymard de Saint-Saud, Maurice Gourdon o Félix Régnauld son fotógrafos franceses que editaron postales. A finales del siglo XIX, la firma Josep Thomas de Barcelona llegó a ofrecer más de veinte mil temas diferentes, para lo que contaba con un importante y numeroso equipo de fotógrafos desplazados por todo el país. En esta época, el archivo Mas de Barcelona editó tarjetas de arte. También, es necesario resaltar el trabajo de un fotógrafo profesional como Adolf Zerkowitz, autor de postales excelentes.



LEDORMEUR, GEORGES. *Cima del Arbizon.*



LABOUCHE, HERMANOS LUCHON. *Esplanad de Bagnères.*



LABOUCHE, HERMANOS. *Los Montes Malditos vista desde el puerto de Benasque.*



VIDAL, LUIS. *MariÓ Lerida 1890.*



LABOUCHE, HERMANOS. *El Posets y el Perdiguero. Vista desde el Salvaguardia.*



LABOUCHE, HERMANOS. *Esplanada de Super Bagnères.*



## 3.2. LAS IMÁGENES DE LOS FOTÓGRAFOS PIRINEÍSTAS DE LA VERTIENTE SUR

### **Centro Excursionista de Catalunya:**

Juli Soler i Santaló.

*La mirada del explorador*

Se puede considerar a Juli Soler i Santaló como el primer gran pirineísta fotógrafo de la vertiente sur de los Pirineos. En el tránsito del siglo XIX al XX, la influencia fotográfica de muchos excursionistas barceloneses provenían de la sociedad fotográfica local, pero también venía del otro lado del Pirineo, como consecuencia de las diferentes visitas realizadas al CEC por personajes como Maurice Gourdon, Aymar de Saint-Saud o por la obra del polifacético Ludovic Gauier. Juli Soler conocía y admiraba el trabajo de estos pirineístas franceses.

Su situación de familia acomodada, huérfano y soltero, le dio una independencia para dedicarse al estudio de la montaña, hasta su muerte prematura en 1914. En 1895, comienza a transitar por el valle de Arán y, en 1901, asciende a la Pica d'Estats. En 1903, constatamos sus pasos en su primera ascensión a la Forcanada. Soler se convertirá en una figura relevante dentro del excursionismo catalán, y representa un paso decisivo del progreso del pirineísmo desde la vertiente sur. Es el primer pirineísta de esta vertiente que abandona su zona natal para explorar sistemáticamente toda la cordillera Pirinaica. Uno de los primeros montañeros que desde el Pirineo sur oriental se adentró en el Pirineo aragonés; incursiones que realizó entre finales del siglo XIX y los

primeros años de la década de 1910, abordando toda la cadena con sus viajes, textos y fotografías, al percatarse de la importancia de descubrir el sistema de montañas en su globalidad. En estos reconocimientos, realiza diversas primeras nacionales como el Gran Bachimala, Posets, Bisaurin, Collarada, etc. De todas formas, Soler no buscaba ascensiones difíciles, sino que su ambición radicaba en dar a conocer las zonas desconocidas y nuevas montañas. Soler normalizó la práctica deportiva de transitar por la montaña que entonces se denominaba contemplativa, como abanderado de un excursionismo que lo acercaba al activo pirineísmo francés de la época. «Con Soler el excursionismo cambiaba su fisonomía tradicional y se abría temáticamente y geográficamente a la alta montaña» (Roma i Casanovas, 2011: 7).

Así, Soler representa «el puente que va a permitir la continuidad entre el excursionismo tradicional y el nuevo excursionismo deportivo» (Roma i Casanovas, 2011: 11). Da el paso que hay desde una actitud existencial al descubrimiento del turismo. Siempre teniendo en cuenta que «una cosa era el turismo y otra el excursionismo, dos conceptos que corresponden a realidades diferentes» (Ibid: 13).

Soler practica y divulga el excursionismo explorador y montañero sin dejar de lado la vertiente científica tradicional del excursionismo. La exploración de las tierras aragonesas, le hará entender el marco del Pirineo como una unidad. Como consecuencia, va a hacer una monografía de cada valle pirineico, para explorar y dar conocimiento al conjunto del Pirineo. Una exposición de los valles, acompañadas por unos itinerarios y completada con un mapa y diversas

fotografías. Este tipo de estructura de los contenidos permite situarlo como uno de los excursionistas científicos. Explorará el territorio desconocido del Pirineo central que divulgará a través de escritos, fotografías y conferencias. Con una prosa directa y eficaz, redacta textos de carácter descriptivo y geográfico poco personales con una clara finalidad divulgativa. Sin embargo, en alguna ocasión introduce algún apunte sensible y emocional al contemplar un bello paisaje o un espectáculo de la naturaleza.

Las reseñas de sus excursiones y en especial sus fotografías divulgaron el Pirineo entre los habitantes de la vertiente sur. Sus fotografías ganaron adeptos para visitar la montaña. Todos los veranos recorría los valles del Pirineo, para luego dar a conocerlos en charlas públicas, las cuales se acompañaban de la proyección de sus clichés, porque el tenía plena conciencia de la importancia del uso de la fotografía como instrumento descriptor y de difusión. Las publicaciones del resultado de este sistema de rastreo con la creación de monografías centradas en los valles y montañas del Pirineo aragonés son las de Ansó y Hecho (1909), valle de Benasque, el itinerario realizado entre este punto altoaragonés y Bagnères de Luchon, a través del Port d'Oo (1910) y un monográfico de la ciudad de Jaca y su entorno (1912), Gistaín (1916), Vio y Puértolas (1917), Bielsa (1918), Tena (1919), Broto (1922), Canfranc (1925) y Aísa (1926).

Tuvo un interés por descubrir y saber lo que encerraba la cordillera pirenaica desde todos los ámbitos del conocimiento, desde el paisaje, modos de vida e historia. Anotaba lo que veía, obtenía imágenes y fotografías de lo que había a su alrededor. Por lo tanto, su versión como excursionista científico y

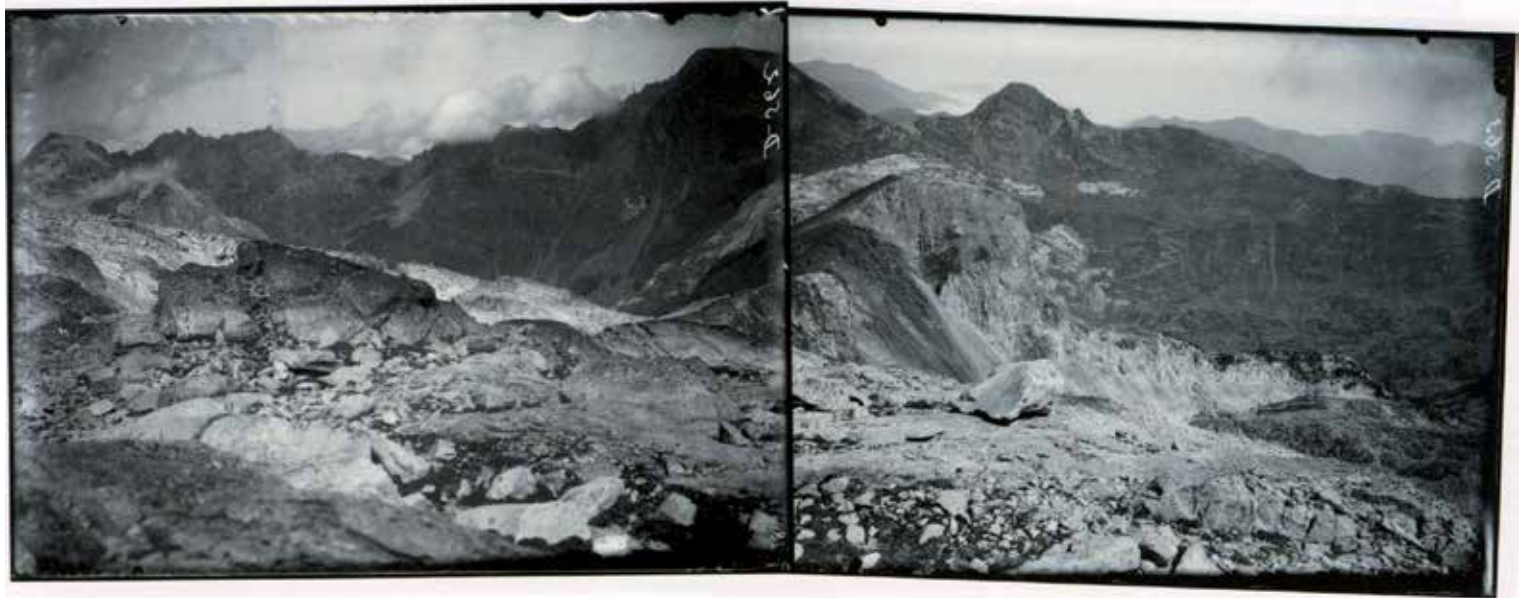
el carácter más montañero de sus escritos hacen que Roma i Casanovas explique que:

*«(...) el amor intelectual y el amor sensible por el Pirineo se dan en la misma persona (...) Y es que Soler y Santaló representa una clase de síntesis entre la actitud ilustrada y la actitud romántica por lo que hace en los viajes y en la ida a la montaña. Si en la primera la que predominaba era la visión objetiva, analítica y estadística de la realidad, en la segunda se impone el subjetivismo y la investigación de emociones. La obra de Soler se sitúa entre las dos, en una forma de síntesis que parecería históricamente imposible, pero que algunos de los autores excursionistas se encargaran de demostrar que era factible y deseable» (2011: 13-15).*

Las fotografías de Soler obtenidas en sus incursiones por la cordillera pirenaica comprenden desde finales del siglo XIX hasta su muerte en 1914. Algunas de sus emulsiones muestran los paisajes y lo relativo a la geología y formación natural de las montañas. Otras, documentan sus ascensiones a los picos, a lo que se suma las vistas panorámicas que realizaba desde las cumbres. Imágenes que muestran valles en su conjunto y rincones de difícil acceso. En otras, incorpora elementos discursivos al conjunto de sus imágenes para representar diferentes aspectos de la vida, la tradición y la historia de los habitantes de los valles.



SOLER I SANTALÓ, JULI. *Desde el Bisaurín.*



SOLER I SANTALÓ, JULI. *Salvanguardia.*



SOLER I SANTALÓ, JULI. *El circo de Ip desde Collarada.*



SOLER I SANTALÓ, JULI. *Panorámica desde los picos del Infierno.*



SOLER I SANTALÓ, JULI.. *Panorámica desde el collado de Petrafi-*



SOLER I SANTALÓ, JULI.. *El Monte Perdido.*



SOLER I SANTALÓ, JULI. *Ibones inferiores de Bachimala.*



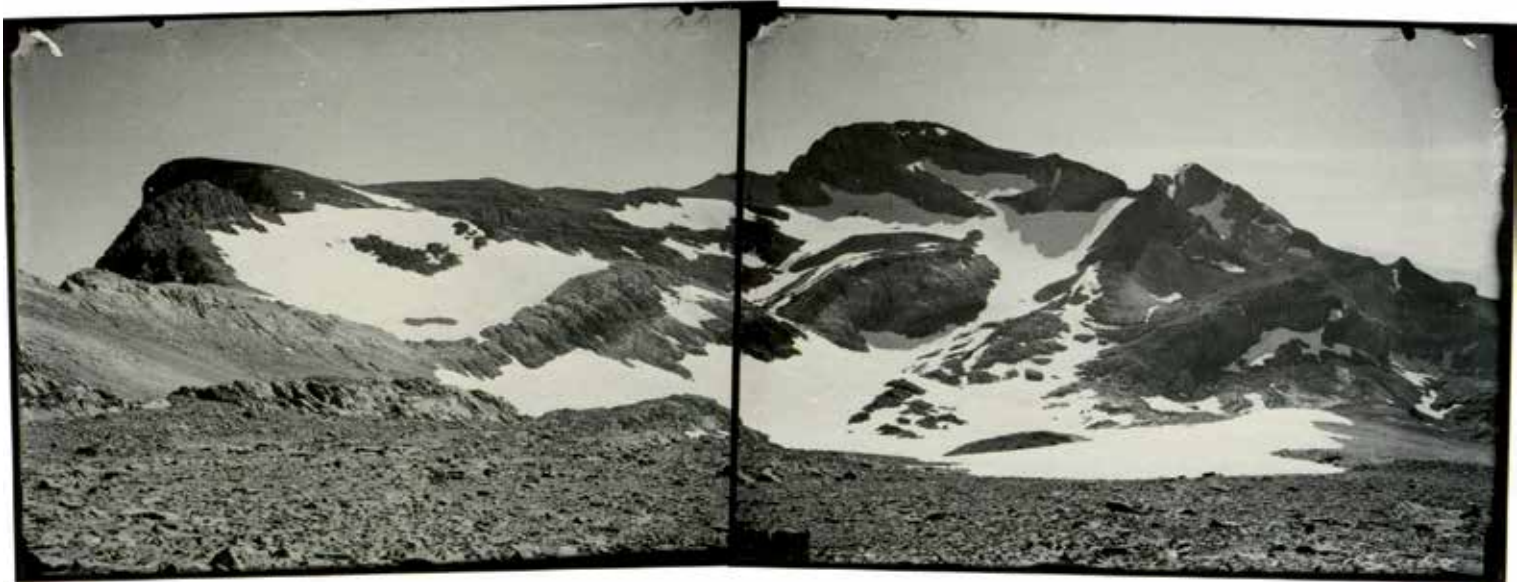
SOLER I SANTALÓ, JULI. *Las Tres Sorores.*



SOLER I SANTALÓ, JULI. *Ibón de Toro.*



SOLER I SANTALÓ, JULI. *El Taillón.*



SOLER I SANTALÓ, JULI. *Marboré, el Cilindro y el Monte Perdido.*



SOLER I SANTALÓ, JULI. *Panorámica desde el Posets.*

Ignasi Canals i Tarrats.

*La mirada del excursionista.*

Miembro de la burguesía catalana aficionado a la fotografía que posteriormente se aficionó a la montaña como miembro del Centro Excursionista de Catalunya desde 1917. Explica con claridad que siente la necesidad de mantener un contacto regular con la naturaleza y lo que ello comporta. Tanto un práctica deportiva como un disfrute estético de sus paisajes, que representa a través de la fotografía. Fue tan montañero y fotógrafo, como fotógrafo y montañero, tratando de entenderse en este bionomio entre fotografía y excursionismo.

En su ámbito montañero, en 1917 sube al Aneto con el grupo de Jaume Oliveras. Al año siguiente, forma parte de un grupo de montañeros que se presenta importante en la práctica del montañismo de ámbito territorial catalán. Ascende y explora la región del Macizo de la Maladeta en 1918, el Llosars, e inicia la realización de un conjunto consecutivo de campamentos promovidos por el Centre Excursionista de Catalunya. Ignasi Canals participó de las travesías que el grupo de Luis Estasen –constituido por miembros del Centro Excursionistas de Catalunya– realizó por el Pirineo occidental, mediante campamentos itinerantes entre la segunda mitad de la década de 1910 y la década de 1920, que incluyen diversos recorridos por el Pirineo Central. En 1919, van desde Pallars hasta Benasque; en 1921 van de Cauterets a Gavarnie, subiendo la Gran Facha, el Balaitous y la Pique Longue del Vignemale. Son episodios del pirienismo deportivo y de dificultad pionero en la vertiente sur de la cordillera perteneciente al proceso de humanización de la alta montaña inherente al siglo XIX.

Antes de ser montañero Ignasi Canals fue fotógrafo. Su carrera como fotógrafo de montaña fue breve pero supo captar a través del objetivo de su cámara el sentido estético de esta. Sus imágenes fotográficas ilustran un hecho concreto, el de la ascensión documentada de una montaña, al tiempo que se pueden entender y difundir como una enérgica definición visual del montañismo como una actividad humana. Barnadas apunta que:

*«(...) a Canals no le interesó ofrecer información histórica, social o etnográfica a través de sus imágenes, cosa que habla nítidamente de su manera de habitar y de concebir el mundo. En este sentido no entronca de forma plena con fotógrafos como (...) Juli Soler i Santaló (...) Los cuales desde una consideración estrictamente fotográfica, estaban interesados en construir a través de sus cámaras una mirada diversa, compleja y muy completa de realidad (...) Canals en cambio, prefiere captar la vertiente estética de la montaña y generalmente al margen de la presencia humana, a excepción de los héroes montañeros y de los miembros de su numerosa familia» (2009: 43).*

Así pues, Juli Soler y Canals son dos autores completamente opuestos, dado que Juli Soler trata de «mostrar los paisajes desde un punto de vista fundamentalmente descriptivo, muy centrado en la orografía» mientras que las fotografías de «Canals remiten al observador a situaciones en las cuales el ser humano parece empequeñecerse delante de una naturaleza colosal, ahora bien infinita» (Barnadas, 2009: 52).



CANALS I TARRATS, IGNASI. *desde Bretxa Latour* 1921.



CANALS I TARRATS, IGNASI. *El lago Negro de Boí* 1919.



CANALS I TARRATS, IGNASI. *Bagnäres-de-Luchon* 1921.



CANALS I TARRATS, IGNASI. *Macizo de la Maladeta* 1920.



CANALS I TARRATS, IGNASI. *El lago Negro de Peguera* 1920.

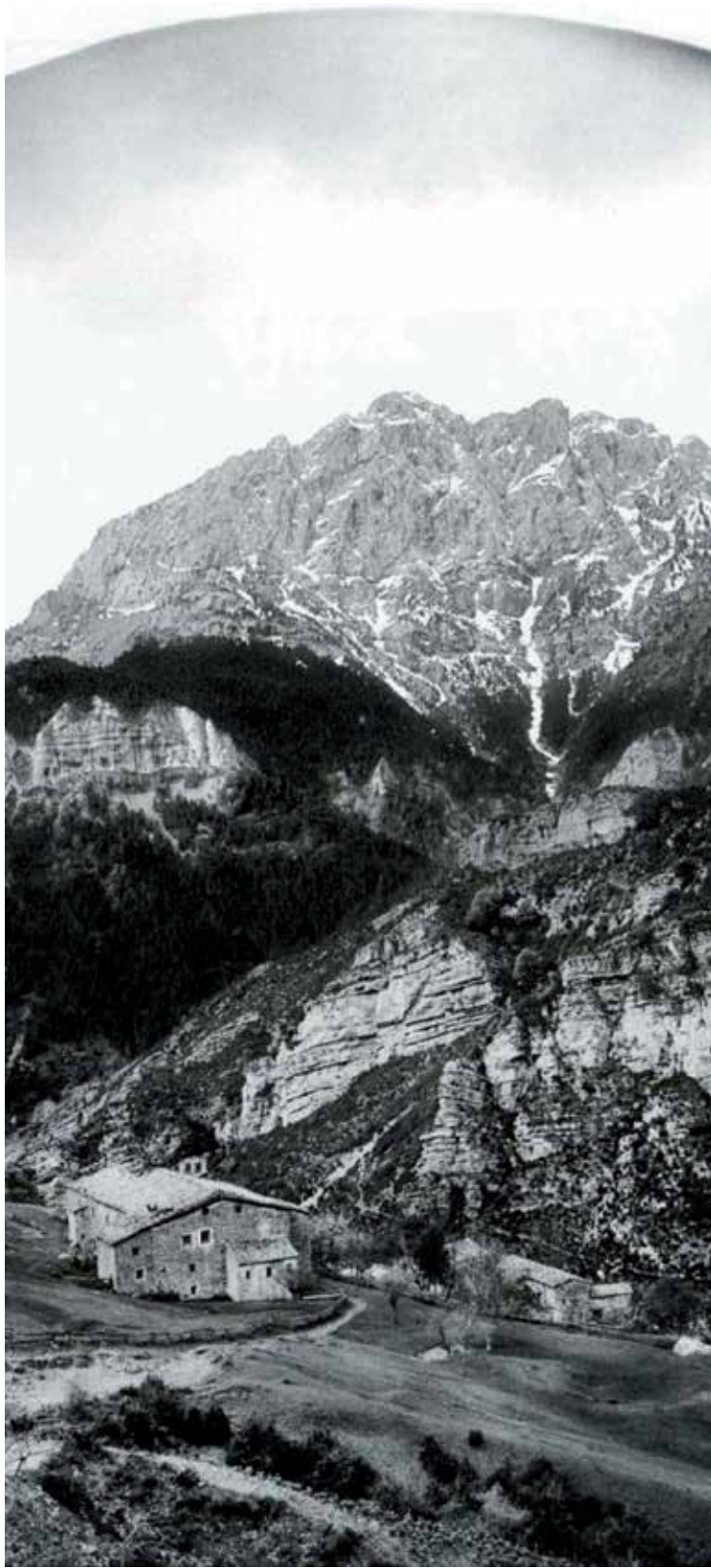


CANALS I TARRATS, IGNASI. *cima del Ecos de Montserrat* 1923.



CANALS I TARRATS, IGNASI. *En el Encantats* 1920.





CANALS I TARRATS, IGNASI. *El Pedraforca.*



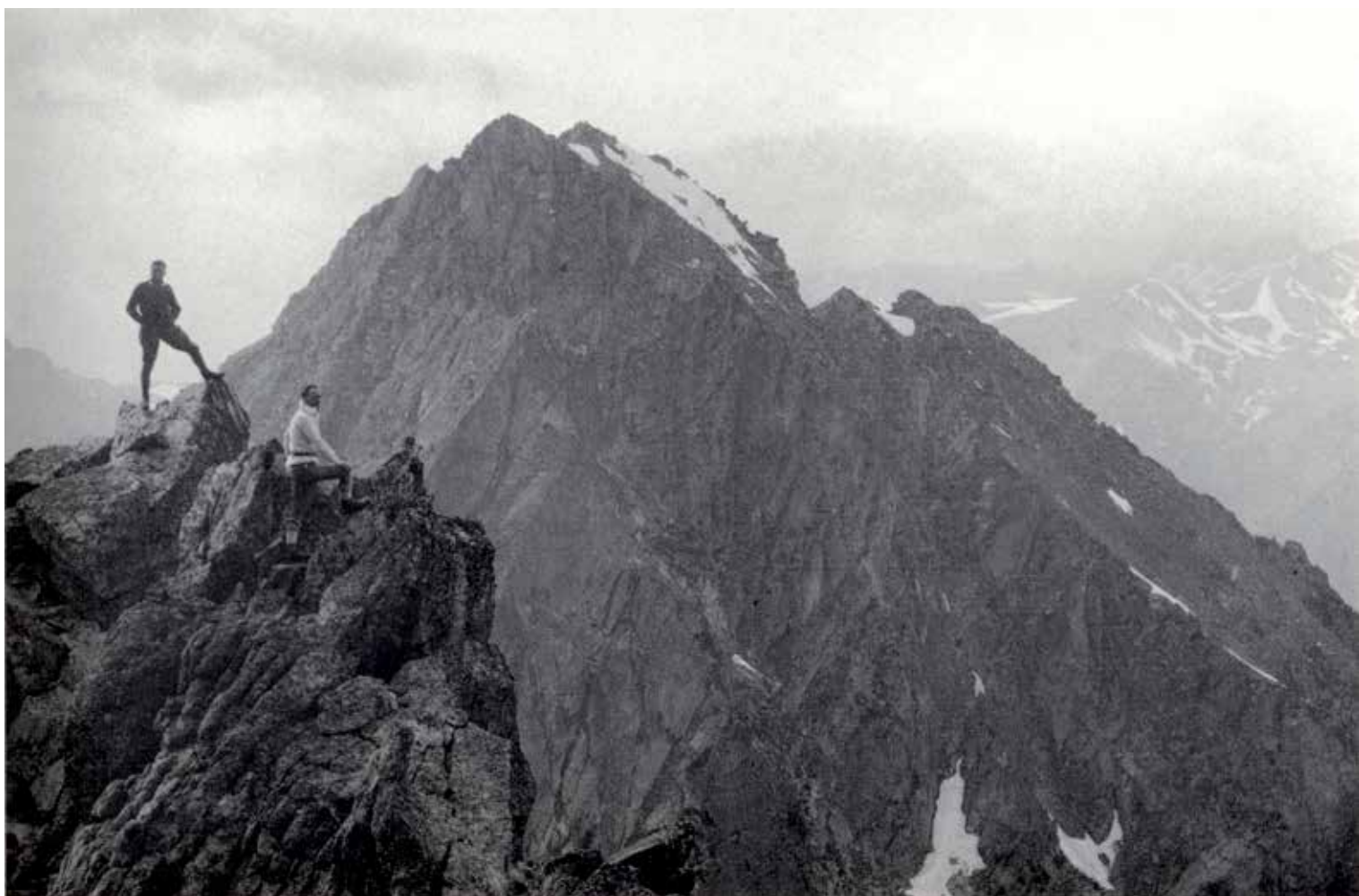
CANALS I TARRATS, IGNASI. *La Cascada de Gavarnie 1921.*



CANALS I TARRATS, IGNASI. *Cresta del Pui de la Bonaigua 1926.*



CANALS I TARRATS, IGNASI. *El paso de Mahoma Aneto 1917.*



CANALS I TARRATS, IGNASI. *Tuc de la Bonaigua 1926.*

## PIRINEO CENTRAL:

Lorenzo Almarza.

### *La mirada de la promoción turística*

Se considera a Almarza promotor del turismo en Aragón. Era cazador y montañero y, normalmente, sus cacerías tenían como punto base el Hospital de Benasque. «La afición por la caza le permite recorrer a pie parte del Pirineo, conocerlo y contemplar vistas que después Almarza va a reflejar con su cámara. Estas fotografías ponen de manifiesto el resultado de esas cacerías (...) y descubren paisajes a los que pocos podían acceder» (Martínez, 2006: 19).

El ambiente cultural de la época de los años veinte describe a las imágenes de los fotógrafos, dentro de las influenciadas del espíritu regionalista y regeneracionista de los pensadores de finales del siglo XIX y principio del XX, lo que implica que las imágenes fotográficas tengan como finalidad el conocimiento de Aragón para utilizarlo como una herramienta del turismo. Se instrumentaliza la experiencia sentimental y el afán por descubrir del excursionismo como una herramienta para difundir la riqueza cultural del territorio. Para ello, se funda en 1923 la *Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, de la que Almarza fue presidente desde 1932 al 1967, y donde se proyectan las vistas tomadas por los miembros en sus viajes. Al mismo tiempo se crea el SIPA, *Sindicato de Iniciativas y propaganda de Aragón*, como una asociación de carácter regionalista y que colabora en la creación de asociaciones como la Sociedad de Montañeros de Aragón. Almarza participa en el SIPA con conferencias sobre la geografía, la cultura y el arte aragonés. La revista del SIPA, *Aragón*, es la difusora de la fotografía aragonesa, mediante un modelo basado en la historia,

el patrimonio artístico y natural, excursiones y costumbrismo. Es en esta revista donde, en 1926, se incorpora una sección de *Montañeros de Aragón*, dado el creciente interés por la práctica del excursionismo y del deporte de montaña. Allí, Almarza publica algunas de sus fotografías, con imágenes relacionadas con la montaña y la geografía. De esta forma, sus expediciones quedan reflejadas en sus artículos junto a un grupo de fotografías, donde busca principalmente el lado objetivo que describa con detalle la geografía del paisaje. Todo esto será el germen de lo que, en 1929, será *Montañeros de Aragón*.



ALMARZA, LORENZO. *Pico del Medio* 1926.



ALMARZA, LORENZO Y FERNANDO ALMARZA. 1920.



ALMARZA, LORENZO. *Pico de la Mina* 1920.



ALMARZA, LORENZO. *Cazadores, alrededores de Benasque* 1920.



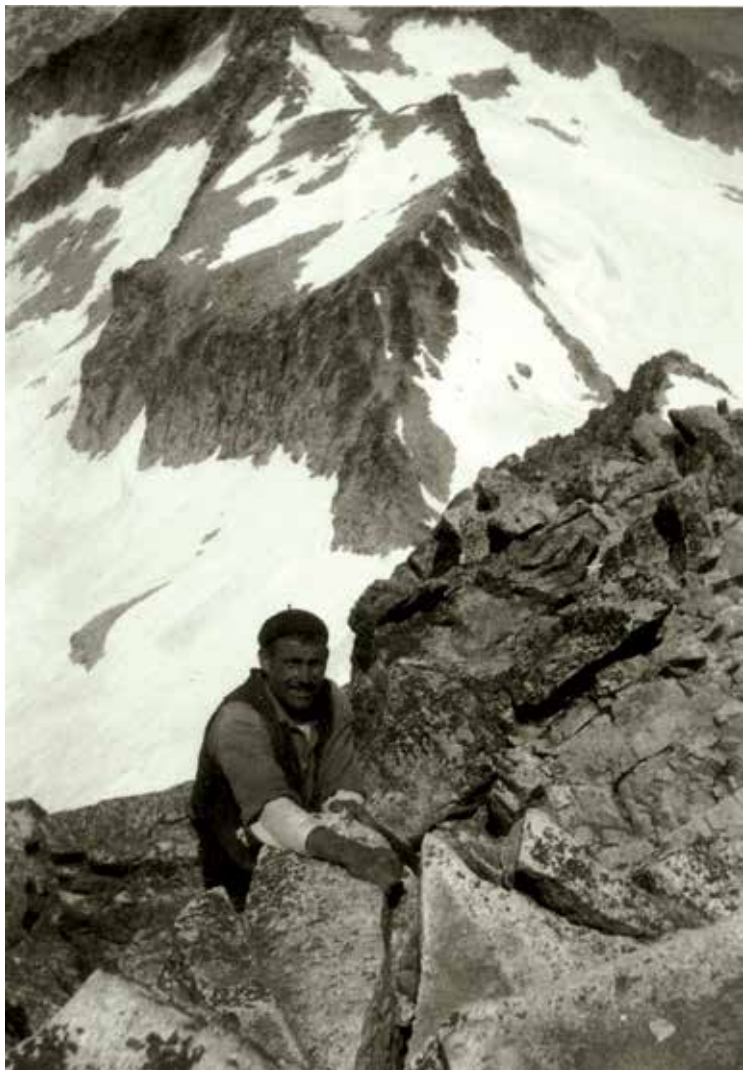
ALMARZA, LORENZO. *Día de caza* 1920.



ALMARZA, LORENZO GLACIAR ANETO 1926.



ALMARZA, LORENZO GLACIAR ANETO 1926.



ALMARZA, LORENZO. *Pasp de Mahoma* 1926.



ALMARZA, LORENZO. *Glaciar Aneto* 1926.



ALMARZA, LORENZO. *En la cima del Aneto* 1929.



ALMARZA, LORENZO. *Día de caza* 1920.



ALMARZA, LORENZO. *Cordada Glaciar Aneto 1929.*



ALMARZA, LORENZO. *Cascadas de Panticosa 1917.*



ALMARZA, LORENZO. *Cascadas de Panticosa 1917.*

Ricardo Compairé.

*La mirada divulgativa de patrimonio*

Hacia 1914 va a comenzar su actividad fotográfica Francisco de las Heras, y hacia 1920 Ricardo Compairé. Ambos van a fotografiar el Pirineo y la sociedad aragonesa, ofreciendo un punto de vista imprescindible para interpretar la evolución social y la transformación del paisaje de Huesca.

La conciencia regionalista fraguaba el interés etnográfico y antropológico de la fotografía de la época que servía de base para la formación del ideal de territorio. Ricardo Compairé «conocía la fotografía y conocía de lo que era capaz la fotografía. Tenía necesidad de registrar lo que veía» (Carbó, 2009: 15). Por eso, la metodología que utilizaba planteaba como material intelectual de su tarea la unión de la fotografía, la etnografía y la intuición estética.

Sus ideales de trabajo se vincularon casi siempre con los propósitos de la *Sociedad Turismo del Alto Aragón*, porque pensaba que la vía más adecuada y coherente para divulgar el patrimonio etnográfico y cultural era participar en dichas actividades colaborando en la formación de ese archivo fotográfico que tanto se anhelaba. Compairé trabajó en base al modelo del planteamiento del colectivo *Turismo del Alto Aragón* en la creación de un nuevo motor económico para el Pirineo Aragonés basado en el turismo, del que la fotografía era un canal de divulgación ideal. En 1932, el *Club de Montaña Peña Guara* se integró en *Turismo del Alto Aragón*, con la consiguiente divulgación del montañismo mediante la realización de guías e itinerarios de montañas.

El estudio de Enrique Carbó sobre Ricardo Compairé distingue su trabajo en tipologías, paisaje y reportajes. Más específicamente, su trabajo sobre el paisaje en tres ámbitos temáticos: el paisaje romántico, los pastores en el paisaje y la Basa de la Mora.

El paisaje romántico queda referenciado en la disposición o la eliminación de la figura humana con relación a la enormidad de la montaña y la sensación de trivialidad del ser humano frente a la inmensidad del paisaje. Los pastores en el paisaje, muestran la vida y las actividades de los pastores en el entorno de la montaña mediante una escenificación, a modo de *tableaux vivants* dirigidos por el autor. Y, por último, hace una mención especial con un conjunto de imágenes de la Basa de la Mora, un trabajo fotográfico especial sobre un rincón del valle de Gistaín, que describe el lugar como un paisaje.



COMPAIRÉ, RICARDO. *Ibón de Plan* 1921.



COMPAIRÉ, RICARDO. *Paisaje del Alto Aragón.*



COMPAIRÉ, RICARDO. *Mármore Bielsa 1944.*





COMPAIRÊ, RICARDO. *Ibón de Plan* 1921.



COMPAIRÊ, RICARDO. *Ibón de Plan*.



COMPAIRÊ, RICARDO. *Pico Acherito y puerto de Palo* 1913.



COMPAIRÊ, RICARDO. *Ibón de Plan* 1921.



COMPAIRÊ, RICARDO. *Los Camones de Oza* 1913.



COMPAIRÊ, RICARDO. *La Mistresa* 1913.



COMPAIRÈ, RICARDO. *Canal de Izas 1935.*



COMPAIRÈ, RICARDO. *Canal de Izas Canfranc.*



COMPAIRÈ, RICARDO. *Ibón de Plan 1921.*

José Oltra.

*La mirada del montañero.*

La fotografía de montaña se enlaza a través de José Oltra con la realización de su gran afición el montañismo. Como fotógrafo aragonés cultivó la fotografía dentro del concepto que ensalza lo popular. En ese contexto, también realizó fotografías de paisaje dentro de la labor de la *Sociedad de Turismo del Alto Aragón* la cual, como sociedad excursionista, pretendía conocer y divulgar los valores turísticos, naturales y patrimoniales de la provincia de Huesca. Una motivación que se encuentra presente en todos los fotógrafos oscenses del momento. Posteriormente se integró a Peña Guara en la sección de montaña en 1932. Y es allí donde José Oltra practicó el montañismo y la escalada hasta convertirse en uno de los primeros guías de alta montaña de Aragón.

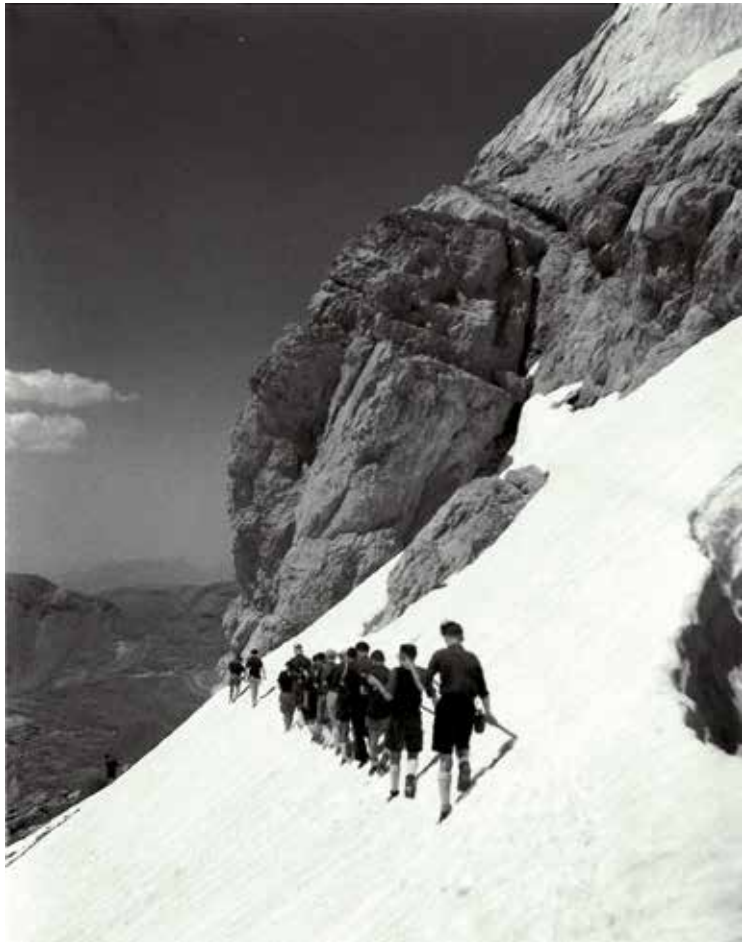
Optó por la fotografía de paisaje casi en exclusiva, debido a su pasión por la práctica del montañismo. Su fotografía de montaña iba relacionada a la que publicaban las guías de montaña de los clubes de excursionismo. Su finalidad era la de dejar constancia del territorio de una forma global, mediante excursiones que recogían aspectos geográficos, geológicos, etnográficos y artísticos de los lugares que visitaban, al estilo de la tradición francesa y suiza. Hizo sus pinitos en la escalada hasta que, en 1934, comenzó a elaborar un archivo documental de casi todas las cumbres del Pirineo aragonés, sus glaciares y sus valles.

En sus fotografías se puede observar una percepción del paisaje de montaña que busca nuevos encuadres que realcen los resultados estéticos. Desde un punto de vista estilístico, se percibe que estaba al corriente

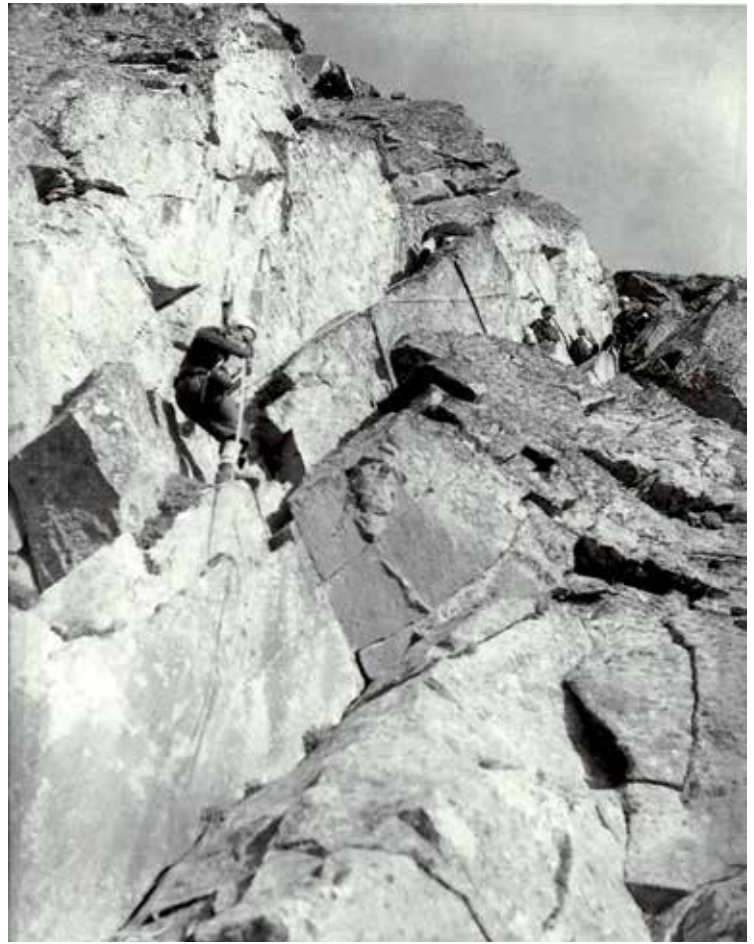
de los presupuestos estilísticos de la nueva objetividad que surgía de manera incipiente en Europa. José Oltra «nos da idea de su visión de la fotografía, busca el trasfondo artístico pero dentro de la documentación de lo cercano, con una composición tradicional y correcta» (Lasaosa Susín, 2006: 15).



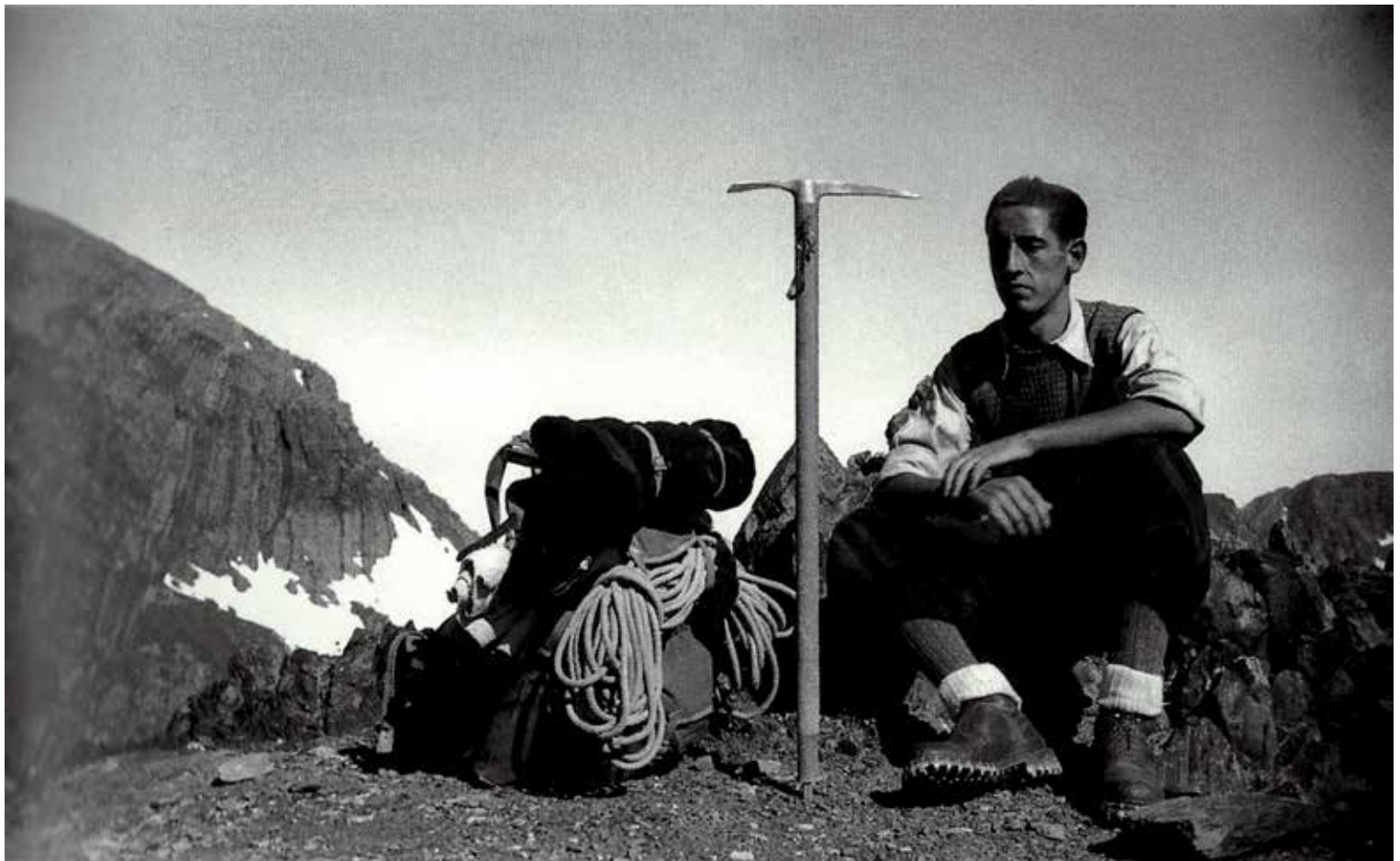
OLTRA, JOSÉ. *Rapelando en Riglos 1935.*



OLTRA, JOSÉ. *Descenso del Casco 1942.*



OLTRA, JOSÉ. *Escaladores en Benasque.*



OLTRA, JOSÉ. *Autoretrato alto de la Forqueta 1935.*



OLTRA, JOSÉ. *Collarada 1946.*



OLTRA, JOSÉ. *Collarada 1946.*



OLTRA, JOSÉ. *En el glaciar del Aneto 1935.*



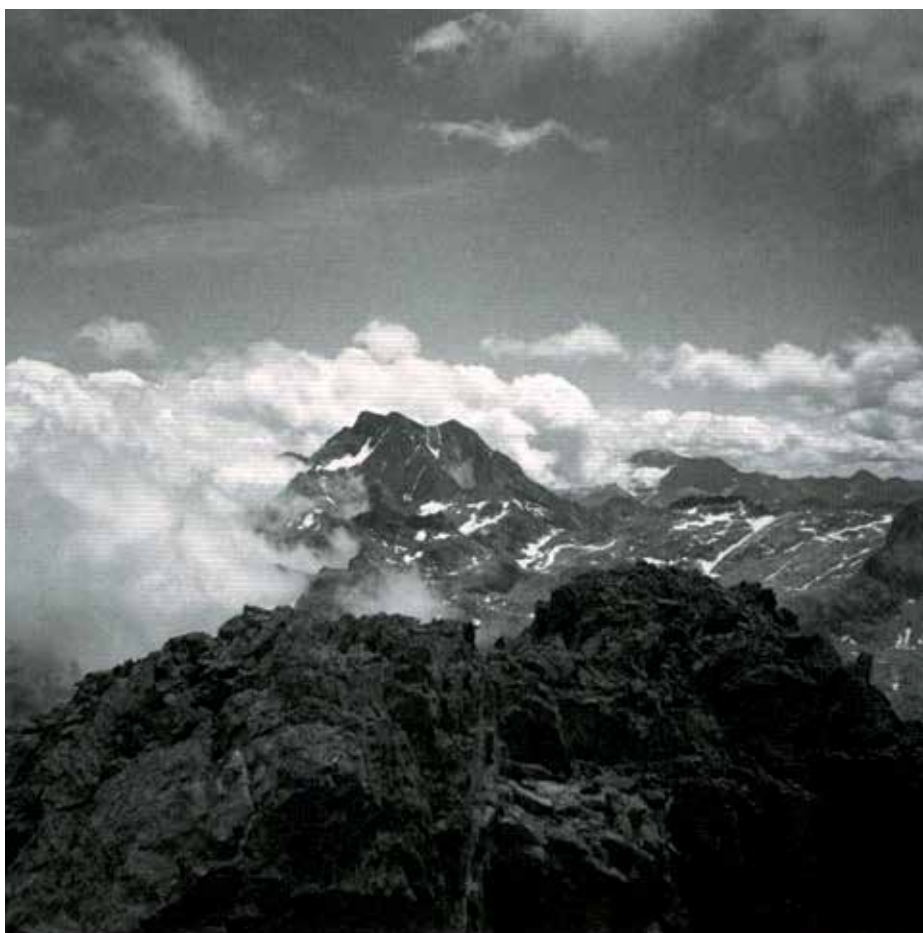
OLTRA, JOSÉ. *Desde el Balitús 1934.*



OLTRA, JOSÉ. *Ascensión al Balitús. Brecha Latour 1934.*



OLTRA, JOSÉ. *Glaciar del Balaius 1950.*



OLTRA, JOSÉ. *Vignemales desde la Gran Facha 1934.*

### 3.3. NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

ANSÓN, A. (2008) *Territorios y paisajes*. Modelos para pensar fotografía y literatura, tal vez soñar. En MADERUELO, J (2008) *Paisaje y Territorio*. Madrid: Adaba Editores.

BARNADAS, R. (ed.)(2009) *Objetivo Infinito*. La ambiciosa e intensa creación fotográfica de Ignasi Canals i Tarrats. Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, Arxiu Fotogràfic.

BIARGE, F. (ed.) (1990) *Soberbios Pirineos*. Lucien Briet. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

BOLEA, F. PUYOL, M. (2006) *Franceses en Sobrarbe*. Un turismo diferente. Fotografías de Jean Bepmale 1903-1913. Zaragoza: Centro de Estudios de Sobrarbe.

BRIET, L. (1977) *Bellezas del Alto Aragón*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

BARNADAS I RODRIGUEZ, R. (ed.)( 2012) *Seducido por valles y cimas*. Volumen II. Fotografías de Juli Soler i Santaló (1865-1914). Zaragoza: Prames.

BARNADAS, R. (ed.)(2009) *Objetivo Infinito*. La ambiciosa e intensa creación fotográfica de Ignasi Canals i Tarrats. Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, Arxiu Fotogràfic.

CARBÓ, E. PESQUÉ, JM.(ed)(2009) *Ricardo Compiaré (1883-1965) El trabajo del fotógrafo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca

CLAIR, J (ed.)(1999) *Cosmos, Del romanticismo a la vanguardia 1801-2001, Barcelona: Centre de cultura Contemporània / Diputació de Barcelona*.

ESPA, V. OTAL, B. SAULE, H (ed)(2006). *Panorámica y paisaje*. Huesca: Diputación de Huesca.

FAURA BUSTO, E. (ed.) (2002) *Juli Soler pel Pirineu aragonés*. Valls: Edicions Cossetània.

LABARÈRE, J. (2010) *Bertrand de Lassus y el Pirineo Aragonés*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

LASAOSA SUSÍN, R (ed.) (2011) *El descubrimiento de los Pirineos*. Huesca: Ville de Lourdes, Ayuntamiento de Graus.

LASAOSA SUSÍN, R. (ed)(2011) *Pirineo, Paisajes del caminar*. Barbastro: Espacio Pirineos, Musée Pyrénéen.

LASAOSA SUSÍN, R (2015) *Alphonse Meillon*. Huesca: Diputación de Huesca.

LASAOSA SUSÍN, R. (2006) *José Oltra*. Una vida para la fotografía (1916-1981) Huesca: Diputación de Huesca. Área de cultura.

LÓPEZ ONTIVEROS, A. (2006). *Literatura, geografía y representación del paisaje*. En VV.AA (2006) *Representaciones culturales del paisaje*. Y una excursión por Doñana. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

LUESMA, T. GONZÁLEZ, M. (ed.)(2014) *Fernando Biarge*. El paisaje del hombre. Fotografías 1968 – 2013. Huesca: Diputación provincial de Huesca.

MARTÍNEZ, C. (2006) *Lorenzo Almarza, El valle de Benasque en los años veinte*. Huesca: Diputación de Huesca. Área de Cultura.

MENDIETA, S. (2004) *La photographie à l'assaut des Pyrénées*. Grenoble: Glénat.

MENDIETA, S. (2014) *Les Pyrénées au temps du noir & blanc*. Toulouse, Privat SAS.

ORTEGA CANTERO, N (ed.) (2006) *Imágenes del paisaje*. Madrid/Soria: Fundación Duques de Soria.

PLOSSU, B. (2009) *País de paisajes*. Huesca: CDAN Centro de Arte y Naturaleza.

ROMA I CASANOVAS, F. BARDANAS I RODRÍ-

GUEZ, R. (2011) *Seduït per valls i cims*. Volum I. Fotografies de Juli Soler I Santaló (1865-1914). Zaragoza: Prames.

SAULE-SORBÉ, H.(1998) *Pyrénées voyages photographiques de 1839 à nos jours*. Pau: Editions du Pin à crochets.

SAULÉ- SORVÉ, H. (2005) *Prólogo*. En Schrader, F (2005) *Pirineos 1874 – 1919*. Serie histórica. Madrid: Organismo Autónomo Parques Nacionales.

SCHRADER, F (2005) *Pirineos 1874 – 1919*. Serie histórica. Madrid: Organismo Autónomo Parques Nacionales.

VV.AA. (2011) *Eugène Trutat, Savant et photographe*. Toulouse: Éditions du Muséum de Toulouse.





## 4. CONCLUSIÓN

*«En este punto, el hombre desaparece, se percata de que la naturaleza no ha sido hecha para él (...) lo que nos rodea queda fuera de la humanidad (...) aquí, la naturaleza ignora, desdeña al hombre; se vuelve cósmica o planetaria. Aquí, el esfuerzo ya no es necesario para encontrar el sentimiento de lo universal, nos penetra y nos invade; no hay nada alrededor de nosotros que no nos haga sentir la hostilidad de esa naturaleza ciega, inconsciente, infinita y eterna»*

(SCHRADER, 2005: 326).

### 4.1. LA SIGNIFICACIÓN DEL PAISAJE DE LA ALTA MONTAÑA

El paisaje de montaña es una construcción cultural que se configura mediante una fusión de lo real, lo irracional y el mito. Una transformación física y mental, tanto individual como colectiva, que se construye mediante un proceso de mediación de la mirada a través del arte. Un procedimiento de significación que ha modificado la concepción de esta forma básica del relieve.

Lo que comprendemos como montaña es el producto de una articulación entre la forma física del mundo y la imaginación humana. Esta última construye la imagen de las montañas y les atribuye propiedades emocionales de carácter profundo; confecciona, de este modo, una metáfora de la realidad construida por los románticos y que se fundamenta en la aplicación de sentimientos a la percepción de los efectos atmosféricos.

En concreto, la fotografía es el instrumen-

to de significación del territorio que ha construido el imaginario de la alta montaña. Así, su paisaje ha sido artealizado por el lenguaje fotográfico dada su capacidad de trabajar en el intersticio que se produce entre la imagen y la experiencia. Es esta una fisura que el land art, como arte de acción, supo aprovechar para analizar la significación del paisaje directamente sobre el territorio, de modo que el paisaje pasa de ser una imagen o una representación a ser un lugar de acción. De esta manera, se vincula al artista con la experimentación de la naturaleza y sus efectos de una forma directa al igual que hicieran los montañeros quienes, sugestionados por la metáfora construida sobre la montaña, se lanzaban a su escenario a experimentar su vivencia. Consecuentemente, el arte crea un vínculo directo con la vida en el que la experiencia del paisaje como un lugar común se interpreta a través del significado de la práctica transversal que supone el montañismo. Así, la experiencia directa de la montaña y el arte del paisaje se configuran como un punto común entre el arte y la vida, que se enlazan como fuente de conocimiento de las complejidades de la condición humana.

En el arte del paisaje se transita por el territorio para interactuar con él y las emociones que nos incitan los lugares toman relevancia cuando somos conscientes de su influencia en el comportamiento humano. Para ello, debemos referirnos a la atmósfera del lugar o *Stimmung*, la cual establece el espacio como un conjunto de procesos que interactúan mediante la experiencia entre el sujeto y el objeto como realidad. Este concepto define el espacio de una forma sintética, entrelazando distintas dimensiones como la subjetiva, la emocional e inte-

lectual y la objetiva de la acción y la ética, dentro del marco del medio ambiente; la toma de conciencia de la atmósfera ofrece una visión holística de la realidad en la que el individuo queda integrado dentro de un ecosistema.

En la alta montaña dadas sus condiciones de continuada inhabitabilidad para el hombre, el desarrollo de la tarea del arte se establece por el tránsito efímero del caminar como herramienta estética.

### Vulgaridad contemporánea

La democratización de la cultura ha permitido que acceder a la montaña sea posible para una parte importante de la sociedad. Como consecuencia, la experiencia se ha banalizado hasta convertir el paisaje de montaña en una imagen cliché de prosperidad, armonía, icono de belleza y de reclamo turístico. Por ello, la idealización de la mirada del paisaje de montaña contemporáneo necesita una actualización que tenga en cuenta tanto visiones anteriores como el nuevo concepto ecológico. No hay que tener miedo a ello, hay que repensar esta opción como una posibilidad y debe hacerse de una forma coherente y sostenible; las montañas pueden seguir siendo el lugar del cambio, y realizar una búsqueda de cómo interpretar un paisaje que ya conocemos basada no en el qué sino en el cómo.

Actualmente, el modelo de idealización de la imagen de la naturaleza es insustancial; la masificación y la vorágine urbanística han alterado completamente los valores más genuinos del paisaje montañoso. Sin embargo, al mismo tiempo, existe una creciente toma de conciencia sobre la fragilidad de la

montaña y la necesidad de preservarla que hace que, pese a los profundos cambios en la forma de ver y vivir esta, la significación básica de este paisaje resurja invariable. El medio montañoso ha perdido una parte de aquel encanto romántico que lo convirtió en un escenario predilecto.

Por otra parte, la alta montaña para el hombre se configura como un lugar donde proyectar la necesidad creciente de la imaginación occidental: la práctica de la montaña nos saca de la acomodada convicción de que el mundo ha sido creado para el ser humano. Experimentar la montaña recuerda al individuo que existe un entorno allí fuera que posee su propio ritmo y orden de existencia, fuerzas fuera de nuestro control y de lapsos temporales muy superiores a los humanos. Por ello, la experiencia de la montaña induce al hombre a plantearse cuestiones profundas, a valorar lo elemental del paisaje impredecible de esta y a otorgar importancia a las ideas que elabora. La experiencia en la montaña modela nuestra comprensión de nosotros mismo; las montañas nos preparan para creer en las maravillas y nos animan a expresarlo en la vida cotidiana. Podemos suponer que inducen a la modestia.

Por otro lado, el gusto estético ha de ser revisado, es necesario un cambio en la experiencia estética contemporánea y el camino comienza por entender que el motivo real de la naturaleza no se encuentra en un determinado tipo de esta, sino en una clase de hombre. El reencantamiento de la experiencia contemporánea ha surgido de cambiar el pensamiento moderno caracterizado por la comprensión de la tierra como un lugar que hay que conquistar y dominar para entenderla como el hogar en el que vi-

vimos. Esta nueva idealización debe estar argumentada bajo una mirada crítica que tenga en cuenta cómo intervenir en el paisaje: hay que configurar un ideal de visión del paisaje que vincule una interpretación entre la ecología y el pensamiento.

El Romanticismo enfrenta oposiciones vitales incompatibles en el arte y en la vida. La experiencia personal será decisiva para la renuncia de las pretensiones excesivas, y se abandona gozosamente al enamoramiento de la bella vulgaridad de la vida. Pero no hay que anular el yo romántico, sino educar sus excesos. Hay que apropiarse conscientemente de los límites de la convivencia, tanto los exteriores que ordenan la vida del hombre, como los interiores que constituyen al individuo finito y mortal. Y, para ello, es necesario desarrollar una especie de neo-Romanticismo que posea un fino sentido para percibir la verdad, la bondad y la belleza.

### Síntomas del neo-romanticismo

Tendencia hacia una aprehensión emocional más que intelectual de la realidad. Una reacción que se encamina hacia una intimidad subjetiva para poner en valor los modos de interpretación del mundo como respuesta ante la excesiva objetivación globalizadora. Se trata de una nueva sensibilidad de rasgo antipositivista como consecuencia del colapso ecológico; el hombre reclama a la excesiva racionalización del mundo una necesaria predisposición de la aprehensión de la realidad más próxima a la percepción de la experiencia subjetiva que a la intelectual.

La función del arte se presenta como una herramienta para producir un modelo de sensibilidad que elabore un arquetipo que

configure un nuevo ideal de la naturaleza. El arte busca las herramientas para construir una conciencia a través de la estética y la ética que posea una coherencia entre el interior y el exterior del ser humano. De esta forma, pretende elaborar una visión del mundo argumentada en un ideal que movilice socialmente y cree una práctica que la respalde.

Actualmente, se pueden dilucidar síntomas de la sensibilidad de este incipiente reencantamiento de la realidad. Así, se entrevé la manifestación de una nueva estética de tintes neo-románticos, y en esta tesis nos aventuramos a definir algunas de sus cualidades distintivas en la manifestación de sus indicios.

Lo salvaje democrático. La utopía del buen salvaje ha quedado desmitificada y ya no se trata de huir de la civilización como fórmula para cambiar la realidad de la vida, sino que la interpretación que se hace de lo salvaje viene definida por una estética en la que hay que tomar conciencia de la responsabilidad de las acciones que uno mismo realiza. Una forma de poner en valor la experiencia de un modo sensible que viva, cuente y escuche al mismo tiempo.

La idea sobre el paisaje se ha desplazado hacia la comprensión de la gestión de las impresiones de una forma ética y racional. La significación del espacio salvaje en espacio civilizado adquiere un carácter político que se referencia directamente en la transformación del medio ambiente como un problema medioambiental. Cuestión que oscila entre la oposición de los conceptos de transformación o adaptación y que tiene una relación directa como un vínculo entre la acción y el pensamiento. El ser humano

está intrínsecamente enfrentado a la naturaleza ya que si dispone de medios técnicos la transformará, independientemente de los ideales que posea, puesto que estos pueden servir incluso de forma inconsciente como excusa para hacerlo con buena conciencia. Por ello, el sistema democrático debe desarrollar una regularización desde el respeto y la empatía y ha de concebir un método para actuar en el paisaje que sea análogo a la forma en que el hombre se construye a sí mismo.

De este modo, se confecciona un romanticismo de andar por casa para edificar un marco propio para el ser humano contemporáneo, el cual desplaza la concepción de la Tierra como hábitat hacia el concepto de hogar y aporta un equilibrio entre la empatía y la abstracción hacia la vida.

La interpretación del hombre sobre el mundo ha ido evolucionando desde una concepción teocéntrica del entorno del sujeto mítico, donde la naturaleza era el dios que está en todas las cosas, a la relación antropocéntrica del hombre moderno que prioriza la racionalidad pragmática en beneficio del ser humano. Y, en la actualidad, se perciben matices de una nueva forma de relación del individuo con el entorno desde una perspectiva biocéntrica; una manera de organización diferenciada de la naturaleza que adquiere conciencia de la racionalidad de unos valores que representan un sentimiento de empatía.

En este marco, el núcleo de lo romántico se configura entorno a la actitud de búsqueda. Los valores bipolares justifican a los individuos embarcados en algún tipo de indagación, pero sólo si es de algo honorable. En esta concepción de la Tierra como hogar el

romántico se necesita de inspiración para suplementar las tareas domésticas mediante una fuente romántica trascendental de comprensión. Le hace falta un ideal de búsqueda, un ideal de impulso.

El paisaje de la alta montaña centra la atención en los valores bipolares más extremos y grandes, los cuales se encuentran en el límite y revelan lo que los seres humanos realmente temen y desean. La experiencia neorromántica de estos valores bipolares de lo alto y lo bajo se fundamenta en el atractivo que supone abandonarse a los encantos de la percepción emocional a través del cuerpo para los intelectuales cansados de ocupar la mente y el espíritu, o para el urbanita que ha olvidado su identidad corporal en el mundo. El hombre ha de habitar con la sensibilidad, ha de impregnarse del espacio haciendo un cuerpo a cuerpo con la propia vida. La sofisticación moderna y cínica se siente atraída por la rigurosa vida biológica, ya que en lo bajo se encuentra la satisfacción real y verdadera de la existencia. La experiencia en el medio físico acepta la Tierra como un hogar y la hace competente para el alcance de la mente humana y de su cuerpo.

De esta forma, el montañero neo-romántico transita caminando la alta montaña en medio de una belleza sublime, explora los entornos geográficos inaccesibles como una forma de dignificar al individuo, quien experimenta la fascinación de estar vivo a través del peligro. Esto tiene como condición que la alta montaña se preserve como lugar donde el hombre puede todavía sentir el miedo inconsciente; un lugar que ha de ser administrado como una reserva donde advertir la implacable indiferencia, la percepción del silencio de caminar por este lu-

gar como indicio de lo prehumano.

### La significación neorromántica de lo sublime

La naturaleza suscita el sentimiento sublime en la contemplación del silencio de la alta montaña. Se trata de una experiencia que transforma la sensibilidad, configura la visión del ser humano y le permite sentir, desear y pensar en los inexplorados confines de su experiencia. Además, le proporciona la posibilidad de intuir infinidad de operaciones que nunca han formado parte de la experiencia.

La cultura moderna se caracteriza por el descubrimiento del modo en que la autoconciencia intuye la experiencia. Advierte la relación entre conciencia y experiencia, al tiempo que descubre un sentimiento de vacío entre ambas, que anteriormente era ocupado por la religión, y que trata de llenar ofreciendo a la conciencia intensidad en la experiencia. Por tanto, la cultura moderna incorporó la comprensión de la autoconciencia en la experiencia. De esta forma, la modernidad traza un constructo cultural que entiende la conciencia de la propia existencia como una autosuperación, la cual se ha utilizado para generar posicionamientos teóricos y críticos sobre la propia existencia. No obstante, esta autoconciencia no deja de ser una ilusión.

El nuevo concepto de hogar para la Tierra hace que sea necesario volver a sublimar la experiencia, encontrar la sublimidad entre lo finito y lo infinito, de lo urbano y de lo natural, del pensar y del sentir. Una transformación de la sensibilidad actual que en-

tiende el medio físico como fuente de placer. Así, el arte del paisaje ha de continuar con la extensión de la construcción cultural configurada sobre el paisaje como expresión de las emociones del hombre.

Lo sublime es una forma de ideal que está establecida en el imaginario del hombre, es una construcción cultural y, por lo tanto, puede ser resignificada. Es necesario ir más allá para crear algo nuevo, explotando los yacimientos del lenguaje. Lo sublime hoy adquiere el aspecto de un movimiento diagonal y oscilatorio que va de la percepción a la mente y de la mente a la percepción, y no se corresponde con la trascendencia vertical que lo significaba anteriormente.

De este modo, lo sublime moderno se concibe como elevación, en cambio, la nueva interpretación del modelo de sublimidad de la experiencia contemporánea ha de identificarse con la intensidad, con el compromiso y con la responsabilidad. El hombre crece sobre sí mismo solamente si expresa al máximo la naturaleza que está dentro de él y, además, no trata de someter a la que está fuera.

Por otra parte, es preciso romper la alianza entre la razón y el egoísmo para construir una segunda naturaleza basada en la espontaneidad a través de la poesía, que evalúe al hombre como ser deseante que no es capaz de realizar su deseo y que se ve atrapado en una búsqueda de placer constantemente insatisfecha. Una filosofía que se una a la poesía pero mediante el desarrollo de una práctica. Esto es, experimentar el mundo con la capacidad de conocer y de sentir en directo, de recuperar el gusto de percibir y disfrutar las cosas por uno mismo sin condicionamientos, ya que experimen-

tar físicamente repercute en el interior del ser humano y lo avala ante el conocimiento.

Por consiguiente, resulta conveniente una reordenación de la experiencia hacia lo subjetivo para inventar una nueva modalidad de sensación de identidad que posea sus propias pautas conductuales y que conlleven una nueva visión del mundo.

Las emociones que nos incitan los lugares toman relevancia cuando somos conscientes de su influencia en el comportamiento humano. Hay que buscar nuevas formas de interactuar con estos, hay que generar nuevos lenguajes y producir nuevos paisajes. Por esta razón, es necesario vincular poéticamente las emociones que articulan la visión de los elementos compositivos del cosmos; un modo de percibir el paisaje que afecta a los pensamientos, a las acciones y a los sentimientos del hombre, y que influye en su manera de actuar sobre el territorio al tiempo que aporta nuevos significados al paisaje.

La poética como protección ante el desencanto. Presenta a lo estético como herramienta de investigación que profundiza en los procesos perceptivos que nos llevan a la interpretación de un determinado paisaje; evidencia el conocimiento artístico como una herramienta para encontrar el impulso necesario que reencante la experiencia contemporánea.

Es decir, una poética que revise la naturaleza desde una nueva sensibilidad y que tenga como anhelo darle un significado más integrador; una especie de anarquismo expansivo con referencia en los autores románticos que abonaron el camino del cambio estético. También, una concepción cul-

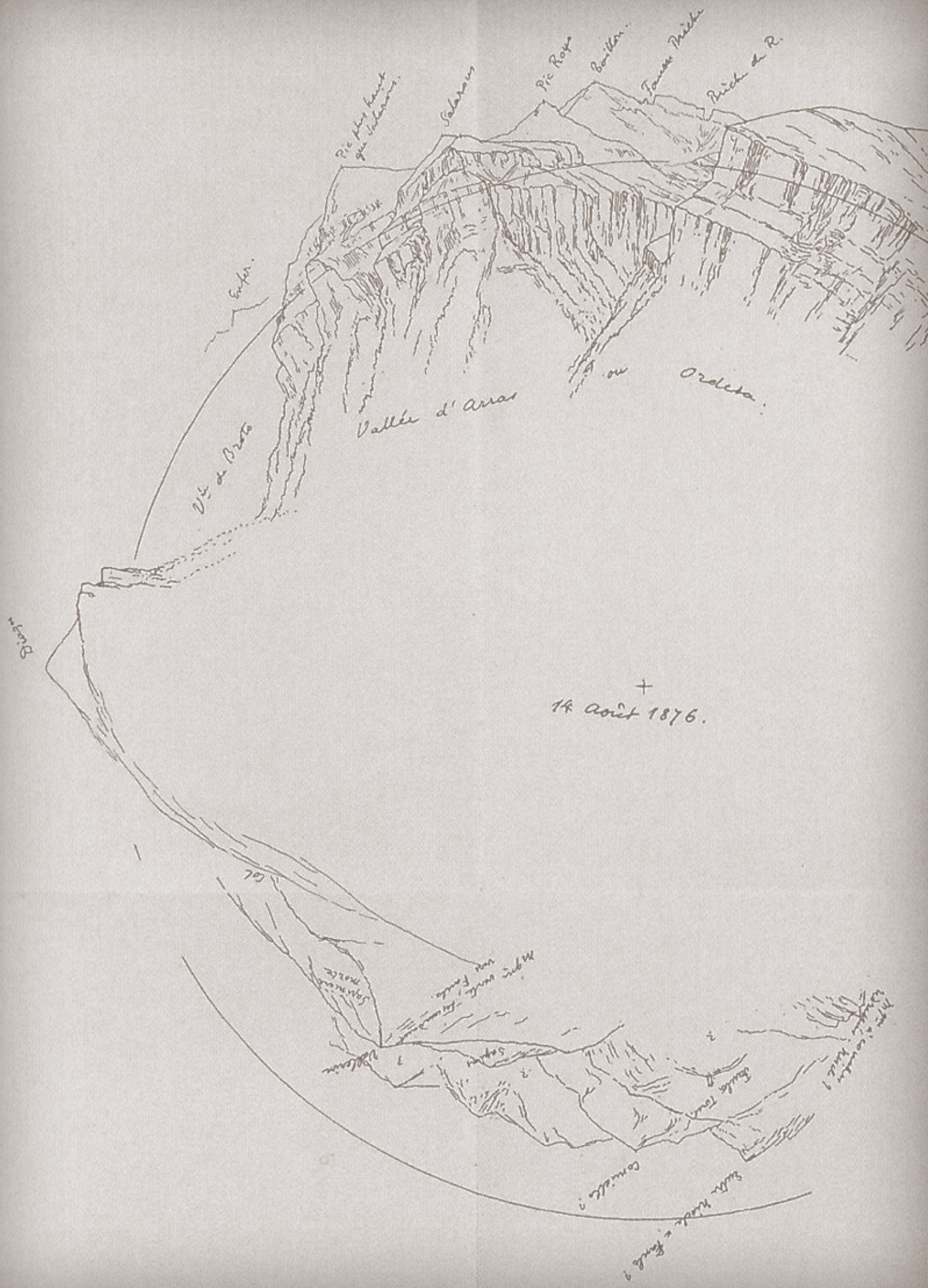
tural que apela a lo lúdico. La naturaleza es hoy un elemento más integrado dentro de la polifonía discursiva, es una voz más en el diálogo plural con la existencia. Una poética que construya un diálogo entre la actitud de lucha y de trabajo para poder sobrevivir a la naturaleza de quien abandona la seguridad de su refugio para explorar y expandirse, que adopta el Homo Sapiens, con el relax, el errar, el deambular y el dejarse a sí mismo del Homo Lucens.

Al mismo tiempo, una interdisciplinariedad entre el arte, la ciencia y la intuición que permita un progreso moral. Con este objetivo la investigación se proyecta en el lugar común que se constituye entre la ideación y la práctica, entre el arte y la vida, que se proponen en la experiencia estética del caminar. El arte del paisaje plantea la acción de recorrer el espacio como una herramienta estética que ha alcanzado el estatuto de disciplina autónoma; un proceso creativo a partir de la experiencia de transitar el paisaje y experimentarlo de forma vivencial mientras se camina. Ya no se trata de por dónde caminar si no de cómo caminar.

Por tanto, la presente tesis propone un incipiente reencantamiento de la realidad, mediante la manifestación de una nueva estética de tintes neorománticos fundamentada en la filosofía del caminar como una herramienta estética.







Pic des Hauts de l'Arros

Salaron

Pic Roche

Bouillon

Toussie Miché

Roch de R.

Enfer

Viz de Brats

Vallée d'Arros

ou Ordesa

Berg

+  
14 Août 1876.

Col

Sarrazon

M. pic vert - l'Arros

Valle

Sarrazon

2

Bouillon

2

Comilla

Sarrazon

M. pic vert - l'Arros

Sarrazon

# 02

## EXPERIMENTACIÓN Y MATERIALIZACIÓN

### 1. EL PROCESO CREATIVO DEL ARTE DEL PAISAJE EN LA MONTAÑA

- 1.1. LA EXPERIENCIA DE CAMINAR  
COMO PRÁCTICA ESTÉTICA
- 1.2. LA CONSCIENCIA DEL  
CONOCIMIENTO EN LA  
EXPERIENCIA
- 1.3. NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

### 2. ENSAYO FOTOGRÁFICO



1. Perdu-Mont



# 1. EL PROCESO CREATIVO DEL ARTE DEL PAISAJE EN LA MONTAÑA

---

*«El paisaje (...) ha pasado de ser imagen o representación a ser lugar de acción»*

*(Pérez Ocaña, 2011: 10)*

---

A finales del siglo XX la pérdida de crédito de los postulados de las vanguardias condujo a la práctica de un arte que se configuraba en el mismo proceso de realización de la obra de arte. Maderuelo indica que de esta forma surge el Land art:

*«era ya evidente la crisis de la modernidad, un aluvión de trabajos sorprendentes desbordaron las categorías artísticas proponiendo la desmaterialización del arte a través de acciones, construcciones efímeras, ocupaciones del espacio, palabras, ideas, fotografías, procesos, proyecciones, etc que se agruparon bajo el cómo calificativo de arte conceptual» (2007: 29).*

De esta forma el arte renovó las fronteras entre sus distintas disciplinas y constituyó una nueva estructura para el arte contemporáneo de la que surgió el Land art como «una poética particular constituida por un compendio experiencial que tiene su centro de atención en la naturaleza como objeto de arte» (Pérez Ocaña, 2011: 18-19). La naturaleza siempre ha estado en relación con el arte, pero a partir de ese momento se utilizará como objeto artístico, deja de

ser un elemento semántico de la representación y pasa a ser el objeto mismo de la representación. Esta recuperación del interés por la naturaleza está en el origen mismo de la manifestación artística del hombre, dado que esta condiciona su presencia física generando una convivencia que construye sus necesidades expresivas.

Así pues, el Land art se configura dentro del contexto del arte conceptual y de acción que desarrolla el «concepto» como una propuesta de procedimiento mental que hay que realizar a través de un proyecto. El artista lo interpreta como un proceso, como asociaciones, relaciones y comparaciones que configuran al Land art a través de la materialización de dicho proyecto. Como consecuencia el proceso creativo del arte se transforma en una experiencia estética que convierte el mundo en un lugar lleno de significados y presencias que aportan un conocimiento de lo universal a través de la experiencia de lo particular. El Land art configura una nueva experiencia donde la idea de la naturaleza se entiende como un proceso formativo del arte experimental, se comprende como un objeto de verificación programática y de referencia crítica.

Este desarrollo de la sensibilidad posmoderna pone en entredicho los planteamientos de la modernidad, recuperando el paisaje como tema artístico. «El paisaje es ahora sujeto y objeto de la reflexión sobre sus condiciones de existencia transformándose en lugar de acción consciente por parte del artista» (Pérez Ocaña, 2011: 18).

En particular, el Land art británico recuperó la composición vinculada con la sensibilidad del jardín paisajista del siglo XVII, recogiendo el legado de la tradición de

los viajeros del Gran Tour y de los exploradores de nuevos territorios. El paisaje se constituyó en el tema central del trabajo de muchos artistas. Pero hay que resaltar el trabajo de Richard Long y Hamis Fulton para amoldar el constructo cultural heredado del paisaje a la idea de naturaleza que tenían, aplicando su esfuerzo a un «trabajo de adecuación y/o prolongación histórico – conceptual» (Perán, 2000: 247). La evolución del trabajo del artista inglés Richard Long va, desde la propuesta de unas marcas en el territorio como intervención artística de sus largos paseos campestres, a la no acción sobre el territorio en pro de la acción de fotografiar los elementos encontrados para materializar su experiencia artística. Así, reduce el trabajo artístico a una experiencia personal con el territorio a través de una observación del paisaje que documenta mediante la fotografía en cada uno de los lugares por los que transita. Así mismo, el trabajo de Hamish fulton conceptualiza la acción de caminar a través de imágenes fotográficas que congelan, explican y particularizan al paseante. En su obra la idea está por encima de la realización y utiliza la naturaleza como una forma de arte pasivo «la acción de utilizar la naturaleza como arte e intervenir en ella es el hecho artístico en el que se basa toda su propuesta, es decir enfatiza y reafirma la postura del Land art y lo coloca en su estado más puro y conceptual» (Pérez Ocaña, 2011: 98). Tanto Richard Long como Hamish Fulton actúan de forma sutil sobre el territorio, y su paisaje, transitándolo de forma que simplemente tratan de percibir las emociones que les deviene su experiencia con la naturaleza. Tratan de intervenir el territorio modelando la forma que se tiene de percibir el paisaje. Ambos han recorrido los lugares más apar-

tados del mundo haciendo de sus efímeros pasos el tema de su obra y acreditando la tarea documental como ejercicio creativo.

En esta versión tan genuina del Land art se utiliza la naturaleza en su estado puro sin ningún tipo de intervención sobre la misma, tan sólo la presencia del hombre y la elección de su mirada ante parajes inhóspitos proponiendo un emocionante respeto por la existencia. Se trata de un método de trabajo donde la lectura que se realiza sobre el paisaje, es el concepto de la intervención. El Land art europeo propone a la naturaleza como soporte de la relación entre la realidad y su construcción cultural, todo ello, mediante la metáfora que utiliza el arte para interpretar el mundo real. De esta forma se establece la experiencia artística como un medio de conocimiento de la realidad capaz de analizar las posibilidades de representación de la existencia.

Esta práctica paisajística trata de instrumentalizar los vínculos entre el arte y la realidad para generar una correspondencia con la naturaleza que componga un paisaje en un sentido geográfico y físico, como lo argumenta Agustín Berque en su libro *Médiance*:

«La modernidad ha desconectado los tres mundos de la ciencia, de la moral y del arte, cuya intercomunicación es indispensable para que nuestras prácticas tengan sentido, un sentido profundo, que vincularía lo simbólico con lo ecológico. (...) El sujeto individual, que en los tiempos modernos se había separado de su medio, actuó luego como un entorno-objeto, metiéndose él mismo en escena, y se reintrodujo lúdicamente en el entorno. La moda del happening en los años sesenta, la desaparición en pintura de

las profundidades ilusorias de la perspectiva “legítima”, la arquitectura neo-regional (una tentativa de volver a lo vernáculo), el arte-paisaje (land art), el deseo creciente de convertir en paisaje (paysager) campos y ciudades, etc.: son fenómenos que testimonian que el sentido de la relación del hombre con el mundo ya no es el de la modernidad (del renacimiento)» (2000: 10-11).

El Land art europeo reflexiona sobre las relaciones del arte con el espacio natural y el arte con el espacio urbano. Al tiempo que potencia la relación de una actitud vital y emocional del artista con la naturaleza, evidencia la necesidad del hombre de tomar una actitud con respecto a su la relación con el entorno y su existencia, a través del hecho artístico. García Guatas argumenta que después del Land art :

*«la relación con el paisaje y con la naturaleza ya no puede seguir siendo entendida sólo como contemplación o expresión de sentimientos, como habían hecho los románticos» ha de ser entendida «como acción, pues el paisaje se regenera con la cultura que lo rodea », por supuesto, con la presencia del hombre recorriéndolo» (2007: 108).*

Con la reafirmación del Land art el concepto de naturaleza cambia para convertirse en el sustrato de una idea mas amplia que relaciona al arte y la naturaleza mediante un vínculo que lo comprende como arte total.

Ya anteriormente, al mismo tiempo que el Romanticismo en Europa concedía al paisaje una carga anímica y emocional, a mediados del siglo XIX va a surgir la expresión en plein air, que remite a la manifestación artística del paisaje realizado in situ, o sea, un género que implicaba la observación del entorno y la realización de representacio-

nes a partir de la experiencia de primera mano. Estos presupuestos fueron reclamados por los artistas de la naturaleza para sus prácticas e interpretaron el concepto de paisaje como arte mediante la acción «Uno de los grandes logros del Land art es la transformación conceptual del paisaje o territorio en una objetualidad escultórica» (Pérez ocaña, 2011: 235). De esta forma se afirmó el tránsito del hombre de observador a modificador y el paisaje pasó a comprenderse como un inventario de acciones humanas sobre el espacio.

### El paisaje como lugar para la acción

Los románticos del XVIII generaron la metáfora de aplicar sentimientos a los fenómenos atmosféricos y el Land art aplicó la metáfora directamente al territorio, de forma que, el paisaje se constituye como un carácter cultural de la realidad que se referencia en el lugar a través de la transmisión de la experiencia directa. Se trata de una reconfiguración que articula la diferenciación entre el territorio y el paisaje mediante la constitución de valores y significados. El paisaje se establece como un campo de acción donde los receptores del arte dejan de ser simples observadores y se convierten en elementos indispensables para la definición del mismo. El arte del paisaje se dispone como una forma de relacionarse con el mundo y el espacio. «El artista que trabaja con el paisaje ha de transitar por zonas y encontrar la relación real, la fusión de los completos de los artificios con el arte» (Martínez de Pisón, 2009: 75). El artista ha de combinar el trabajo de campo con el trabajo de estudio para poder comprender las dinámicas naturales y humanas.

De esta forma el viaje, la excursión o la expedición, se vuelven parte fundamental de las obligaciones del artista que opera con el paisaje.

El fundamento del estudio de los lugares y los espacios se configura como una búsqueda de la esencia de la creación a través de elementos perceptivos y conceptuales, mediante la acción sobre el paisaje. Cada acción participa del lenguaje de la imagen total, como un complemento del lugar que no podría parecer de la misma forma en otro sitio. El lugar es el soporte fundamental de la obra donde se realiza la acción y, la relación entre el artista y el lugar, se articula a través de la asociación del paisaje con unos sentimientos. El artista ha de tratar de identificar el carácter de las propiedades del territorio sobre el que el ser humano proyecta sus sentimientos y la correspondencia entre su sensibilidad y la del territorio. Se trata de un análisis de carácter procesual y de actitud activa. «La investigación en un lugar debe consistir en extraer los datos sensoriales existentes a través de percepciones directas» (Pérez Ocaña, 2011: 44). El artista transita el lugar como un escenario donde los elementos que lo componen son componentes del lenguaje para su propuesta artística. Realiza una metáfora del lugar renombrándolo mediante su experiencia en la naturaleza. En definitiva, el paisaje de naturaleza se ha convertido en una cadencia, en una melodía que ofrece una tonalidad atmosférica. La movilidad por el paisaje in situ permite el paseo con los ojos y, el paseo con las piernas. El paisaje ya no es sólo ojo sino también piernas. El paisaje se configura como una experiencia plurisensorial.

El trabajo del artista en el paisaje de alta montaña configura el encuentro del hom-

bre y la montaña como una forma de diálogo fundamentado en una herencia común que se construye en la biografía colectiva del montañismo. En él, las acciones y las declaraciones de los montañeros se comunican como en una obra de arte y participan de la realidad dinámica que interactúa entre el observador y los constantes cambios de la montaña.

El montañismo se configura como la forma que tiene el hombre de relacionarse con la alta montaña. Construye el paisaje como un lugar de paso en el que no se puede establecer un hogar y donde el recorrido se constituye como la forma de habitar la alta montaña. El individuo asume el nomadismo como única forma de vida posible en un lugar donde los caminos no se entienden como líneas visibles, sino como líneas construidas por la imaginación humana. Lugares de paso que se establecen mediante un proceso artístico como correspondencia de la proyección del ser humano en un mundo aparte, como es la alta montaña. «La ascensión a una cumbre, hecha con el corazón y con el esfuerzo físico, se convierte a su vez en una obra de arte» (Tort, 2001: 136). Transitar por el paisaje de montaña adentra al hombre dentro de un carácter sinestésico que imbuye todos y cada uno de los sentidos: gusto, vista, tacto, oído y olfato. Una dimensión relacionada con el carácter multifacético del paisaje que configura al montañismo, en términos contemporáneos, como una obra de arte. Ya ha salido antes y llama la atención Consistente en un proceso que va desde la creación de una nueva idea de proyecto, hasta adquirir lo necesario para ejecutarlo, diseñar diferentes planes, intercambiar información, ideas, recuerdos, emociones o gestar un proyecto de

financiación. En pocas palabras, el proceso de la experiencia de relacionarse con la alta montaña se configura como una obra de arte integral que habla de la naturaleza del hombre. «Cuanto más arriba escalo, más profundamente siento mis miedos. Cuanto más alta es la montaña a la que subo, más amplio es el panorama que tengo sobre mi existencia (...) Al ir a un lugar al que no pertenezco, se hace posible el arte de vivir: la orientación a través de la desorientación. Pues, al fin y al cabo, todos los desiertos de este mundo están sólo en nosotros mismos» (Messner, 2004: 167).

Desde la perspectiva del Land art la relación entre el arte del paisaje y la experiencia de la práctica del montañismo se comprenden como la búsqueda de un lugar común entre el arte y la vida, que tiene su conexión en la coincidencia temporal de la consolidación del senderismo o la travesía en los años sesenta del siglo XX en una coincidente simetría de aptitudes que concebía «la marcha (...) como un acto de reconciliación con el entorno. Ejercitar la posibilidad de conectar con el mundo a cuerpo limpio, mediante el reencuentro de los caminos, del paisaje que evoca una civilización y un sentido, con sólo el uso del esfuerzo físico, la contemplación, la meditación, la simpatía, todas estas alegrías inmateriales que se practican» (Martínez de Pisón, 2002: 125). De esta forma «el arte se convierte en una actividad ligada a una comunidad que pertenece a un contexto específico y pretende la construcción de nuevos procesos de transformación social» (Pérez Ocaña, 2011: 72). El arte y la vida se vinculan en el camino del montañero por unas normas morales y éticas y se unen en la determinación de dedicar la vida a un conjunto de principios morales, a una ética

puesta en práctica a través del arte. Al igual que los montañeros Walter Bonatti o Lionel Terray que dedicaron su vida con entrega, disciplina y compasión a la montaña con la convicción de que la determinación en una filosofía de vida es lo fundamental para la existencia del hombre.

### Caminar en la montaña

La práctica de la montaña posee una idiosincrasia propia que se puede llegar a comprender desde la perspectiva de la práctica del caminar. El acto de caminar ha sido la primera acción estética que ha penetrado en los territorios del caos construyendo un nuevo orden. «Andar es también el inicio del proceso de explorar, de contemplar la diversidad de territorios que nos ha ido exigiendo diversidad de habilidades y estrategias para sobrevivirlos, para domesticarlos, para transformarlos. Andar es también el proceso por el que se sube una montaña» (Muñoz Gutiérrez: 2011: 21). La marcha es una relación de convivencia que expresa una forma ética de ser consciente, una manera esencial que pone al individuo en contacto directo con los orígenes arcaicos del hombre para reconectarlos con la contemporaneidad. Caminar en la montaña tiene unos vínculos establecidos, entre el paisaje, el paseo y la marcha, que están impregnados por nociones de peso histórico tan determinante como: lo sublime o lo pintoresco. Estos conceptos condicionan la experiencia del individuo hacia la admiración y el respeto, hacia su interior, hacia la experiencia y la vivencia. Dichos términos ayudan a conocer la libertad entre el individuo y lo humano «un exceso de ebriedad en las cimas, en lo alto de los puertos de



montaña (...) acaba por despertar en nosotros esa parte rebelde, arcaica». En la alta montaña «caminar nos coloca en la vertical del eje de la vida» (Gros, 2014: 14). El montañero es el cartógrafo de las cumbres que mapea el silencio.

Caminar por cordilleras significa vivir el paisaje para, una vez vivido, juntarlo a la vida «Paso a paso (...) esa repetición produce desplazamiento y ese desplazamiento, en la repetición, produce vida» (Muñoz Gutiérrez: 2011: 21). Andar es vivir por lo que, vivir es andar. Andando entre los paisajes de la montaña la capacidad de aprehender elabora conocimiento. El caminar como práctica estética se conforma en herramienta crítica fundamental para producir paisaje y volver a encantar la experiencia. Andar es un instrumento estético que describe y modifica espacios, comprendiéndolos y llenándolos de significados; lee y escribe simultáneamente en el lugar, generando, a su paso, interacciones en el territorio que, más tarde, comparte. La investigación comprende la travesía y el caminar supone una disciplina estética autónoma que se configura como una acción de apropiación de significados que el hombre ha desarrollado entorno al paisaje de la alta montaña. Caminar es entender la calidad del paisaje. Esto se puede conseguir mediante la integración de lo humano en lo natural como forma de identidad social, mediante una ética y una moral de respeto por la montaña. Andar por un determinado paisaje, como el de montaña en este caso, posibilita una conversión de la conciencia, para lo que se requiere de una predisposición por parte del individuo, y de una preparación de la inteligencia vital de vivir, para ser consciente de lo que se está haciendo.

Actualmente se percibe la necesidad de establecer una guía de cómo ir a la montaña en lugar de por dónde ir a la montaña. Se hace imprescindible convenir una nueva metáfora cultural que cambie los conceptos de conquista y lucha por los de tránsito y empatía. El alpinismo ha de redefinirse hacia una práctica más consciente para que la significación adquirida de lucha y conquista se modifique hacia una experiencia y relación más empática del tránsito por la montaña. El hombre ha de preguntarse sobre la diferencia entre adoptar o adaptar un lugar, debe poder ser capaz de valorar la oposición entre conquistar la montaña y transitar por la montaña. Consiguientemente, el arte de caminar se postula como una forma adecuada de volver a encantar la experiencia de la montaña. Caminar construye una alternativa de intervención más sensible, razonada, consensuada y pensada para el común. Caminar poetiza la realidad y se rencuentra con un relato realmente autorizado para poder ayudar al hombre a entender y a hacer.

















## 1.1. LA EXPERIENCIA DE CAMINAR COMO PRÁCTICA ESTÉTICA

La temática del caminar desde el punto de vista del cuerpo debe ser analizada como un argumento de búsqueda de alternativas –y, por tanto, romántica– al sueño fracasado de la emancipación tecnocrática racionalista. Caminar como práctica estética es una forma de ser, estar y pensar; una manera de aprehender la realidad desde la profundidad de la experiencia. Con William Wordsworth se reinventó el paseo como una actividad intrínsecamente intelectual, un acto poético de comunión con la naturaleza mediante la contemplación del paisaje. Se avaló el paseo como un acto fundamental dentro del proceso creativo del artista. Con Henry David Thoreau, el caminar se convirtió en un procedimiento por el que se nos revelan las sensaciones del mundo mediante la colaboración de todos los sentidos. De este modo, caminar se fue configurando como ejercicio de libertad, un acto creativo que requería de la soledad y del silencio que se perciben cuando nos alejamos del ruido. A través de Jean-Jacques, Rousseau recuperó la acción de caminar como percepción sensible del entorno, y concibió el paseo como un proceso de búsqueda del yo, de la propia identidad reflejada en la naturaleza. En Rousseau, la caminata es una experiencia de la libertad en solitario, donde todo consiste simplemente en existir. Así pues, caminar se configura como una «práctica experimental que va aplicando distintas herramientas teóricas en función de sus necesidades, siempre con un sentido de la oportunidad que le confiere una gran flexibilidad y una considerable movilidad intelectual» (Careri, 2002: 12).

A finales del siglo XX, las disciplinas artísticas realizaron una expansión de campo como forma de enfrentarse a sus propios límites. Exploraron los márgenes de sus disciplinas para no caer en la negación abierta por el Dadá en el Surrealismo en su expansión hacia la psicología. De esta forma, los situacionistas trataron de convertir el anti-arte en una disciplina integral por medio de su expansión a la política y «el land art convirtió el objeto escultórico en una construcción del territorio por medio de una expansión hacia el paisaje y la arquitectura» (Careri, 2002: 26). De este modo, la acción de recorrer el espacio se configura como una forma estética que alcanza un régimen de disciplina autónoma. Algunos escultores empiezan a explorar el tema del recorrido, primero como objeto y, luego, como experiencia. Richard Long realiza *A Line Made by Walking* e institucionaliza el andar como una de las formas que los artistas utilizarán para intervenir en la naturaleza. El *land art* revisita, caminando, paisajes remotos y viaja a través del espacio para poder contactar con la naturaleza, constatando que la relación entre el arte y esta última ha cambiado. El hecho de andar se convierte en una forma artística autónoma. Esta intervención artística –junto con *A Tour of the Monuments of Passaic* de Robert Smithson– marcará un punto de inflexión vital para la historia del arte contemporáneo, y las artes visuales modificarán el significado del acto de caminar, como parte integrante de una expansión hacia la escultura.

Por otra parte, la práctica de caminar se ha visto reactivada por el arte como generador de nuevos lenguajes. La actitud y reflexión filosófica que suscita el caminar vuelve visibles pensamientos que dibujan el territorio

y que transfiguran el paisaje en su representación más tradicional, tras el movimiento que se adquiere en los trayectos. La práctica del andar sugiere una nueva lectura de la relación del hombre con el entorno en todas las épocas. Así, caminar ha producido y produce paisaje y se entiende «como una herramienta crítica, como una manera obvia de mirar el paisaje, como una forma de emergencia de cierto tipo de arte» (Careri, 2002:10). El trabajo del «*walking art*» (Corvo, 2013 :21) es el de devolver al camino su profunda temporalidad; restablecer la gramática de su experiencia como propósito para crear sentido.

### Nomadismo

El hombre camina como una forma simbólica primaria con la que transformar el espacio. El andar bípedo de nuestros ancestros fue el paso decisivo que desencadenó el proceso que continúa con la aparición del lenguaje y de la consciencia de nosotros mismos. Este progreso se desarrolló en forma de nomadismo, generando un nuevo espacio y un nuevo modelo de comportamiento donde la única huella reconocible es la estela dejada por el andar, que presenta al recorrido como signo de esta acción. Así pues, caminar por el paisaje se interpreta como un acto de transformación simbólica y física del espacio, donde el nomadismo se configura empleando significados simbólicos de un acto primario que utiliza el errar como una forma de construir en el paisaje.

El andar bípedo, al liberar las manos y permitir una mayor complejidad del cerebro, desencadenó un proceso que continúa con la aparición del lenguaje y de la consciencia de nosotros mismos, y que prosigue con el

desarrollo de la cultura y del establecimiento del hombre por todo el planeta. Por esto, la supervivencia del hombre se debe al gusto por la novedad que provoca el nomadismo. El hombre es nómada por naturaleza: «Tan sólo desde hace ocho milenios intentamos ser sedentarios, pero nuestro cuerpo se rebela y se resiente y, mucho más nuestra mente. Escapar es lo que nos eleva por encima del mundo animal, seguir adelante, ir a otro lugar» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 23). Los pasos del hombre persiguen novedades, se ven atraídos por el resplandor de la montaña o por el misterio de los valles ocultos. Razón por la cual el viaje es la clave de la inteligencia, y es la posibilidad de viajar la que da significado a las imágenes lejanas de los ojos y de la mente. Como afirma Solnit: «Andar no hace a nadie más inteligente, pero permite que estemos más disponibles a nuevas ideas porque el ritmo del andar es el del pensamiento» (2014). En el recorrido somos conscientes de la realidad, «pensar caminando nos permite contemplar las cosas reales en su orden (...) y, a la vez, el camino nos abre a las novedades (...) un esfuerzo por reunir lo que las cosas son y lo que parecen ser (...) la reunión se produce en el viajero, que siempre deseará volver al lugar de donde partió» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 26).

Actualmente, el concepto de nomadismo se refiere a un *modus vivendi* que define los movimientos de personas relacionados con el trabajo, el turismo, los emigrantes, etc. La representación nómada designa una metáfora de un movimiento mental, físico y artístico. Hoy, el nomadismo se concreta como una realidad global. «El nomadismo (...) presenta una modalidad preformativa de la existencia que lleva a recorridos por

experiencias cognitivas y a la producción de nuevos horizontes semánticos, lugar de hibridaciones culturales» que sirven como marco de «modalidades relacionales de un nuevo concepto de nomadismo que se amplía en este nuevo milenio: el nomadismo global» (Modesta di Paola, 2009).

### Binomio montaña – ciudad

Los espacios desdibujados para deambular son cada vez más escasos. La alta montaña, en su exilio radical, se configura como uno de esos lugares donde los caminantes preparan rutas de varios días, durmiendo en refugios o albergues entre etapa y etapa. Poco a poco, estos emplazamientos de meditación y silencio están bajo el acecho de la civilización y sus infraestructuras.

Las caminatas que las figuras heroicas de la historia del montañismo realizaban estaban enfocadas a la exploración; eran expediciones que ponían en peligro la vida de los hombres y que se planteaban como una prueba tanto física como moral. Así, el hombre se enfrentaba a la montaña con la única finalidad de llegar hasta allí, de hacer cumbre y volver para poder terminar con el martirio que supone una prueba como esa. «Únicamente cuenta el término, el final del trayecto (...) Sólo importa el fin del viaje, no los medios para llegar hasta allí» (Le Breton, 2011: 113). Esta forma de comprender el recorrido es propio de la mentalidad moderna que entiende el viaje como un medio para conseguir un fin. Lo que la investigación propone mediante la práctica estética del caminar es una relectura de la experiencia del viaje como un fin en sí mismo.

Caminar es una metáfora de una actitud de estar en el mundo que se configura como

una aventura personal, «caminar (...) hoy en día (...) es una elección (...) una forma deliberada de resistencia a la neutralización técnica del cuerpo» (Le Breton, 2011: 90). El caminante ha de tener una predisposición previa, que tiene que ver con el deseo de potenciar al extremo el contacto con el mundo vivo para alcanzar la alegría del agotamiento y sentir la propia imposibilidad. Caminar de forma consentida, con placer, invita al encuentro de la conversación, al disfrute del tiempo y de la libertad, como una herramienta para cultivar la dimensión estética de la experiencia humana. También, es una forma de ejercitar «el goce tranquilo de pensar (...) la sensorialidad y el disfrute del mundo (...) recuerdos (...) impresiones, encuentros, conversaciones» para asimilar «el sabor del mundo» (Le Breton, 2011: 20-21). El hombre tiene que aprender de nuevo a viajar, aunque esto suponga perderse o saber que no hay retorno y, por supuesto, aceptar que el mapa no coincide con el territorio. En esta confusión, hay que errar los caminos ya que, como afirma Bode, «el camino es el viaje (...) El camino es el caminar. No hay más camino que el que hacemos al andar» (2009: 33), y si uno se desvía del camino no se pierde, sino que descubre otro nuevo.

Al descender de la montaña uno ha de volver a la escena social en donde la relación con el entorno cambia de significado. Se ha experimentado la marcha por un espacio de tiempo determinado como «un atajo en el ritmo desenfadado de nuestras vidas, una manera adecuada de tomar distancia» (Le Breton, 2011: 17), que configura el caminar como actividad de recreo que puede suponer una afirmación de uno mismo. «Caminar es (...) una forma de anular el

hábito, por tanto el orden de las cosas y con él incluso el del propio tiempo» (Maderuelo, 2007: 74). Si alguna libertad le queda al ser humano es la libertad de andar y el verdadero espíritu andariego se encuentra en la consecución de esta condición. Según Gros, la libertad que nos propone el caminar desde el binomio ciudad naturaleza viene configurada por tres condicionantes:

- Por un lado, el de la «*libertad suspensiva*», la cual ofrece una desconexión provisional que nos libra de la carga de las preocupaciones cotidianas. Caminando en la naturaleza el individuo alcanza a liberarse a las ilusiones de lo indispensable. El urbanita interpreta en términos de privación lo que para el caminante es una liberación; una felicidad en forma de paréntesis, felicidad de partir pero también por volver.
- Por otro, la «*libertad por romper*», por escuchar la llamada de lo salvaje, de partir lejos hacia alguna parte para intentar otra cosa. Transgredir el gran afuera para buscar el límite entre nosotros y lo humano, que es lo que se encuentra en la alta montaña; caminar en busca de uno mismo, para reencontrar la identidad perdida, ya que como afirma Gros «andando se escapa a la idea misma de identidad, a la tentación de ser alguien, de tener un nombre y una historia (...) La libertad cuando se camina es la de no ser nadie, porque el cuerpo que camina no tiene historia, tan solo un flujo de vida inmemorial» (2014: 14).
- Y, por último, la «*libertad del que renuncia*» del regreso a las alegrías sencillas, de la evocación de lo arcaico. El recogimiento y meditación del eremita, una alusión a «ese Yo eterno que trasciende las máscaras, las funciones, las identidades y las

historias» (Ibíd.: 16) en una vida que se transforma en itinerante y que solo es consciente del «eterno presente de la coincidencia» (Ibíd.: 16). En las largas caminatas es donde se puede apreciar con más intensidad la libertad de la renuncia, que se transforma en una intensidad de la misma presencia. Caminar es un ritmo propicio para la sedimentación del conocimiento y de la experiencia que dota de sentido a la existencia humana.

### Camino espacio

En la alta montaña caminar es la forma elemental de construcción del espacio simbólico. De esta forma, el hombre construye un sistema de correspondencia entre la naturaleza y la vida que vincula el uso del espacio con el uso del tiempo mientras camina. Así, andar se configura como un instrumento estético apto para comprender y aportar significado, capaz de describir y modificar el espacio. Posee la característica intrínseca de leer y escribir simultáneamente en él, resultando ideal para generar interacciones. El acto de andar va asociado, desde su origen, a la creación artística: «la actividad de andar a través del paisaje con el fin de controlar la grey dará lugar a una primera mapación del espacio y, también, a aquella asignación de los valores simbólicos y estéticos del territorio» (Careri, 2002: 32). Atravesar la naturaleza permite al individuo obtener conocimiento fenomenológico y simbólico del territorio; posibilita marcar los límites del espacio, reduciendo la inmensidad a las proporciones del cuerpo humano. De este modo, el hombre construye un orden en el caos que queda representado en los caminos y las sendas: «De hito en hito

nuestra mirada se desplaza para reconstruir un camino que la montaña ya no dejó trazar, y que nuestros pasos hacen ahora, dibujando líneas imaginarias que unan los puntos en los que nuestra mirada descansa» (Muñoz Guitérrez, 2011: 106-107).

En el camino se ve con nitidez la frontera entre la cultura y la naturaleza. «Hay algo común a toda senda, a todo camino (...) No es tanto el ser una zona pisada que se destaca de un terreno abrupto o salvaje, no es tanto lo que tiene que ver con la diferencia entre lo que es camino y lo que es su pérdida. Lo común está en quienes por los senderos caminan» (Muñoz Guitérrez, 2011: 104). Una ruta significa una convivencia invisible pero real con el resto de caminantes, como una marca de humanidad. Su fisonomía se altera constantemente según el flujo de los caminantes y el trazado de los senderos es la memoria grabada en la tierra de los incalculables excursionistas que han transitado por ese lugar. Los seres humanos son gregarios y buscan objetivos que se difunden mediante mecanismos sociales. «Un camino de tierra, un sendero tienen una densidad existencial, condensan en cierta manera una humanidad o una animalidad tangibles: rastros de pasos» (Le Breton, 2011: 79). Por tanto, los hitos de los caminos de montaña son la señal de que los caminantes suelen pasar por allí, fuera de los circuitos más frecuentados las sendas son borradas por la erosión del paso del tiempo; la naturaleza destruye lo que el hombre ha construido con su empeño de hacer camino. El proceso de caminar se conforma cuando «el caminante siente la tierra bajo los pies, en contacto vivo con el camino, que se recorre con los sentidos abiertos y el cuerpo disponible, estableciendo una relación con los múlti-

ples acontecimientos de su periplo, grabados ya en su memoria de forma indecible» (Le Breton, 2011: 36-37). Así, el recorrido precisa del cuerpo, pies y calzado, que se adaptan de forma recíproca para reducir la inmensidad del mundo a sus proporciones. Caminar es la evidencia del mundo que relaciona al individuo de una forma vital con el espacio y el lugar, «es un modo de conocimiento que recuerda el significado y precio de las cosas» (Ibid: 36). El caminante participa de las pulsaciones del mundo en una experiencia sensorial total que transfigura los momentos normales de la existencia, reinventándolos con nuevas formas.

### Recorrido tiempo

A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba, constituyendo las categorías que utiliza para interpretar los paisajes. De este modo, la acción de atravesar el espacio se transforma en un acto simbólico que permite modificar sus significados. Por lo tanto, el recorrido se configura como la primera forma estética que penetró en el territorio de lo desconocido para modificar el significado del espacio que franqueaba, reordenando y atribuyendo nuevas cualidades. De esta manera, se estructura «el recorrido como una forma de expresión que subraya un lugar trazando físicamente una línea» y utiliza «el hecho de atravesar» como «instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio» (Careri, 2002: 11); caminar es un arte que se origina en el mismo paisaje.

Por otra parte, el recorrido como mito, como narración literaria ha permanecido vivo en la religión en forma de peregrina-

ción o procesión, pero ha sido en el siglo XX cuando el recorrido ha adquirido un estatus de puro acto estético. «El recorrido no es lo estable que de fondo permanece cada vez. El recorrido es la inevitable obligatoriedad de dar un paso tras otro, asociado a un tiempo preciso, asociado a unas eventualidades distintas» (Muñoz Gutiérrez, 2011:115). De ahí que cada ascensión a la montaña sea diferente aunque vayamos al mismo sitio y también que el camino no sea simplemente un medio para llegar a un destino sino, sobre todo, un espacio abierto a la posibilidad: «El principio y el final nunca son interesantes, porque el principio y el final son *meros puntos*. Lo interesante es el medio, el trazado, los saltos, las intermitencias, los flujos y su recorrido» (Ruiz de Samariego, 2007: 70). Dirigir la mirada al camino supone volver a habitar su tiempo; el trazado del recorrido se distribuye como un orden material de señales invisibles que seguimos al caminar y que nos transportan por un cuantioso número de recuerdos. Caminar es una incitación a meditar sobre cómo remontar el curso del tiempo para rondar la muerte, la nostalgia, la tristeza de la memoria reencontrada; es vivir el instante y no vivir el mundo más allá de la hora que acerca. El caminante es el que coge su tiempo y no deja que el tiempo le coja.

Hay algo rítmico en el caminar, el sonido de los pasos en la cadencia de la pisada, el sonido de la respiración y su modulación intervenida por el empeño en continuar. Un ritmo que sumerge al hombre en el paisaje, en una sensación ilusoria de colaboración y comprensión con los límites de la existencia. El hombre disfruta de la libertad inherente al caminar cuando marca su propio ritmo de mirar y contemplar. Así, el

ritmo del caminar es el ritmo del vivir, de la mirada que avanza y se acumula en el caminante por simple amor al viento y a la tierra de los viejos caminos. Como sostiene Messner:

*«El arte consiste en encontrar un ritmo, dejar la mente en blanco y no pensar que cada paso es sólo uno de cien millones (...) siempre pienso en el hoy (...) y me olvido de mí mismo (...) cuando se está de lleno en ello y se tiene una concentración absoluta, hay que borrar el mañana y el ayer, estar caminando en el ahora, sin noción del tiempo y como en otra dimensión (...) Cada persona tiene su propio ritmo de marcha ideal, una velocidad a la que se cansa menos»* (2004: 110-113).

## Lugar: Espacio – tiempo

Caminar permite reencontrar los ritmos naturales, participar de los lugares en su estado y de la fuerza de los paisajes, al tiempo que posibilita penetrar en lo que uno no es, ayuda a similar el paisaje y la experiencia. Hay que tener en cuenta que «las exigencias del cuerpo y el espíritu se ponen de acuerdo para demandar una atención al mundo distinta según el lugar (...) El paseante es (...) reflejo del lugar que recorre (...) su estado de ánimo también tiene una influencia determinante en lo que puede ver» (Le Breton, 2011: 90). Es una herramienta que permite al hombre aprehender la sensorialidad del lugar; una marcha por la alta montaña hace que el individuo se interrogue acerca de su presencia en el mundo, lo abstrae en su cosmología. La alta montaña enfrenta al hombre con lo sublime, lo arranca del mundo de las percepciones ordinarias y lo enfrenta a sí mismo. La montaña es una construcción emocional,

basada en la exposición al peligro. Caminar por esta determina en la memoria una imagen, un ambiente, un paisaje, un valor atmosférico: «Caminar es la confrontación con lo elemental» (Le Breton, 2011: 72). Es la inmersión en el espacio, en diferentes lugares, diferentes emociones, el *genius loci* de cada espacio posee diferentes interpretaciones. Teniendo en cuenta que «la relación con el paisaje es siempre una emoción antes que una mirada» (Ibíd.: 72), la inmersión en el espacio nos revela el paisaje como un territorio al tiempo que se muestra como una construcción polivalente de multitud de significados. En el paisaje de la montaña el alpinista muestra su respeto obteniendo el beneficio espiritual del andariego. Sí, caminar por la montaña intensifica el vínculo con lo natural y exige integrarse y adaptarse de una forma más precisa al medio salvaje, cuando quedamos a merced de la clemencia o inclemencia del tiempo. En la alta montaña tratamos de que el paso sea rápido, de que la estancia no dure mucho ya que estar en la altura es tentar a la suerte. Allí arriba, los efectos atmosféricos te envuelven hasta que formas parte del territorio mismo. En la estancia en lo inhóspito el ser humano se esfuerza por perdurar ante la conciencia de la muerte. La misma vida humana es en esencia una lucha por permanecer.

Cada espacio está bajo el dominio de un *genio del lugar*, que hace que los territorios no sean neutros. Caminar por la alta montaña es atravesar el silencio abriendo un camino propio; una travesía por el silencio para disfrutar del sonido ambiental. «El silencio es una modalidad del sentido, un sentimiento que atrapa al individuo» (Le Breton, 2011: 51). El silencio resuena como la identidad del lugar que habita el espacio de la alta

montaña y en los espacios donde impera este se abre a una dimensión particular en el seno del mundo. Caminar se puede interpretar como la búsqueda del silencio, como una exploración sutil hacia el recogimiento, una búsqueda de una interpretación directa del sentido de las cosas y de uno mismo para retomar el contacto con el mundo, «el silencio es un camino que lleva hacia el yo (...) el silencio nos proporciona entonces un intenso sentimiento de existir» (Le Breton, 2011: 54). De este modo, el caminante descubre el sentido del silencio que impregna fuertemente la alta montaña, y se convierte en un lugar donde la palabra fracasa al intentar describir la potencia de un instante de su solemnidad: en lo alto, el silencio de la marcha es la disipación del lenguaje, el fin de la conversación, la diferenciación del artificio. «En el silencio de la marcha (...) se escucha por fin lo que no tiene vocación alguna de ser retraducido, recodificado y reformateado» (Gros, 2014: 72).

La marcha por la alta montaña tiene el tiempo y las cosas atrapadas en una inmovilidad sorda, todo está detenido. El hombre se coloca frente a lo que dura absolutamente, ante lo eterno. La alta montaña es eterna porque resiste el paso del tiempo de una forma diferente a la nuestra. No hay en ella nada más que hacer que caminar, lo cual permite al hombre recuperar el sentimiento de ser y redescubrir la sensación de existir. El que camina se impregna y «progresivamente, ya no habita el paisaje: es el paisaje» (Gros, 2014: 93). Por eso, caminar pone en relación la dinámica de las sensaciones y sitúa la dependencia fisiológica del hombre de forma ética, estética y productiva para con la Tierra. Ruiz de Samaniego afirma: «el paisaje (...) se piensa dentro de mí

y yo soy su conciencia» (2007:63). Caminar es una herramienta para un nuevo renacimiento de uno mismo. Asimismo, desacondiciona la mirada mediante la receptividad de una geografía exterior que influye en lo interior. El caminante sólo ve lo que existía en él, pero eran necesarias estas condiciones de disponibilidad para abrir los ojos y acceder a otras capas de lo real; encuentra en el desafío físico otro ritmo, una relación diferente con el tiempo y el espacio. El hombre que camina realiza una «travesía por el desafío moral, encuentra en el desafío físico que es el caminar su antídoto (...) otro ritmo, en una relación nueva con el tiempo, el espacio (...) el sujeto restablece su lugar en el mundo, relativiza sus valores» que le hacen «reencontrar el hilo de la vida» (Le Breton, 2011: 159). El sufrimiento del caminante da paso a la metamorfosis de uno mismo y esta es la alquimia de la ruta. Bajo estos parámetros, la montaña representa una invitación a la superación del umbral hacia otro paisaje, hacia otro yo. Caminar construye el sentido que permite encontrar la evidencia del mundo, el recorrido se camina para reencontrar la conciencia, para reconciliarse con el mundo. La alquimia de la ruta transforma al hombre puesto que «caminar es (...) un rodeo para reencontrarse con uno mismo» (Le Breton, 2011: 15).

Actualmente, el ser humano se encuentra en un proceso de revisión de los presupuestos sobre las técnicas de la observación. Así, para Steiner, se trata de una transformación de:

*«(...) reevaluaciones correlativas de todo el modelo de cómo la mente y el cuerpo pueden corresponderse. Por ahora, sin duda es un honrado lugar común decir que la conciencia actúa sobre el entorno, que la conciencia es, en algún sentido, la estructura medioambiental, y que las relacio-*

*nes recíprocas entre lo inmaterial y lo material constituyen una retroalimentación dinámica. En todas partes, el viejo divorcio de carne y espíritu está cediendo el paso a la metáfora mucho más compleja de un continuum»* (2001: 96).

Consecuentemente, se aprehende la naturaleza andando en el lugar y se recorren las montañas y los picos para bajar con la impresión de haberse introducido en una sensación continua de uno mismo en el mundo. El hombre errante busca descubrir un «sentimiento de vida»; proyecta un pensamiento en el horizonte mientras goza de la cercanía, poniendo en práctica su «capacidad de interacción entre lo cósmico y lo más concreto» (Ruiz de Samariago, 2007: 54). De esta forma, se comprende el caminar como un método tranquilo de reencantar la duración y el espacio de la existencia, como un estado del mundo, un sentir la relatividad de las cosas: «El destino del hombre no puede ser otra cosa que un tránsito, un devenir o un envío» (Ibid: 74).

Al final del camino encontramos el deseo de reencontrarnos con la vida cotidiana puesta entre paréntesis, para comenzar a planear la siguiente aventura, para volver a partir. El viaje nos hace y nos deshace pero lo que cuenta es el camino recorrido. Por eso, hay que salir de nuevo para provisionarnos de nuevas imágenes y sensorialidades, de nuevos lugares, para buscar un pretexto para renovarnos. Al final se llega al punto de partida, listos para comenzar otro viaje: «El recuerdo pide un reencuentro con la emoción originaria y con el paisaje en que se vivió. Los paisajes son emociones y sentimientos, tanto como a la inversa» (Martínez de Pisón, 2002: 9).





















## 1.2. LA CONSCIENCIA DEL CONOCIMIENTO EN LA EXPERIENCIA

---

*«Cuanto más camino más consciente de mi mismo me vuelvo»*

*Cuaderno de campo. Balcón de Pineta. Octubre de 2014.*

---

### Crónica de un trayecto

Esta segunda parte de la investigación se fundamenta en la experimentación y materialización de un viaje íntimo que transcurre en paralelo al viaje físico. La experiencia vital y el conocimiento configuran una visión del mundo más integral que hace al ser humano más completo. A la hora de representar el paisaje, es interesante poder reflejar las intenciones íntimas y las reacciones frente a los paisajes. Para ello, es necesario comprender la naturaleza del proceso humano. Interpretar la experiencia del paisaje en su relación con un territorio geográfico, recorrer los paisajes y traducir dicha práctica para poder aportar conocimiento. La montaña, tal como la entendemos, es una construcción fabricada por nuestra imaginación que está supeditada a la experiencia directa en el territorio. Las razones que han movido al hombre a escalarla se establecen en base a la necesidad de superar la barrera de los mitos y la magia, a descifrar el territorio mediante la explicación del conocimiento científico, a un ir en la búsqueda de algo más allá de lo conocido. En conclusión, la exploración de la montaña se descifra al final del camino como la indaga-

ción de lo desconocido del ser humano, a través de sus diferentes emociones y estados de conciencia. La búsqueda de uno mismo se configura desde un principio como la premisa original. Los espacios en blanco de los mapas que inspiraron a los grandes viajeros ya no existen, pero la imaginación sigue siendo la herramienta imprescindible para contemplar el planeta.

La experiencia en la montaña se construye hoy como una forma de compartir un proyecto de búsqueda de lo personal. Para el final transmitir una colección de imágenes. Se trata de un proceso de viaje de ida y vuelta donde se desarrolla un conjunto de relaciones entre el hombre y su estructura medioambiental y que quedan determinadas por el placer de caminar. En consecuencia, la marcha se configura como una herramienta para introducirnos en las sensaciones del mundo, para ser conscientes de una experiencia plena. Como una forma de degustar el tiempo, que da un rodeo existencial para encontrarse al final del camino. Una forma de extender, a través de la experiencia del cuerpo, el conocimiento del mundo «Caminar es un método tranquilo de reecantamiento del tiempo y del espacio» (Le Breton, 2011: 22). Cuando se camina se suspende temporalmente la inquietud que confiere lo social y se recupera la sensación del yo. La experiencia de caminar hace que el individuo se sienta responsable de sus propios actos. El proyecto de una caminata puede establecerse en base a la intención evadir lo ordinario, a la pretensión de conocer una región, de recorrerla, de ir de un sitio a otro en el espacio o, simplemente, a la pura acción de errar. Pretextos que se estimulan antes de comenzar a través de libros, guías, imáge-

nes. Una inquietud por ir mas allá del mapa o de la narración, de prolongar las líneas imaginarias que movilizan el deseo o lanzar al individuo al camino real, quien se confía a las exigencias físicas y morales de un viaje que templará su voluntad. «A diferencia de otros actos creativos, la montaña tiene una ventaja: el final se sabe cuando se alcanza, ya no queda ningún lugar a donde ir más allá de la cumbre» (Muñoz Gutiérrez, 2011: 56)















### 1.2.1. GESTACIÓN

#### Aprender a habitar

El plan viene determinado por una imagen o un relato que suscita el deseo de viajar para escapar de uno mismo o del mundo rutinario. El plan consiste en recopilar información, proveerse de lo necesario, coordinar tiempo y espacio, pensar en una ruta o un trayecto, gastar dinero y hacerlo sin recibir nada a cambio. Muchas veces el plan viene de las circunstancias que se suscitan en el propio andar, dado que caminando uno se ve a si mismo y al mundo de una manera más nítida y atrae al pensamiento nuevos planes e ideas que poner en práctica. En este caso se me ocurrió llevar a cabo una serie de viajes a pie, a modo de viaje de exploración siguiendo las huellas de los Pirineístas. Una aventura que me ha fascinado y que he querido rastrear a mi manera, a través de la experiencia directa sobre el territorio, percibiendo el paisaje de la montañas del Pirineo. En un principio la idea inicial era la de realizar un proyecto de catalogación de las cumbres más emblemáticas del Pirineo. Una relación de las cimas más representativas de la historia del Pirineísmo que mediante el testimonio de su conquista han adquirido un valor añadido como hito. Llevar a cabo la experiencia vivencial en el paisaje de alta montaña. Un trabajo de campo fundamentado en la percepción explícita del paisaje mediante su práctica y la representación de una producción de fotografías. Sin embargo, finalmente, la principal motivación para emprender este viaje se acabó centrando en el mismo caminar. Caminar por caminar, para vivir instantes privilegiados en marcos privilegiados. De forma que el itinerario sugería otros, que continué, modifiqué o recorté con un sentido contrario, según se me antojaba.

#### Fase documental

La documentación de una acción en la montaña implica tener en cuenta las variables físicas del entorno, el estudio de la aproximación en el medio, la ruta de ascensión, la altitud de la cumbre, la climatología pronosticada para las fechas en que se desea coronar. Estos ejercicios conllevan la comprensión de la montaña mediante la instrucción de la experiencia como generadora de conocimiento.

La percepción humana comprende la montaña como un repliegue del horizonte que crea una sensación de límite. La idea de montaña admite una gran variedad de interpretaciones, la del geólogo, la del deportista, la del montañés... En la actualidad, los cambios socioeconómicos han contribuido a construir una imagen de la montaña diferente a la que se encontraban los excursionistas y los viajeros de finales del siglo XIX. Solamente la alta montaña se conserva como concepto original de la universalidad de la montaña.

El relieve actual de la cordillera Pirenaica es el resultado de un conjunto de procesos geológicos. Un relieve que se caracteriza por la existencia de numerosas cumbres de 3000 metros, unos circos glaciares que contienen un conjunto de mas de mil pequeños lagos modelados por la excavación glacial y unos valles muy bien encajados. Los Pirineos tienen unas dimensiones y una características de enorme armonía, que rara vez llega a convertirse en algo tan solemne como las agujas de los Alpes, pero poseen su dignidad propia. De esta forma, la alta montaña se configura en un terreno montañoso, relativamente elevado que posee condiciones geográficas particulares de nieve,

hielo, radiación solar, temperatura, oxígeno, etc., donde existen riesgos para la salud del hombre al exponerse a ellas, como el mal de montaña. A partir de los 3000 metros de altitud, las condiciones climáticas se hacen aún más duras, ya que la radiación solar aumenta, el grado de humedad en el aire es muy bajo, las temperaturas son extremas, se dan fuertes vientos y precipitaciones en invierno en forma de nieve y hielo e, incluso, la temperatura desciende hasta una decena de grados bajo cero.

Dentro del panorama mundial, los Pirineos es la cordillera de los tresmiles. Son estas cumbres que oscilan alrededor de los tresmil metros los objetivos más preciados, los lugares más frecuentados. Estas cumbres máximas se convierten en emblema, en icono, para un grupo de hombres que las convierten en su proyecto, las señalan como un objetivo. En ese momento las montañas elegidas reciben un trato destacado que mueve al individuo a ascenderla, mediante un gran esfuerzo, que debilita y embrutece. Un rasgo deshumanizador que se convierte en un reto constante al pensamiento de los hombres que buscan poder experimentar una aventura sobreviviendo a lo salvaje.

## Material

La cantidad de información necesaria para andar depende de cómo se afronte la experiencia.

Si se afronta como una carrera de orientación, se necesitará multitud de datos sobre la materia. Personalmente, me inclino por plantear una deambulación en la que, lo más importante es, conocer un punto de salida y una idea de destino al que quería

llegar. Para esto sólo es necesario llevar un mapa de la zona y, si se puede, alguna guía que nos proporcione reseñas importantes y nos permita alimentar nuestra imaginación, antes de partir. Pero, en última instancia, el responsable de la marcha soy únicamente yo. Los días previos a la salida, planifico las jornadas, reúno toda la información que me es posible, preparo el equipo y las provisiones, consulto los partes meteorológicos y averiguo el transporte necesario para realizar el acercamiento al punto de inicial y final de la zona, normalmente el autobús, el tren o el coche.

Es necesario tanto una buena condición física y emocional como un buen material. Es importante pensar cómo aprovechar al máximo la experiencia personal en la naturaleza con el mejor equipo posible. La estimación del equipaje necesario exige la elaboración de un delicado sistema. Los objetos que lo componen revelan el modo de ser del individuo, el equipaje es un desdoblamiento material de uno mismo. La calidad del material es importante, puesto que en una situación extrema podría. Todo el tiempo, ya sea invierno o verano, es necesario protegerse contra los imprevistos atmosféricos. Normalmente llevo la misma ropa y alguna muda, algo para el frío y algo para la lluvia. Emprendo el viaje tal y como caminaré durante la jornada. Así ahorro llevar ropa incesaria. Normalmente llevo pantalón corto, una camiseta transpirable debajo de un forro polar fino, ropa interior de algodón y calcetines finos y, siempre a mano, un corta vientos. Confío en el cuerpo, en su regulación térmica, en su capacidad de adaptación al medio cuando uno camina, por esto trato de evitar quitarme ropa cada vez que cambia la temperatura.

Los palos bien utilizados contribuyen al equilibrio y alivian el peso de la mochila. Un buen calzado de montaña de caña alta es fundamental para no tener problemas. A la hora de revisar la lista y de hacer la mochila trato de ejecutar un procedimiento sistemático para colocar cada cosa en su sitio y que nada no quede fuera. Este sistema me ayuda a no olvidar cosas importantes.

La mochila suele oscilar sobre un volumen de 60 u 80 litros para marchas de más de dos días, que posea el mismo ancho que mi espalda y una altura que no toque ni las nalgas ni la nuca. Si puede ser, sin bolsillos exteriores laterales pero, sí con bolsillo exterior superior y con unos buenos acabados en las costuras. Siempre lo más ligera posible, al empezar la marcha sobre 13 o 14 kilogramos y una autonomía de alrededor de 5 días. El peso de la mochila no puede superar la quinta parte del peso corporal. Dentro de la mochila coloco lo más pesado para que me coincida a la altura de los omóplatos. Encima de todo una caja con comida, la bombona de gas, el infernillo y la botella de agua. Debajo de todo esto, la ropa en primer lugar la que se utiliza durante el día y al fondo la de noche. En la parte inferior, coloco el saco de dormir, la capa impermeable, alguna bolsa de plástico grande y la tienda de campaña para una o dos personas. Los espacios huecos los relleno empujando ropa, el forro polar y el anorack, intentando comprimirlo todo. Al hacer la mochila se pretende obtener un exterior con una superficie completamente lisa, que nada sobre salga, para evitar una rozadura o un agujero en la tela de la mochila. Y en el bolsillo exterior superior coloco todas las cosas que utilizo de forma habitual, el gorro, los guantes, las gafas de

sol... Lo único que coloco fuera de la mochila es la esterilla y los palos de caminar, cuando no los utilizo.

Para colocarme la mochila, aflojo las cinchas utilizo mi rodilla a modo de escalón y cuando la tengo sobre los hombros ajusto las correas. Reparto el peso por el esqueleto. Las hombreras deben presionar por la parte delantera e impedir que la mochila se vaya hacia atrás. El cinturón lumbar se coloca sobre el hueso de la cadera, apretado. El peso lo llevan las caderas y los hombros. Si puedo evito quitarme y ponerme la mochila gratuitamente. Dentro de todos estos parámetros, toda disminución de peso o volumen es importante. Prepararse para la noche requiere de una tienda, saco de dormir y una esterilla (Sustituiremos la tienda por una funda de vivac de gore-tex en caso de dormir a la intemperie)

También llevo un reloj o un móvil, no siempre hay sol y un despertador para coger el autobús de vuelta nunca está de más.

La comida debe conservarse en condiciones, por lo que meto las provisiones en una caja de plástico semirígida. Nunca tiro nada y, si puedo, me preparo paquetes con las raciones de los días envasadas al vacío.

El agua la transporto en una botella específica para agua o en un camelbak, muy práctico a la hora de no tener que quitarte la mochila cada vez que quiero beber agua. En la montaña cojo agua de los torrentes más altos donde puedo cerciorarme que el ganado no lo alcanza y el agua tiene buena potabilidad.

## LISTA DE MATERIAL

- Mochila 80 l.
- Saco de dormir (Berghaus) 0°C. Hasta -23°C
- Tienda de campaña (Ferrino Lightent 2)
- Chubasquero / Cortavientos
- Cubre mochila
- Navaja
- Brújula
- Frontal
- Mapa / Ruta / Horario
- Diario de campo (Bolígrafo/lápiz)
- Fiambrera
- Vaso de agua
- Gafas de sol
- Crema protectora.
- Protector labial.
- Chisquero / encendedor
- Abre latas
- Pinzas
- Botellas de Agua / Cantimplora
- Palos de caminar
- Botas
- Polainas
- Crampones
- Piolet
- Cuerda 9 mm. 60 m.
- Cordino 9 mm. 20 m.
- Arnés
- Cesta de descenso / Ocho
- Mosquetones
- Sandalias
- Esterilla
- Botiquín (Crema muscular, aspirinas, esparadrapo, agujas, vetadine, fortasec )
- Papel higiénico
- Hornillo / bombona
- Set de cocina

## ROPA

- Pantalón largo
- Jersey
- Chaqueta
- Anorak
- Calcetines
- Ropa interior
- Gorra
- Pantalón corto
- Camisetas transpirables.

## MATERIAL FOTOGRÁFICO

- Nikon D-700
- Funda Lowepro
- Filtro polarizador
- 3 baterías
- Paños quita polvo

## COMIDA

- Barritas energéticas.
- Té
- Pasas koji
- Latas de sardinetas, ensalada mediterránea.
- Tomates
- Fruta: Naranjas, manzanas
- Pasta
- Sopa tomate
- Botes pequeños de aceite, sal, orégano, pimienta
- Pan.
- Queso
- Chocolate
- Frutos secos
- Agua

## 1.2.2. EXPLORACIÓN

### Encontrarse en situación

La exploración es una forma de fundir las visiones con las realidades. Reunir estas experiencias enfatiza tanto las similitudes como los métodos de imaginar. El primer paso viene empujado por el deseo de partir acumulado tras un retiro. Previamente se ha de preparar el viaje y no sobrestimar las capacidades de uno mismo. La ruta se puede planificar para ir sólo o acompañado. Ambas son ideales, pero se buscan diferentes objetivos con cada una de ellas. La ruta en solitario busca la contemplación, el abandono, el vagabundeo. Caminar a solas es nutrirse del fondo que proporciona el silencio. Es imposible compartir el silencio de esos momentos. La eventualidad de la conversación le resta calidad al silencio. Empezar una caminata en soledad es ir en búsqueda de la libertad esencial. Por otro lado, el caminar acompañado se vincula a la solidaridad y el espíritu de comunidad que se produce al tener en cuenta al otro. Caminar en solitario agudiza la sensación de libertad. Es uno mismo quien decide a dónde ir y por dónde ir. Es uno mismo quien evalúa las dificultades y los peligros e induce a la responsabilidad.

Transitar de forma errante por las montañas es para mí una pasión. Al principio, cuando se llega, se necesita uno o dos días para adaptarse a la nueva situación y se padece un cierto descontrol psíquico y físico, pero luego todo fluye. Antes de partir dejó bien claro a donde me dirijo. Preciso el punto de salida, el de llegada y el itinerario, nada más. Preparo cada salida con esmero y vuelo puntual el día previsto. Este tipo de experiencias de forma segura pueden reali-

zarse de forma segura, casi exclusivamente, en Europa, en los lugares más exóticos existen otros condicionantes. Reconozco dos tipos de marchas, las largas de una semana o más y las cortas, de proximidad. Las marchas cortas, son a lugares cercanos y conocidos que invitan a la meditación, y en los que realizo mis rituales. Y las largas, normalmente sólo las realizo una vez. Son experiencias que aportan sorpresas, dudas, extrañezas ante lo desconocido, el juego de la aventura. Cuando se repite la marcha estas sensaciones se desvanecen.

### Trabajo de campo

En principio, la experiencia en el medio estaba planteada como un trabajo de campo constituido por un proyecto de catalogación de las cumbres más emblemáticas del Pirineo. Una relación de cimas que adquirieron cierta significación dentro del imaginario montaño. En consecuencia, bajo el criterio de diferentes historiadores, la investigación considera que según la memoria que las acompaña las cumbres más representativas del Pirineo son:

- **Monte Perdido:** Louis Ramond de Carbonnières
- **Maladeta:** Frederic Parrot
- **Aneto:** Platón de Tchihatcheff
- **Vignemale-Pique Lomgue:** Ann Lister
- **Midi d'Ossau:** Guilleame Delfau
- **Cotiella:** Henry Rusell

Pero lo que comenzó siendo una metodología **cuantitativa**, ordenada y científica poco a poco se fue convirtiendo en una experiencia dinámica que ha transformado vitalmente al autor de la investigación. Una transformación personal que se constitu-

ye como metáfora fundamental cualitativa para argumentar la trama de la tesis.

Para poder experimentar la realidad de lo sublime en la alta montaña es importante el cómo acercarse a ella. Para este trabajo se ha utilizado la técnica de montaña denominada «**Estilo Alpino**», que básicamente consiste en ser autosuficiente en la montaña, tanto en su aproximación como en su desarrollo. De esta forma el montañero puede medir sus fuerzas con la montaña y puede experimentar el paisaje que la montaña ofrece. Para finalmente sentirse satisfecho por la consecución de nuestros objetivos y reforzar el yo de uno mismo. Sin abusar de los adelantos tecnológicos que en la actualidad se nos ofrecen, ya que la actividad de la montaña se puede llegar a volver algo anodina. El tránsito por el lugar se puede llevar a cabo mediante diferentes tipos de actividades como la deriva, la ascensión y la travesía. Pero lo que resulta importante para poder tener una buena experiencia es el pernoctar en el exterior. Se ha elegido el verano como tiempo estacional porque la vista del Pirineo muestra su carácter geológico originario, la montaña está desnuda y nos muestra su verdadero aspecto y el acceso es más asequible.

En el trabajo de campo de la investigación se han efectuado recorridos directamente sobre el territorio de los Pirineos Centrales con el siguiente organigrama:

### **VERANO 2010**

Travesía por el Pirineo Central.

Canfranc- Bujaruelo por GR-11

---

### **OTOÑO- INVIERNO 2010-2011**

Pequeños recorridos por el pre-pirineo central.

Sierra de Gratal, Peiro.

---

### **VERANO 2011**

Programa de catalogación perceptiva de las cimas más emblemáticas de la historia del Pirineismo. Aproximación y exploración del territorio de ascensión.

Monte Perdido	2884m
Maladeta	3355m
Aneto	2913m
Vignemale – Pique Lomgue	3308m
Midi d'Ossau	3298m
Cotiella	3404m

---

### **OTOÑO-INVIERNO 2011-2012**

Pequeños recorridos por el pre-pirineo oscense.

Sierra de Guara.

---

### **VERANO 2012**

Viaje realizado a la vertiente norte de los Pirineos para conocer la cuna del pirineismo francés.

Argeles-Gazost

---

Cauterets

---

Luz-Saint-Sauveur

---

Gedre

---

Gavarnie /Serradetes

---

Bagnères-de-Bigorre

---

Tourmalet

---

## VERANO 2012

Una vez seleccionadas y analizadas las cimas más emblemáticas de la historia del Pirineismo mediante la realización del programa de catalogación perceptiva, se precisa una mirada con la cual cartografiar nuestros propósitos. Para poder definir la realidad de la experiencia vital en la alta montaña, se ha decidido **pernoctar en sus cumbres** y obtener una aprehensión mas auténtica del contexto.

Monte Perdido	2884m
Maladeta	3355m
Aneto	2913m
Vignemale – Pique Lomgue	3308m
Midi d'Ossau	3298m
Cotiella	3404m

## OTOÑO - INVIERNO 2012- 2013

Ascensiones por Pirineo Catalán para observar el territorio del Pirineismo de la vertiente sur oriental.

La Pica de Estats	3143m
Peña Forca	2391m

## OTOÑO – INVIERNO 2013- 2014

Búsqueda de nuevas perspectivas y lugares para la investigación.

Estudio de uno de los lugares más emblemáticos de la historia del Pirineismo: el Balcón de Pineta, pernocta en el refugio de Tucarroya y ascensión al pico Astazu.

Balcón de Pineta	550 m
Tuca Roya	2666 m
Astazu Occidental	3012 m
Pelopín	2007m
Pirineos Occidentales:	
Bisaurín	2670 m

Realización de la parte más Pirenacia del «Camino de San Urbez», antiguo camino utilizado por los peregrinos en su transito desde Añisclo hasta el llano. Para profundizar en los recorridos utilizados por los pobladores autóctonos de los lugares. (Nerín, Añisclo, Vio, Buerba, Yeba, Campol, Villamana, Lacort)

## VERANO – OTOÑO 2014 – 2015

La experiencia de caminar por el territorio de alta montaña.

Robiñera	3003 m
Perdiguero	3221 m
Bernerá	2432 m

Travesía por la GR 11 desde Parzán hasta Arties.

Pico Mulleres	3013 m
---------------	--------

Una vez comenzado el viaje, el objetivo está cumplido en la satisfacción de hacer realidad un deseo. La dinámica de la preparación del viaje. Primero el deseo, segundo el entusiasmo y tercero el miedo, la desgana que nos echa marcha atrás. Porque lo desconocido asusta, por eso ansiamos conocer, para no temer. Adquirimos sabiduría en el viaje, en un tiempo y en un espacio que rellenamos con imágenes. Apreciar la belleza de la montaña requiere algunas precauciones. Es necesario conocer ciertos detalles de cómo se anda y se vive en la montaña para que la aventura de la caminata se transforme en una aventura del ser.

Normalmente el plan de un montañero es el de aproximarse, subir la montaña, bajar y volver para contarlo. En un esfuerzo promovido por una incitación del imaginario colectivo basado en una especie de deber por subir la montaña más alta, la más em-

blemática, la que mejor panorama ofrece. El objetivo para la mayoría de los montañeros es un lago o una cumbre, pero la travesía por el medio montañoso es, igualmente, un buen propósito. En la práctica del montañismo el camino importa tanto o más que la meta, por lo que es importante no sólo prestar atención a la cima sino que hay tener en cuenta la ruta. Cuando se comienza a andar por una región donde se va a ir a pasar algún tiempo, es necesario orientarse para seguir la buena dirección y no perderse. Para ello es bueno hacer un barrido general de todos los nombres y lugares relevantes de la zona y su localización desde el punto en que nos encontramos. Buscamos en el mapa la dirección de la ruta y nos apoyamos en la brújula, los hitos de piedra y las marcas de GR. Mientras se camina estas referencias que hemos memorizado nos ayudarán a no desorientarnos. Si nos perdemos podemos ascender a algún lugar alto y así situarnos. Hay que tener especial cuidado con la niebla, borra el paisaje y hace muy confusa la noción del tiempo, dando la sensación de haber caminado mucho más de lo que realmente se ha andado. Es necesario tener en cuenta que en realidad, la percepción de la montaña esconde multitud de accidentes del terreno que no se aprecian en la cartografía y que ayudan a la desorientación. Conforme ascendemos las montañas, el paisaje se abre a vistas más amplias. En ellas aparecen relaciones y perspectivas nuevas que nos permiten comprender mejor los territorios que transitamos.

Caminar alrededor de unos ocho horas al día, tanto en verano como en invierno, pero repartidas de diferente manera. En Verano uno se levanta temprano y camina

toda la mañana, para hacer una pausa al mediodía y reanudar la marcha hasta la noche. En invierno, como hay pocas horas de luz, se puede caminar desde que amanece hasta que anochece. Después del camino de ascenso, cuando uno llega a la cumbre, normalmente actúa como en un ritual que indica que la ascensión ha terminado. Mirar alrededor, tratar de identificar los picos elaborando en la mente una cartografía que nos proporcione un conocimiento sobre ese especial territorio. Reconstruir el camino seguido en el ascenso, contemplar el paisaje y, sobre todo, tener la satisfacción de estar allí arriba. Para comprender que el propósito de la ascensión era el de encontrarnos con nosotros mismos y de hacer realidad los planes imaginados. La soledad que se experimenta durante la ascensión se torna conciencia en la distancia invisible que se extiende conquistada la cumbre. En ella, uno se relaja un instante, para dejar de pensar, prestar atención a sus sentidos hasta percibir como el cuerpo y la mente perciben, uno se siente integrado, se siente algo especial y hermoso, pero esta es breve, hay que pensar en el descenso. Cuando uno duerme en la cima de una montaña de más de 3000 metros, es como vivir en el planeta del silencio. Puede fortalecer el cuerpo, si el tiempo de estancia no es muy largo; la alta montaña no está hecha para ser habitada de forma perpetua por el hombre y el físico se degrada muy rápido como consecuencia de la altura. Pasar tiempo allá arriba de forma voluntaria alegra el espíritu y enriquece el alma. Allá arriba configuramos de una forma simbólica el hecho de haber subido. Allí cobra sentido haber recorrido ese territorio y haber aprendido algo sobre el terreno y sobre nosotros mismos. Ratificamos el haber elegido ese modo de vida, basado



en amontonar nuevas experiencias. Mirar, sentir, memorizar, fotografiar y, si las condiciones no son favorables, descender lo antes posible. El descenso es una parte de la actividad de montaña muy importante y que muchas veces no se tiene en cuenta puesto que, no sólo se trata de subir a la montaña, sino también de bajarla. Es un momento delicado, uno ya se está cansado y es cuando las desgracias acontecen. Se llega a un punto en que el cuerpo ni piensa, ni evalúa los riesgos y sería capaz de dejarse seducir por la muerte si es ella la que ofrece el descanso. Conforme descendemos la actividad vivifica nuestro cuerpo, los dolores y ansiedades se diluyen según nos acercamos a nuestro destino. Una vez abajo se siente una mezcla de melancolía y de superioridad vivificante. Se ha cumplido con el objetivo. Hacer lo que a uno le gusta produce alegría de vivir, por eso nos alegra subir montañas.

### El sujeto en su contexto

En la alta montaña se vive en el camino, en el sendero. La única forma de habitar su espacio es de forma simbólica a través de la herramienta del caminar. La misma acción de marchar se constituye como la forma de existir en ella. Es una operación para la que es necesario adaptarse al lugar, en un proceso que termina modificando al individuo mismo y para la que hace falta tener una predisposición previa. Por esta razón el trabajo de campo comprende el caminar como un itinerario físico y mental. Un proceso mecánico, un hábito o una costumbre, que configura la movilidad como una forma de existencia.

Para la investigación se han planificado las jornadas, salidas mínimas de dos días para

así poder disfrutar del atardecer y el amanecer de dormir una noche en el exterior. Antes de partir, reúno todo lo necesario y apunto los horarios de los transportes, los teléfonos de interés, las incidencias de la marcha y los nombres de las cumbres. Me subo en el transporte hasta el lugar de destino y una vez allí empieza la marcha. La primera jornada no es fácil, se ha de romper la frontera entre la vida cotidiana y la que se está adoptando. Una transición que puede incluso acompañarse de reacciones físicas violentas. Una vez instalado en la rutina, me olvido de todo lo anterior y me dedico a caminar.

Un día de marcha, comienza la víspera antes de partir. Cuando uno llega al lugar de pernocta se pone la ropa que utilizará para andar al día siguiente y se prepara el vivac. Ya por la mañana se disfruta de un momento agradable para caminar. Uno se siente fresco y descansado y transita cómodo por el nuevo recorrido. Si resulta una mañana fría ya hay que andar con más cuidado pero el encanto también es sorprendente. Cuando se camina se ha de medir bien cada zancada y poner el pie de forma metódica, para no provocar ningún desprendimiento. El buen montañero controla su progresión y sus fuerzas. Hay que concentrarse para que cada paso sea eficaz y seguro. Las piernas se desplazan rítmicamente con el corazón y la respiración. Poco a poco mediante el esfuerzo muscular y el oxígeno uno se pone en forma. Uno consigue salud como consecuencia del contacto con la naturaleza, que se presenta como un antídoto ante los males de la vida civilizada, contra la ansiedad y la agresividad aportando salud mental. En relación con el verano, cuando el sol arrecia y hace mucho calor, es conveniente

detenerse varias horas en la mitad del día, y si es posible en un lugar que haya agua. Este se presenta como un buen momento para dedicar tiempo al aseo, a la comida, al dibujo y a las reflexiones. Al final del día, se reanuda la marcha, en lo que se presenta como otro momento agradable. Cuando ya el sol esta bajando se ha de buscar un lugar donde hacer vivac para pasar la noche. Otra situación que se percibe como un regalo que la montaña hace al montañero solitario. Las inclemencias del tiempo son la sustancia de la experiencia del viaje por la naturaleza. Los rigores de la meteorología insufla el mito y otorgan pasión a los pasos del caminante. La tormenta o la lluvia, son motivo de admiración para el viajero bien equipado. Apreciar el estado de ánimo que proporcionan y la vida que introducen al paisaje. De la confrontación con lo telúrico siempre resulta una experiencia inolvidable.

Existen varios elementos fundamentales para desenvolverse por el medio con orden. Es necesario cuidar el método que se utiliza allí donde uno va. La humildad, dado que uno no es nadie en un territorio que no es el suyo, al mismo tiempo que dignidad, dado que uno tiene todo el derecho a esta allí. Coraje de andar por la montaña, dado que no tiene nada que ver con un paseo bucólico. Prudencia y respeto absoluto ante la montaña. Atención al adentrarse en un territorio que no es el nuestro, hay que poner los sentidos alerta. Hay que aprender a mirar y utilizar la memoria visual. Paciencia, caminar paso a paso durante un esfuerzo prolongado. Una paciencia serena, austera, inmóvil, como una forma de sentirse feliz. Al mismo tiempo que también es necesario un buen sentido del humor. Y la solidaridad

del solitario, siempre dispuesto a compartir con todo aquel que se precie.

Durante una marcha el tiempo transcurre como de otra manera hasta que te percatas de que va ha llegar el momento de regresar. En ese momento, antes de volver, la sensación de los actos que se realizan se intensifican como parte de momentos especiales que uno sabe que significan la conclusión de un tiempo. Ya cuando la experiencia termina aparece la nostalgia de la experiencia vivida, de forma que al llegar a la rutina me dedico a recoger todo el material como parte de una ceremonia de clausura, como paso previo a la vida en la civilización. Allí el recuerdo de la marcha me acompañará y reanudo mis paseos cotidianos. Estoy feliz cuando me voy y cuando vuelvo.

Para caminar sólo hace falta lo necesario, en una relación establecida entre el peso y la eficacia, que se configura entre lo útil, lo necesario y lo elemental. La experiencia en la naturaleza hace que uno vuelva cambiado, estar directamente presente en el lugar regenera al individuo. La experiencia de la marcha proporciona ciertos estados de bienestar. De entrada, el placer que da la sensación de encuentro con el cuerpo. Segundo lugar, la alegría por desarrollar una actividad con pasión, por la ejecución de una manera fácil de algo que es difícil y que requiere tiempo, además de reafirmar las facultades de la mente y del cuerpo. Por último, la alegría de existir que proporciona el simple bienestar de un día de caminata. La felicidad derivada de ser destinatario de un instante, de una atmósfera en la experiencia de caminar por la montaña y la visión de su paisaje. Y, finalmente, el estado de bienestar y serenidad que se alcanza me-

dante el carácter absolutamente repetitivo de la marcha. La resignación, la igualdad de ánimo, la aceptación de que la situación es así y no hay que esperar ya nada, sólo avanzar y andar. Cuando se camina durante largo tiempo, la fatiga hace que uno deje de sentir. Se automatiza el sentido de la orientación, no se piensa en nada y los pies se adueñan de la conciencia para buscar un lugar donde pisar correctamente. En esta repetición, la mente se desvincula por el cansancio en una anestesia progresiva. La experiencia de la marcha atrae al individuo hacia lo terrenal, lo enlaza con la tierra, atracción que se repite a cada paso, se arraiga y se separa. Esta es la razón por la cual caminar resigna al individuo a ser cuerpo. Así mismo la marcha permite en ocasiones sentir lo elemental, que se presenta como una plenitud. Se articula como una operación entre la seguridad y la confianza. Una seguridad de disponer de lo necesario para abandonarse a los elementos que aporta una confianza plena. Cuando se asume el riesgo de prescindir de lo necesario se toma conciencia de lo elemental. La experiencia de la montaña despierta la emoción, la admiración, el interés intelectual y artístico, y sobre todo, ganas de vivirlas, de estar allí, de recorrerlas desde un punto de vista tanto vivencial como intelectual. La experiencia en la montaña nos prepara para creer en las maravillas.

### 1.2.3. REALIZACIÓN

La realización de este proyecto es una forma de explorar como comunicar una visión personal del mundo que la experiencia ha acumulado mediante escenas naturales que han pasado ante los ojos del individuo. El proyecto se configura como forma de com-

prender la intención humana proyectada en el paisaje. Un procedimiento para interpretar el significado de la experiencia consciente a través del imaginario artístico, como respuesta emocional genuina. El hombre pasa del caos de la naturaleza al orden del paisaje, sabiendo enfocar o encontrar la mirada adecuada. El individuo ordena el entorno para tratar de comprenderlo mediante una interpretación que sólo es una invención que pone patente la imposibilidad de su comprensión real.

La realización plástica del trabajo de campo ha sido concebida como un viaje en sí mismo y refleja el periplo realizado por el artista. Un ensayo elaborado mediante fotografías de las cumbres más emblemáticas de la historia del Pirineísmo que dan significado a la culminación de un objetivo propuesto por el autor. Las imágenes muestran la alta montaña, con imágenes simples que dan la sensación de hacer una travesía hasta un punto extremo para después regresar. Un viaje que recorre caminando el Pirineo Central y que utiliza la fotografía, para crear una imagen, como un acontecimiento y una acción reflexionada que emplea la práctica estética del caminar para generarla. Una reflexión que se produce en el acto mismo de construir la imagen. Puesto que la fotografía no se toma, es un término moderno, posesivo y agresivo. La fotografía se hace, se construye, se origina. Durante cuatro años he recorrido las montañas del Pirineo por diferentes lugares, con rutas. Me he enfrentado a horas de caminata, a las inclemencias del tiempo, al cansancio, a las ampollas... pero también he podido saborear la satisfacción de poder vivir esas experiencias. Mi intención es hacer una foto, una foto en cada lugar que explique algo

sobre el respeto, la emoción, el misterio, esto tal vez significa la admiración, el miedo y lo maravilloso de estar en un lugar tan increíble. Hacer un ejercicio de renuncia para dedicarle tiempo al proyecto de realizar unas imágenes basadas en la intención de buscar, de hacer, de crear. Construir un grupo de imágenes que explique la experiencia fundamental del ser.

### Construir cosmovisiones

La fotografía es utilizada en la investigación artística como medio de aproximación a una idea o concepto que se articula en torno a la acción sobre la naturaleza concebida a través del caminar. La naturaleza es un referente con el que se dialoga y la acción de caminar es la protagonista de una exploración minuciosa del territorio recorrido. La fotografía pretende dejar constancia de los hechos que nos han conmovido en el desarrollo del tránsito por el espacio-tiempo de un lugar. En la formación de un paisaje producido por la movilidad de la acción del caminar, su imagen se desenvuelve como una experiencia que relaciona el territorio y el paisaje, mediante la propensión de la visión territorial a expandirse y la tendencia de la visión del paisaje a profundizar. La imagen posee una relación de equilibrio que vincula las tendencias entre el paisaje y el territorio en una correspondencia que protege y promueve la mayor profundidad para la mayor amplitud posible, uniéndose en una imagen que comunique tanto la intención como la descripción.

El artista, fotógrafo, trata de reflejar la experiencia directa con la naturaleza para crear imágenes en las mentes de los otros. El proyecto realiza un trabajo experiencial

que necesita de la vivencia del lugar antes de la toma fotográfica. Lo realmente valioso de la fotografía de paisaje es su testimonio. Una fotografía tomada en el paisaje de montaña cuando se camina ha de representar un momento de reflexión. Ha de servir como el soporte material de las reflexiones que encarna el cuaderno de campo, ha de captar la emoción sentida en ese instante. La imagen captada ha de reflexionar sobre el imaginario y la imaginación, preguntándose que papel desempeñan en la vida personal de cada uno. Reflexiona sobre el miedo, los tabúes, la felicidad, la fotografía ha de tratar sobre las complejidades de la condición humana. Fotografiar en el camino para buscar el verdadero yo, caminar por la alta montaña para librarnos de la sofisticación, para encontrar la sencillez. La fotografía de paisaje de montaña trata de una traducción de la mente a lo poético que se representa en la belleza y en lo sublime. La fotografía estética ha de trascender la mera representación para comunicar emocionalmente.

### El fotógrafo y su circunstancia

La imagen fotográfica que se genera en la mente del caminante es un estímulo para la progresión y un signo de familiaridad que elogia al genio del lugar. Por la alta montaña se camina con miedo a romper el equilibrio frágil del silencio que no se presta a la intervención sensible del ser humano. La contemplación resulta una postura adecuada allá arriba y la fotografía una herramienta conveniente. El arte se ocupa de gestionar las complejidades de la condición humana y caminar por la alta montaña es una invitación a estas cuestiones fundamen-

tales. El paisaje, los efectos atmosféricos, los riscos que ocupan la mente en el momento de transitar por la alta montaña se tornan en una metáfora de la condición humana que la fotografía transforma en una imagen sensible. Fotografiar la experiencia del viaje es memorizar los acontecimientos al hilo del camino, de las emociones e impresiones que se han sentido. Fotografiar es una de las maneras que tiene el viajero de escapar del tiempo. La visualización de una imagen fotográfica nos da a entender mucho más de lo que contiene. Una imagen reaviva una multitud de emociones en el recuerdo. Se camina por lo mismo que se va a la montaña para capturar imágenes a través del arte, para marchar entre ilusiones y acumular recuerdos y proyectos.

La actitud del fotógrafo se relaciona con la escritura de un diario visual de viaje en su fascinación por la conducta de la condición humana frente a la realidad. El fotógrafo se relaciona con el mismo acto de mirar caminando como una expresión estética, que condiciona el gesto del encuadre, el sentido del momento, y establece una composición particular. La imagen fotográfica ofrece una precisión visual inaccesible para las palabras. La fotografía, como manifestación artística, aproxima la plenitud a lo concreto y vuelve memorable lo común. La fotografía que nace de la experiencia, remite a la experiencia. La fotografía de paisaje de montaña ofrece el impulso de querer vivir de otra manera, encontrar en uno mismo la posibilidad de la vida, de una existencia diferente, aunque solo sea como una escapada de la cotidianidad. Pero para ello hace falta ir en la búsqueda de la escritura de lo real, fotografiar lo que se ha vivido, intencionalmente.

Durante el tiempo que se camina se articula la profundidad del espacio y se da vida al paisaje. Uno se detiene como una acción natural para acoger una nueva perspectiva, para respirar el paisaje. Este es el momento para realizar la fotografía. Para acto seguido echar a andar otra vez, sin ruptura. Se crea una continuidad entre la marcha y el descanso en la cual se desarrolla una acción trascendente. Caminar por la montaña ofrece la distancia adecuada del mundo, brinda una disponibilidad en el instante que se configura como una forma activa de meditación y que coloca al individuo en una buena posición para ser consciente y fotografiar el paisaje. El acto artístico consiste en experimentar el espacio y el fluir del tiempo. Su esencia radica en la búsqueda de un lugar en el espacio y un momento en el tiempo que mediante indicios topográficos y señales atmosféricas nos inspire para tomar una fotografía. La experiencia de caminar por la montaña depende de las condiciones físicas de la persona pero también, y sobre todo, de su grado de conciencia sobre la actividad que esta desarrollando. Al caminar la atención se fija en los rasgos del terreno, en las singularidades para poder identificar el camino al regreso. La memoria recompone el recorrido conforme se produce. Los recuerdos vinculan el itinerario a la senda y a las sensaciones que en cada tramo se han producido. Cuando el momento me resulta propicio y particular, lo registro y genero un recuerdo mediante el acto fotográfico. El artista debe de acometer los ritmos y los pliegues, debe de trabajar sobre los accidentes del terreno, debe incrementar los encuentros y ordenar en un soporte. Debe poblar el espacio de signos, construir operaciones poéticas que produzcan un devenir sensible. El artista hace visi-

ble las apariencias que constituyen el origen de las cosas. El individuo que camina tiene una relación con el afuera, conoce, interpreta los hechos, valora según le afectan. El caminante «piensa que sobre esas alturas aparecen ideas y sentimientos que quizás habría podido expresar entonces, pero que después, incapaz de darles su verdadera fuerza, le parecen imposibles de reproducir» (Martínez de Pisón, 2002: 115).

Para concluir el proceso, se procede a un post-trabajo de campo como equivalente a una sustitución mental del viaje por las zonas recorridas. La experiencia en el estudio se configura como una segunda parte del viaje, como otra forma de desplazarse por los mismos lugares. El objetivo de esta parte del proceso reside en concretar una selección de imágenes a través de un compromiso con la composición. La intención del fotógrafo ha de ser la de reconocer el desorden en el territorio y en el paisaje para producir lenguaje. No sólo con la documentación de la acción sino construyendo un medio autónomo que modifique y enriquezca el valor semántico de los significados. Las imágenes toman un fragmento de paisaje y le dan un significado para componer una visión sensible del mundo que a uno le rodea. La representación del paisaje de montaña hace que la convergencia inesperada entre las formas y los fenómenos naturales, aporten el contenido emocional a la fotografía. El trabajo utiliza el elemento de la montaña para apropiarse de sus significados de una forma artística. Utilizando las fotografías para elaborar un discurso relativo a la significación del paisaje de montaña y su vivencia a través de la experiencia directa del caminar.

La propuesta se estructura en series repetitivas sobre un mismo tema, desarrollado en escenarios diferentes y consecutivos. La repetición seriada crea un conjunto de imágenes con la intención de hacer entender una postura ante el lenguaje, mediante una apariencia de similitud formal. Realmente el tema del arte no avanza, sino que da vueltas a lo mismo y trata de profundizar y de volver al punto de partida de forma circular. Siempre debate sobre las complejidades de la condición humana. Esta repetición se asemeja al estilo natural continuo que sirven a los ciclos como impulso interno, que unido al espacio y al continuo movimiento de la renovación contante del mundo, conforman un ritual de renovación para el hombre. Mas allá de la invención cultural del paisaje de montaña, de la excursión a pie por la belleza de los paisajes, esta el ritmo de la marcha, regular, sin destellos y constante. La movilidad se muestra como fuerza motora mediante el modo en que se ejecuta la acción. Andar es repetitivo y monótono pero no aburrido, instala al caminante en la prosodia. Caminar se configura como un acto poético de comunión con la naturaleza, en plenitud con el cuerpo y la contemplación del paisaje. Tras unas horas de marcha ya no hay un hombre que observa el paisaje sino que el hombre es el mismo paisaje. La repetición monótona surge como quietud absoluta. Ya no se piensa en nada, sólo existe la regularidad del movimiento. Tras unas horas de caminar ya no hay un hombre que camina, sino que el hombre mismo es el caminar que se incorpora al flujo de las cosas. De esta manera, caminar es una poesía repetitiva y espontánea, que posee un efecto de repetición y de alternancia de lo idéntico que fluye paso a paso. Este trabajo es el resultado de quien ha aprendido a lo largo de reiteradas caminatas.







### 1.3. NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

BERQUE, A (2000) *Médiance, de milieux en paysages*. Berlín/París: Géographies Reclus.

BODE, S (ed.) (2009) *There is no road. The road is made by walking*. Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

CARERI, F. (2002) *Walkscapes*. El andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

CORVO, J. (2013) *Walking art: Práctica, experiencia y proceso generadores de paisaje y pensamiento*. Mata Benedicto, Pep. Edición digital. Barcelona: UB.

GARCÍA GUATAS, M (2007) *Cézanne y el cubismo: Preámbulo y epílogo del paisaje moderno*. En Maderuelo, J. (ed.) (2007) *Paisaje y arte*. Madrid Adaba editores S.L.

GROS, F. (2014) *Andar. Una filosofía*. Madrid: Alfaguara grupo editorial.

LE BRETON, D. (2011) *Elogio del caminar*. Madrid: Ediciones Siruela.

MADERUELO, J. (ed.) (2007) *Paisaje y arte*. Madrid Adaba editores S.L.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. ÁLVARO, S. (2002) *El sentimiento de la montaña, doscientos años de soledad*. Madrid: Ediciones Desnivel, S.L.

MESSNER, R (2004) *Mi vida al límite*. Madrid: Ediciones Desnivel.

MODESTA DI PAOLA (2009) *Nomadismo e interdisciplinariedad*. El caminar como experiencia artística-filosófica en el territorio urbano. [en línea]. [Consulta: 10 abril de 2015]. Disponible: <<http://interartive.org/2009/11/nomadismo/>>.

MUÑOZ GUTIÉRREZ, C (2011) *Paso a paso. Razones para subir montañas*. Madrid: Editorial Eutelequia

PERÁN, M. PICAZO, G. (ed.) (2000) *Naturalezas*. Una travesía por el arte contemporáneo. El documento incierto: La naturaleza entre el signo y el artificio. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

PÉREZ OCAÑA, Ó.L. (2011) *Land Art en España*. España: Ediciones Rubeo S.L.

RUIZ DE SAMARIEGO, A. (2007) *Revelación de lugar*. Apuntes sobre el caminar. En Maderuelo, J. (ed.) (2007) *Paisaje y arte*. Madrid Adaba editores S.L.

SOLNIT, R. (2014) *El arte de perderse*. [en línea]. [Consulta: 10 abril 2015] Disponible: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/12/05/catalunya/1417806818\\_752512.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/12/05/catalunya/1417806818_752512.html)>

STEINER, G (2001) *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Ediciones Siruela.

TORT, J. (ed.) (2001) *L'anima de la muntanya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de la Presidència.





## **2. ENSAYO FOTOGRAFICO**





































