

y 1826-1887) no abundan en ejemplos documentados. Habrá que esperar a los próximos tomos en los cuales, ciertamente, será tan elocuente la inclusión de ciertos ejemplos –dentro de un universo mucho más vasto de obras documentadas– como la exclusión de los restantes.

También para los próximos tomos, sería deseable que, con el objeto de facilitar la ubicación del lector en cada contexto, la “Relación y créditos de las imágenes”, actualmente unificada en un apartado al final del volumen, se desglosara en referencias parciales adjuntas a cada imagen y, de ser posible, en los casos de obras que sufrieron modificaciones, se acompañara material gráfico correspondiente a cada uno de los estadios sucesivos o, al menos, a los más relevantes.

**Sergio Zicovich Wilson**

## **LO BELLO, LO PINTORESCO Y LO SUBLIME**

**Graciela Silvestri, 2011. *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa. 412 páginas.**

Luego de varias otras agudas incursiones en la problemática del paisaje, entre ellas *El paisaje en el arte y las ciencias humanas* (con Fernando Aliata, 1994), *El paisaje como cifra de armonía* (también con Aliata, 2001), y *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* (2003), Graciela Silvestri emprende aquí un estudio tal vez más ambicioso, atinente a una historia general de las figuras del paisaje en todo el territorio nacional argentino, contra lo que pudiera interpretarse en vista del atributo rioplatense del título. El texto se estructura en tres partes. La primera se llama “La belleza natural” y se encuadra cronológicamente entre los tiempos de la conquista y aquellos del siglo XIX, cuando la otra “conquista” de Roca en el Desierto y sus expresiones cartográficas. En esta primera parte, la noción predominante es aquella de la belleza clásica, armónica con la percepción de la naturaleza, y a la vez congruente con las ideas de lo bueno, lo útil y lo verdadero. Características de esta época son las representaciones de Buenos Aires según el pincel de Ferdinando Brambilla, uno de los artistas que integra la expedición de Alessandro Malaspina, entre 1789 y 1794. Cuando Silvestri reseña las dramáticas vicisitudes finales de este marino toscano al servicio de España, cabe que el lector, transportado por el nervio y color de la prosa, sienta por momentos que atraviesa un texto novelístico.

La segunda parte, “La oscilación de la sensibilidad”, se inicia con un relato de Paul Groussac acerca de una visita de Domingo Faustino Sarmiento a un manicomio y su imprevisto éxtasis ante un ariate de claveles; la curiosa escena sirve de inítrito a la derivación de la sensibilidad ante el paisaje hacia el modo pintoresco de las curiosidades exóticas, lo bucólico, lo fragmentario, y del predominio del color por sobre la línea, instalando un imaginario que se creía apropiado para la construcción de sociedades modernas en las nuevas naciones americanas.

En la tercera parte, “El destino de la patria”, las figuras del paisaje giran hacia la sublimidad, noción estética de largo arraigo que se puede remontar al antiguo tratado de Longino, tiene sus clásicos exponentes conceptuales en Edmond Burke e Immanuel Kant, y triunfa en la narración romántica al modo de Chateaubriand y Victor Hugo. Audazmente, Silvestri hace uso de esta categoría para interpretar fenómenos muy alejados y posteriores como los de la Argentina del siglo XX. Su hipótesis sostiene que ni lo bello armonioso ni el pintoresquismo tenían la suficiente capacidad de “aunar voluntades” en torno a las figuras del paisaje de la

nación; capacidad que demostraron las representaciones en clave sublime, si bien se trata ahora no de aquel sublime terrorífico de las cumbres tormentosas, los abismos y los océanos, sino del sublime manso y tranquilo de la pampa, la puna, los lagos, glaciares y cataratas, a su turno difundidas masivamente en las postales, las revistas y los libros escolares.

Ya hemos dicho que la prosa de Silvestri atrapa y sujeta al lector, con el telón de fondo de su vasta erudición en diversas esferas culturales. Todo ello reposa sobre una documentación gráfica variada y minuciosa, que va del grabado y la fotografía al mapa y la postal. Lamentablemente esa riqueza icónica tropieza con una decisión editorial que le ha retaceado en su mayor parte el color y, en general, una calidad de reproducción a la altura del texto. La densidad conceptual e histórica del libro de Silvestri es tal que difícilmente un lector no experto pueda digerir la multitud de matices, indicaciones y sugerencias que se multiplican a lo largo de sus páginas. En este sentido, se lo puede catalogar como un “tratado”, en tanto exposición didáctica e integral orientada principalmente a un lector relativamente especializado. Por eso mismo, resulta impensable que en adelante se puedan abordar ulteriores estudios sobre cualesquiera de estas “figuras del paisaje” y sus contextos sin que este libro sea tenido como una referencia ineludible.

**Mario Sabugo**

## **NATURALEZA Y ARTIFICIO, NOCIONES E INTERPRETACIONES**

**Alicia Novick, Teresita Nuñez y Joaquín Sabaté Bel (directores). 2011. *Miradas desde la Quebrada de Humahuaca*. Buenos Aires: FADU-UBA, UPC, AECI. 247 páginas.**

Desde la remota antigüedad, lo griegos establecieron un par dialéctico fundacional para todo conocimiento posible de la realidad: cosmos y caos, orden y desorden. A partir de allí, la relación de los humanos con lo natural, tuvo su primera escala de aproximación en el paisaje. Es interesante comprobar que esta idea de vincular la Naturaleza/Caos, en cuanto el ingobernable dominio de los dioses, con el Artificio/Cosmos, como posibilidad de creación humana, aparece en la esencia clásica en tanto referente para toda la cultura occidental. *Témenos*, era la palabra que designaba aquella parte del territorio consagrada a un dios, un bosque, un río, una montaña; un conjunto de templos, una acrópolis, una ciudad entera... o todo al mismo tiempo

Se podría alegar con justicia que las primeras construcciones conceptuales del paisaje que nos ocupa –la Quebrada de Humahuaca– fueron desarrolladas por culturas ajenas a estas consideraciones. Justamente, esta tensión –entre los procesos históricos culturales del territorio y las categorías interpretativas– es la que pareciera alimentar esencialmente a las alternativas teóricas de la noción de paisaje cultural. Entiendo que esta tensión, donde se reúnen dimensiones dispares de Naturaleza, el artificio de lo humano, la idea de lo sagrado y, por lo tanto, la memoria histórica del lugar, es recuperada en la páginas de este texto, “(...) que debe ser leído como un cuaderno de bitácora –según nos proponen sus autores– pues en su interior fuimos superponiendo apuntes que resultan de reflexionar sobre el territorio, el paisaje y los proyectos”.

Se trata de un importante trabajo colectivo –nunca tan bien aplicado el plural “miradas”– que fue completado con las investigaciones y las impresiones de veinticuatro autores. El texto se organizó según cuatro secciones, “Paisajes y proyectos”; “Notas sobre la Quebrada”; “Debates sobre el Patrimonio” y

"Experimentación", completadas con una última sección dedicada a "Imágenes". Las características de todas ellas están narradas en una completa guía de lectura que aparece en la introducción, "De territorios, proyectos y patrimonio..."

Recorriendo las páginas se tiene la impresión de que estamos ante la presentación de una formidable excusa para debatir conceptos y categorías sobre la idea de paisaje cultural, la construcción intelectual del territorio y la emergencia de nuevos instrumentos teóricos. Es así que dentro de este volumen, la Quebrada es una suerte de punto de intersección de varios ejes que buscan poner en verdadera magnitud los debates teóricos y problemáticas internacionales sobre el patrimonio; las tensiones (y contradicciones) entre este patrimonio y la vulnerabilidad social; las variables administrativas e institucionales de la gestión patrimonial; su problemática en la Argentina complementada con otros ejemplos; los proyectos como ejercicio principal de la construcción territorial y, por fin, las miradas, subjetivas y enriquecedoras, que determinan la forma y características del objeto mirado.

En este sentido, resulta inevitable descartar la neutralidad de una publicación de este espesor conceptual. El paisaje de la Quebrada de Humahuaca, construido desde siempre, es reconstruido ahora por esta edición, que lo vuelve a significar, sintetizar e imaginar. Acaso en esta operación este presente la pregunta fundamental a la que se busca dar respuesta. Parafraseando a Patrick Geddes, cuando decía que una ciudad, más que un lugar en el espacio, era una construcción dramática en el tiempo, las preexistencias y la memoria de la Quebrada, ¿pertenecen a la era precolombina?; ¿son coloniales?; ¿del siglo XIX?; ¿de la década de 1950? En otras palabras, y aunque la respuesta más obvia sea todas o ninguna subyace la necesidad de explicarnos a qué nos referimos cuando hablamos de diez mil años de historia.

**Horacio Caride Bartrons**

## LA ESCUELA DE FRÁNCFORT Y EL ESTUPOR DE LA RAZÓN

**Rolf Wiggerhaus, 2010. *La Escuela de Fráncfort (Die Frankfurter Schule. Geschichte Theoretische Bedeutung, Carl Hanser Verlag, Munich, Viena)*.** Trad. Marcos Romano Hassán. Revisión Miriam Madureira. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Fondo de Cultura Económica. 928 páginas.

Si bien su edición alemana original es de 1986, es recién en 2010 que se da a conocer su primera versión castellana. La obra viene a continuar y enriquecer algunos estudios previos entre los cuales se destaca Martin Jay, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, editado en Boston y Toronto en 1973 y que, hasta donde sabemos, no tuvo traducción a nuestro idioma. Pocas empresas culturales tuvieron, a lo largo del siglo XX, la significación y la repercusión de la Escuela de Fráncfort, denominación tardía y ajena. La Escuela también puede identificarse con el Instituto de Investigación Social (*Institut für Sozialforschung*) y, más directamente, como el círculo de pensadores nucleados en torno a la figura carismática de Max Horkheimer. Para no citar más que a algunos especialmente célebres, a su alrededor orbitaron Theodor W. Adorno, Friedrich Pollock, Walter Benjamin, Erich Fromm, Herbert Marcuse y, ya en una segunda generación, Oskar Negt y Jürgen Habermas.

El texto presenta una narración histórica de las épocas, situaciones y episodios decisivos de la Escuela, y en paralelo, una glosa de sus

preocupaciones, sus obstáculos y sus logros. A lo que se anexa una minuciosa y espectacular bibliografía clasificada en documentos, obras primarias y secundarias. El inicio, paradójicamente, es un capítulo titulado "Ocaso" (*Dammerung*), adoptando el de una publicación de Horkheimer en Suiza, cuando escapa del avance nazi, que no podía tolerar una pléyade de intelectuales inspirados por el marxismo, el psicoanálisis y, por añadidura, casi unánimemente de origen judío, con la aislada excepción de Adorno.

En aquella primera etapa fundacional, el Instituto se instala en 1923 en Fráncfort del Meno, generosamente sostenido por el mecenazgo de Felix Weil (cuyos caudales provenían de la riqueza pampeana argentina). Allí la Escuela cumple la primera y, tal vez, más feliz parte de su trayectoria. Puesto que el largo destierro posterior, dramático de por sí, no menos que los terribles acontecimientos del siglo, echarán tintes sombríamente pesimistas a toda la obra de los "francfortianos." Por eso dice amargamente Adorno al final de su vida que no se podía ya escribir poesía después de Auschwitz. En las partes subsiguientes, "En la huida," "En el Nuevo Mundo, 1" y "En el Nuevo Mundo, 2," se relata la secuencia que lleva a la instalación del Instituto en los Estados Unidos, principalmente en Nueva York desde 1934, cuando se suma un viejo conocido de nuestra disciplina histórica, Moses Finkelstein (luego *Finley*). Estancia americana que en el momento no se sabe si será definitiva, pero que Horkheimer prefiere mantener como una *splendid isolation*, para proteger su autonomía filosófica sin comprometerse excesivamente ni con las entidades universitarias ni con las estatales. Y que tendrá una soleada temporada californiana, cuando Horkheimer y Adorno se instalan en Pacific Palisades (Los Angeles), para acometer la largamente ansiada redacción de esa obra medular que en 1947 aparecerá como *Dialéctica del Iluminismo*, detrás de la cual merodean las intuiciones de Walter Benjamin, pese a su temprana desaparición en los Pirineos en 1940. Tal vez sea la *Dialéctica* la más acabada expresión del estupor ante una historia de la cultura europea contemporánea interpretada como una paradójica y continua autodestrucción de la razón iluminista.

Las últimas partes (V. "El lento retorno", VI. "Ornamento crítico de una sociedad restauradora", VII. "La teoría crítica en la reyerta" y VIII. "La teoría crítica en una época de cambios"), relatan el regreso de Horkheimer, Adorno y Pollock a Fráncfort, en cuya universidad el primero llega a rector en 1951. Por entonces se engendra la llamada "segunda generación", cuyo principal representante, Jürgen Habermas, será quien aplique el por entonces generalizado *lingüístico turn* al viejo proyecto francfortiano de una teoría crítica de carácter interdisciplinario. A fines de los '60, Herbert Marcuse, mediante su *Eros y civilización*, desembarca en Europa convertido en gurú de la nueva izquierda estudiantil.

Párrafo aparte merecen las aportaciones críticas de Wiggerhaus, él mismo un francfortiano, puesto que si no llegó a doctorarse con Adorno, lo cumplió con Habermas. Sus interrogaciones y comentarios, intercalados en la narración a propósito de las sucesivas investigaciones y publicaciones del grupo, lucen pertinentes, pero afectados por una posición, por así decirlo, desentendida de las restricciones sufridas por Horkheimer y los suyos; estas observaciones se debilitan, además, a raíz de una redacción errática y por momentos tortuosa.

Se trata, en fin, de una obra cuya lectura es imprescindible para captar como se han debatido los telones de fondo de muchas y variadas cuestiones disciplinarias, entre ellas las históricas y las estéticas. Mucho hay para aprender de las ajetreadas y contradictorias condiciones de producción de cualquier proyecto cultural colectivo sometido a las agitadas turbulencias de la historia.

**Mario Sabugo**