

SEMIÓTICA DEL PAISAJE

*Dr. Jorge Pickenhayn*¹

RESUMEN

El concepto de paisaje fue superando el objeto referido para adquirir nuevos valores, como significante. Para estudiar sus características, con un perfil semántico, se revisa la teoría de la comunicación, desde las instancias perceptivas hasta las aplicaciones de la teoría de los significados. Se concluye que el paisaje no es una entidad objetiva, independiente del hombre que lo percibe, que lo piensa, que lo imagina, que lo construye. Por eso es tan importante el nexo semiótico. El paisaje *habla* por medio de sus distancias y volúmenes; por sus claridades y sombras, por sus colores, sus formas y contornos; por sus perfumes y sabores; por sus filos, puntas, tersuras y rugosidades; por sus ruidos y su música. Pero también *habla* por lo que los hombres quieren que diga; por el libreto que le asigna poder; por el guión que le construyen los medios de comunicación masiva.

Palabras clave: paisaje, semiótica, geografía, comunicación, prosémica.

ABSTRACT

The concept of landscape overcame the object related to acquire new values, as significant. In order to study its characteristics, with a semantic profile, one reviews the theory of communication, from the perceptive instances to the applications of the theory of meanings. One concludes that the landscape is not an objective entity, independent from the man that perceives it, that thinks it, that imagines it, that constructs it. That is why the semiotic nexus is so important. The landscape *speaks* by means of its distances and volumes: by its brightness and shadows, by its colours, its shapes and contours; by its perfumes and flavours; by its sharp edges, tops, smoothnesses and rugosities; by its noise4s and its music. But it also *speaks* by what men want it to say; by the script that gives it power; by the script that the mass communication media creat create for it.

Key words: landscape, semiotics, geography, communication, prosemics.

¹ Profesor del Doctorado en Geografía de la Universidad Nacional de Tucumán. Correo electrónico: <picken@infovia.com.ar>.

Cualquier intento de definición es difícil. Más aún si lo que se trata de definir trasciende los límites comunes de un objeto para internarse en la maraña de los significados. Las palabras y las cosas... ese fue el problema que preocupaba a Foucault (1968). Muchas palabras tienen la singular propiedad de imponerse a las cosas que aluden para adquirir el valor de un significante.

Lo mismo ocurre con el concepto de paisaje: su significado fue superando el objeto referido para enriquecerse desde muchos ángulos. Por su origen etimológico, la palabra, tanto en su versión de ascendiente latino —*paesaggio, paysage, paisaje*— como en su morfología sajona —*Landschaft, landscape, landskap*— es una forma compuesta del término *Land* o *país* (referido al espacio geográfico) con un sufijo agregado que refuerza su condición nominal (–*schaft, –aje*). Paisaje, de este modo, termina funcionando como un «doble sustantivo». En esto hay mucha similitud con la palabra territorio (derivada de tierra), aunque –*aje* tiene connotación colectiva (*bosque–boscaje, ropa–ropaje, pie–peaje*) y –*orio*, que se agrega comúnmente a verbos en infinitivo, en connotación locativa (*dormir–dormitorio, obligar–obligatorio, dirección–directorío*).

Su significado original aproxima «paisaje» a la bella palabra «panorama», fuertemente impregnada del contenido escénico que solo los sentidos refinados pueden captar. En el paisaje se inspiraron los artistas holandeses del siglo XVII y de ellos tomaron los geógrafos alemanes el giro para aludir a su campo de operaciones. La palabra fue dejando su sentido bucólico para referirse a aspectos sucesivamente físicos (*Naturlandschaft*), pretéritos (*Urlandschaft*) y humanos (*Kulturlandschaft*).

Hasta aquí, la breve presentación de un concepto que tiene singular trascendencia en la geografía, tanto clásica como contemporánea. Alguna vez ahondamos en él, definiendo al paisaje como «un mortero de interrelación entre elementos coexistentes», como «un conjunto dinámico dotado de fisonomía y funcionalidad propia» o, en síntesis, como «la estructura perceptiva» en la que se manifiesta ese «conjunto de informaciones situadas» que caracterizan al espacio geográfico (Pickenhayn 1990: 1 *et passim*). También en esa ocasión nos ocupamos de la historia del pensamiento geográfico, comentando autores de la escuela del paisaje de Alemania (Passarge 1920, Bobek y Schmithüssen 1949 y Troll 1950) y de Francia (Bertrand 1972, Brunet 1974).

Los españoles tomaron muy en cuenta estas líneas de investigación (Gómez Mendoza, Muñoz Jiménez y Ortega Cantero 1982) y valoraron la riqueza de este concepto. Nicolás Ortega Cantero ofrece una versión humanista superadora, al entender el paisaje como una noción capaz de hermanar inteligencia, sentimiento e imaginación. «El paisaje —señala— supone un modo de representación y de entendimiento de lo geográfico (...) nuestra genuina *razón de ser*» (1987: 119).

En las décadas de posguerra, tiempo en que se libraron los más ácidos (y fructíferos) debates entre los geógrafos, la palabra fue adquiriendo distintos significados y contenidos, según el teórico que la empleara. Puede verse así connotada como el campo de operaciones de la escuela denominada ecológica, como marco espacial donde se

fija la historicidad de los lugares, como estructura sistemática del entorno humano organizada en la integración de elementos bióticos, abióticos y culturales y hasta como una identificación de los enfoques regionales clásicos.

El paisaje, en síntesis, fue adquiriendo una valoración múltiple para los geógrafos. Algo así como un *comodín* para el lenguaje profesional. En esto, debe aceptarse que el significativo algo ayuda: nadie puede decir *donde empieza y termina* el paisaje, *cuánto dura* ...en definitiva, qué precisiones lo acotan.

La escuela de la percepción dio su interpretación al respecto: es que el paisaje está más dentro de cada hombre que lo hace propio que en los objetos materiales que le aportan imágenes a los sentidos.

Este fue el comienzo de una manera fenomenológica de interpretar el problema. Al paisaje *se lo lleva puesto*, se lo vive y re-vive cada vez que una persona lo hace partícipe de sus propios dramas.

Cuando se desarma un calidoscopio sobreviene el chasco de hallar, detrás de la mira y los espejos, un puñado de objetos sueltos. Detrás del paisaje, vistoso conjunto armónico de relaciones, también desfilan elementos que emiten formas, colores, olores, sabores y que se sitúan manteniendo un estilo de presencias dinámicas interactuantes. Es en este *caos objetivo* donde operan los mecanismos individuales y sociales de captación.

MECANISMOS DE PERCEPCIÓN

Para estudiar los mecanismos de percepción se hace necesario replantear algunas etapas de la teoría de la comunicación clásica, que —conviene recordarlo— tal como la concibió Claude Shannon, está por cumplir ¡sesenta años! (1948: 386).

La fuente de información que, para esta teoría representa el seleccionador de mensajes dentro de un conjunto de posibilidades (donde también aparecen los ruidos), es, en el caso que nos ocupa, el paisaje (véase Figura 1). Del transmisor al receptor se perfila un código. También en este caso hay ciertas particularidades, porque el codificador y el decodificador están en uno de los extremos: el hombre, a través de sus experiencias acumuladas, genera los códigos que se organizan en una estructura colectiva. Es este hombre —y consecuentemente la sociedad— quien se sitúa simultáneamente en el campo del receptor, destinatario de la información emitida y en el momento que la señal asume un código.

En su condición meramente objetiva el paisaje debería ser incompetente para codificar datos (porque no es una mente). Sin embargo en este caso se pone de manifiesto la ambivalencia de este concepto que reúne atributos de naturaleza y cultura en una sola unidad de índole espacial.

El proceso de captación que los hombres realizan se produce a través de los sentidos, en primera instancia. El ingreso de datos a la mente se conoce como *transducción* y requiere de una intención deliberada de cada individuo para captar y del funcionamiento de atributos orgánicos reunidos en lo que se denomina *perceptividad*.

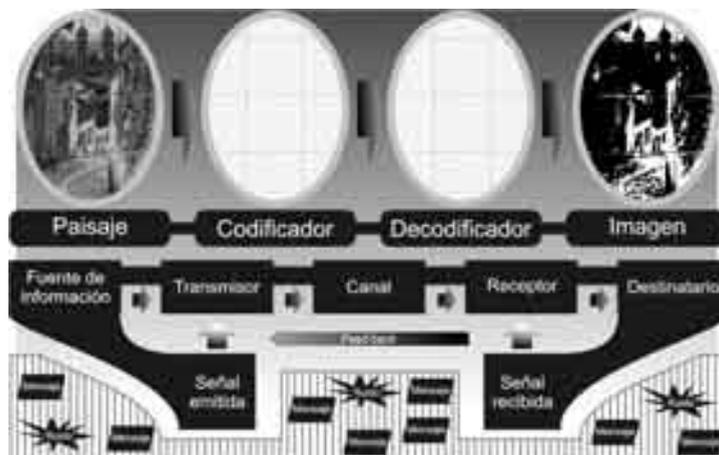


Figura 1. Información y paisaje

La memoria humana actúa como un almacén de experiencias. Frente al paisaje como fenómeno adquiere información que ordena y reelabora para generar, en último término, imágenes.

Las imágenes se combinan para producir a su vez conceptos e ideas. Es aquí donde se manifiesta una segunda versión de lo que habitualmente llamamos «paisaje»: nos referimos a la recreación que cada persona hace del entorno en el que se desarrollan sus vivencias.

Para ello se ha valido de elementos tangibles e intangibles de la realidad (por ejemplo, el contorno de árboles y edificios, en el primer caso, y la ansiedad por cobrar el sueldo, cada fin de mes, en el segundo).

Al producirse la *transducción* (véase Figura 2) una enorme cantidad de estos elementos confluye en el campo de recepción. Factores formales (siguiendo el ejemplo, el plano urbano que es captado o los límites administrativos) y funcionales (redes de transporte, sistema de atención primaria de la salud, lazos comerciales) se combinan en una presencia única, de tipo *gestáltica*, que se percibe en dos planos: uno nítido, que representa el foco y otro periférico, que brinda imágenes de contexto. La teoría de la *Gestalt* postula el aprendizaje a través de la captación, en un golpe, de percepciones que en esa instancia son difusas, pero que, en un espiral creciente va diferenciando sus elementos en planos que, al contrastarse, permiten diferenciar atributos —regulares y repetidos, unas veces, discontinuos y únicos, otros— para culminar definiendo una estructura significante.

Este proceso debería asociarse con la teoría del significado en la medida que el paisaje, emisor por excelencia, es también la principal fuente de interacción dialéctica que tiene la sociedad con su entorno. Para ello los hombres usan del lenguaje, lo que nos coloca dentro de otra revisión conceptual: la que generaron, desde la visión transdisciplinar de la geografía y la semiótica, los estudiosos de las señales recíprocas entre

naturaleza y cultura o, dicho de otro modo, los interesados en profundizar los sistemas de comunicación que involucran al paisaje.

La semiótica —heredera de la clásica semiología de Ferdinand de Saussure (1945 [1916]) y de los conceptos avanzados de Charles Peirce (Hartshorne *et al.* 1958 [1931])— es entendida hoy como disciplina que estudia los signos. Decir esto, no es mucho. Aceptarlo implica explicar, a renglón seguido, qué es un signo (algo parecido ocurre cuando definimos la geografía como «ciencia del paisaje»).

Para el primer autor, todo sistema de comunicación debía tener una base binaria, inspirada en la relación significado–significante. Peirce postulaba en cambio que esa relación debía tener tres puntas: objeto–signo–interpretante, y así lo desarrollaron posteriormente Ogden y Richards (1984). Umberto Eco (1994: 66) finalmente concibió esta correspondencia como un poliedro complejo de innumerables vértices. Los tres, sin embargo, mantienen al signo como epicentro, como campo de operaciones de la semiótica.

El triángulo de Ogden–Richards muestra bastante bien el esquema básico de la comunicación y, en consecuencia, nos servirá para desplegar a partir de él los principales atributos del paisaje en la confluencia hombre–naturaleza (ver Figura 3)

Hay una serie de convenciones que son rutina cuando estamos inmersos en un paisaje. Esas convenciones están inspiradas en la experiencia acumulada, no solo en



Figura 2. Captación del paisaje

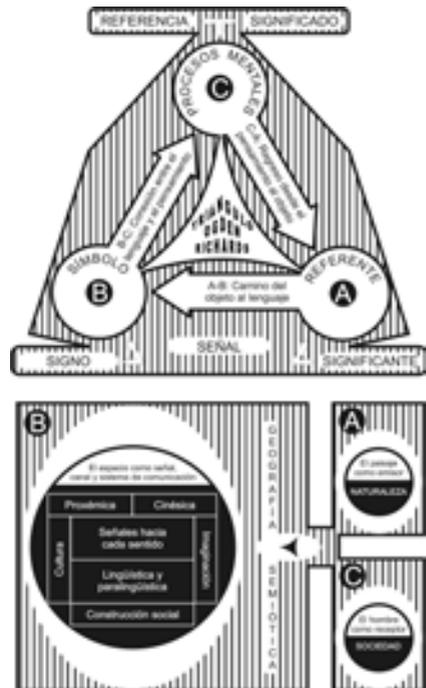


Figura 3. Ogden y Richards en el paisaje

el plano individual sino en el colectivo, sumada además a la que almacena la historia de la civilización. Si la vegetación tiene un color verde intenso es señal de que llovió hace poco. Esto lo «sabemos» porque otras veces identificamos fenómenos similares, pero además porque nuestros padres y abuelos tuvieron este tipo de vivencias que nos relataron y, finalmente, porque desde tiempos inmemoriales se desarrolla este nexo causal, lo que le da a esta relación un carácter atávico.

Son precisamente estos dones de selección que la experiencia va brindando, los responsables de filtrar el ruido que, junto con la información, son permanentemente emitidos desde el paisaje. Desde el punto de vista perceptivo se podrían definir como todas aquellas fuentes de distorsión en el sonido, la imagen y la transmisión. Como la «nieve» que suele caer en la pantalla de los televisores, el ruido generalmente responde a un defecto de conexión entre emisor y receptor que puede atribuirse a muchas causas. Se trata de información circunstancialmente inútil que entorpece la imagen que voluntariamente se quiere captar. Para comprender su alcance hay que tener en cuenta que desde el emisor —en este caso el paisaje que hemos calificado como una red de informaciones situadas— no parte solo un mensaje aislado sino muchos, todos ellos interconectados —contradictorios entre sí, algunos, complementarios otros— que alternan con ruidos, muchos de ellos generados por el conflicto entre mensajes (piénsese por ejemplo en las dificultades que ocasionan al oyente la superposición de emisoras radiales en el dial).

Otro factor que no debe descuidarse es la pérdida de información —ahora no por exceso sino por defecto— que se produce por obstáculos entre el emisor y el receptor, por disminución de la intensidad de la señal o por inconvenientes en el código o su interpretación.

PAISAJE CULTURAL Y ESTRUCTURA SOCIAL

Cuando se asocia el paisaje con la teoría de la información y la semiótica suele presentarse la siguiente perplejidad: ¿si los sistemas de comunicación se basan en el lenguaje y el lenguaje, salvo contadas excepciones, es estrictamente humano, es lícito hablar de una semiótica del paisaje? ...¿es que el paisaje puede hablar?

En este punto podrían hacer falta algunas precisiones. Cuando los pioneros de la escuela alemana transformaron el término original *Landschaft* en otro más «acorde» a sus propósitos —*Kulturlandschaft*— quedaba claro que estaban aceptando que es muy difícil pensar en un paisaje primigenio, desnudo de toda connotación social. En efecto: hasta una cordillera helada y remota «es» geográfica si puede asociársela con una frontera o un yacimiento mineral. Pero ese hielo, esas laderas de roca, ese proceso metamórfico que la caracterizan ¿qué tienen de humano si tal vez nadie la pisó jamás?

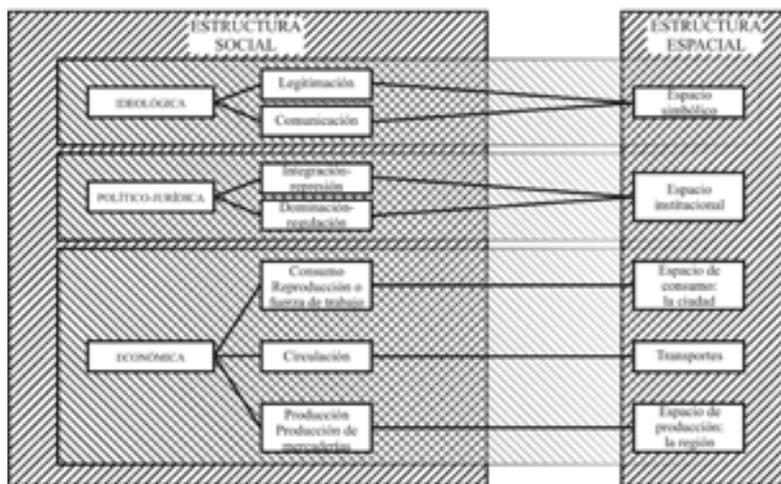
En realidad, los objetos materiales que, a simple vista, componen este paisaje, no son sino elementos de una expresión mayor, que trasciende lo panorámico para proyectarse en la imagen que de él se tiene. Por eso, este giro —*paisaje cultural*— termina confundiendo más las cosas. Por eso los alemanes volvieron a la noción de paisaje, a secas.

Ese paisaje que involucra la cultura sí es objeto del estudio del semiótico. «El medio —afirma Halliday desde la lingüística— es tanto social como físico y un estado de bienestar que dependa de la armonía con el medio, exige la armonía de ambos aspectos» (1982: 17).

El entorno es como el horizonte: cada individuo «lo lleva puesto» y vive construyendo soluciones ergonómicas de adaptación. Los automóviles se diseñan pensando en el horizonte de su conductor; los teclados de computación se estudian con criterio *ergonómico* para que los dedos de las manos se adecuen más fácilmente al entorno de escritura. La *deixis* es la disciplina que investiga en la subjetividad racional para comprender mejor las personas en su contexto. Herman Parret profundiza en el análisis del *triángulo deictico* que forman el actor, el tiempo y el espacio para concluir que el último es la piedra angular en este módulo. «Desde el ego central del actor —dice— el espacio se crea a través de la *periferialización* (el espacio como irradiación desde el centro de la acción hacia la periferia) o a través de la *focalización* o *concentración* (el espacio alrededor de un centro)» (1993: 183).

Interpretaciones recientes del espacio geográfico, inspiradas en el axioma que lo considera una construcción social (en realidad, el principio debería aludir al espacio-tiempo) señalan la correspondencia que, en esta construcción, se produce entre las estructuras espaciales y las sociales (véase Figura 4).

En este campo, Derek Gregory elabora una crítica interesante de la tradición que llama «marxista occidental», inspirada por la línea de Walter Benjamin (Weigel 1999), Louis Althusser (1975) y Manuel Castells (1971). En su comentario, Gregory emplea los argumentos geográficos de David Harvey (1998) para señalar que todas las estructuras sociales necesariamente se superponen, porque intervienen asociadas



Fuente: Gregory, Derek (1994) "Geographical Imaginations". Cambridge, Blackwell, pp. 1 a 442. Dist. [fig. 8, p. 94]

Figura 4. Estructuras en Gregory

en la producción y reproducción de distintos tipos de espacio: una estructura espacial simbólica correspondiente a la estructura social ideológica; una institucional, derivada de la político-jurídica, y una de consumo, circulación y producción (la región) relacionada con la estructura social económica (Gregory 1994: 95-100).

La visión crítica original no tomaba en profundidad el problema de las espacialidades, las que fueron posteriormente incorporadas por Alain Lipietz (1977) y Edward Soja (1989). Ellos apuntan a una imagen del espacio que se va componiendo por el agregado de sus aportes en torno de ideas centrales comunes como son el capital y el poder. La suma de los post-estructuralistas en el debate —especialmente Michel Foucault (1970)— y de pensadores como Anthony Giddens (1986) y Jean Baudrillard (1999), completan la visión del espacio al estudiarlo con mucho más facetas que las que tradicionalmente lo miraban un Ferdinand de Saussure (1945 [1916]), desde la lingüística, o un Claude Lévy-Strauss (1998), desde la antropología.

Para ellos la realidad se configura por la superposición de moldes o estructuras, básicamente en tres planos: el material, el conceptual y el psicológico. Este primer estructuralismo entendía que los fenómenos (especialmente los sociales) pueden explicarse si se los capta a través de modelos —construcciones simplificadas y sugerentes hechas por el hombre— capaces de representar sistemas cuya existencia está cambiando permanentemente y que se justifican por la regulación interna que los caracteriza.

Resumiendo: para quienes estudiaron al espacio como construcción social, el problema de los significados transitó por tres etapas de discusión: 1) los argumentos centrados en el estructuralismo, que los iniciaron en la semiótica; 2) el reconocimiento del capitalismo y su influjo, considerados por los llamados «marxistas occidentales», y 3) los discursos múltiples del poder, tomados en cuenta por el post-estructuralismo.

En el paisaje, el espacio funciona como administrador de poder, siguiendo un esquema que los matemáticos llamarían «de árbol» pero también como un virtual «GPS», donde las localizaciones se manifiestan en una grilla que termina enrejando los traslados. Lugar es aquí y allá; es utopía, no-lugar (aunque suene ilógico) y lugar prohibido. Lugar es aquel que fue nombrado o marcado, a veces por identidad propia y otras por las distorsiones de la diferencia (Lefebvre 1969).

COMO EN LAS PELÍCULAS...

Para entender los vericuetos del paisaje, no está mal recurrir a la geografía. Sin embargo un buen ejercicio es preguntarse cómo hacen los cineastas para manipular el espacio (o lo que en esa jerga se denomina *cuadro*).

El lenguaje del cine resulta apasionante para los geógrafos. Esto es así porque refiere a un discurso de múltiple significación. A la realidad filmada se le agrega el proyecto del artista, la expresión del actor en su entorno, la historicidad generada en cada toma y sus secuencias, la imagen, la composición de conjunto que resulta del montaje y finalmente lo que el espectador percibe y luego interpreta. En esta compleja trama, el

espacio juega un papel esencial: cada cuadro se manifiesta en planos; estos, a su vez, expresan magnitudes en profundidad; finalmente los ambientes creados —sombras, colores, sonidos complementarios— producen una parte esencial del mensaje.

Y esto no termina aquí: el director de una película puede «inventar» sus paisajes valiéndose trucos, recursos fotográficos y puestas en escena. El recurso más valioso, sin embargo, es el movimiento de la cámara. Ángulos, tomas en picada, acercamientos o alejamientos de la lente (*zoom*), nitidez desde el objetivo (*foco*) y traslados de la cámara durante la filmación (*traveling*) son las herramientas «misteriosas» que nos involucran en la *geografía de las películas*.

Se «manipula» al espectador mediante un procedimiento que no es posible reproducir en la vida real. Cada toma se «pega» a la siguiente por medio de saltos de cuadro —técnicamente *cortes*— que nos trasladan en forma mágica de un ambiente a otro, sin solución de continuidad. Otras veces, la «manipulación» consiste en jugar con lo que no se ve: aquello que quienes están en la butaca intuyen que está fuera del cuadro que pueden ver y que, por esa misma razón, produce ansiedad o suspenso.

Abriendo un diálogo, el director construye para el público su discurso de ficción organizado a partir de una lógica de símbolos con analogías y contrastes, tanto de forma como de contenido, tanto de causa como de efecto (May 1957: 146 *et passim*).

En esta apretada síntesis referida al lenguaje cinematográfico se advierte una intención narrativa basada en cánones estéticos ligados al arte. Para ello se debe ajustar un escenario captado por el ojo intermediario de la cámara al relato asumido por el guionista y que luego los actores representan (De Toro 1992: 19).

En esta compleja interacción el espacio juega un papel fundamental, que dista mucho de ser estático. Cada pieza que compone el escenógrafo (en esto, cine y teatro tienen gran semejanza) interactúa constantemente con el conjunto, incluyendo actores y público. El espacio se convierte así en una réplica del paisaje, analógicamente construido e interactuante, tal como los geógrafos lo estudian. «En el cine —advierte Christian Metz— la expresividad estética se injerta sobre una expresividad natural: la del paisaje que nos muestra la película» (1972: 122).

NO HAY PAISAJE SIN CULTURA

Imaginemos un cuento que Borges nunca escribió, donde se nos remita a un libro fantástico capaz de remontar el pasado hasta alcanzar un tiempo anterior a la existencia misma del hombre. Sus letras serían unos arabescos extraños. Sus hojas yacerían como láminas muertas, desconnotadas del mundo de piedra y protoplasma, anterior a los humanos y dominado por la física universal. Lo cierto es que un libro así no podría existir por falta de soporte cultural.

Algo similar ocurre con el paisaje. No es una entidad objetiva, independiente del hombre que lo percibe, que lo piensa, que lo imagina, que lo construye. Por eso es tan importante el nexo semiótico.

En este nexo intervienen claves referidas a la forma de conocer de los hombres a partir de fenómenos sensoriales capaces de captar el paisaje. Uno de los primeros en estudiarlas fue Gibson (1974) quien se centró —desde una perspectiva más ecológica y menos cognoscitivista que sus antecesores— en el sentido de la vista, por entender que los ojos eran el instrumento principal para la captación de los planos del entorno. Su punto de partida responde al principio de conservación de forma y dimensión de los objetos.

En efecto: hay una cierta «constancia» en la dimensión, profundidad, sombras y contornos de los elementos del entorno de un observador, que solo se modifica —y nótese que siempre a partir de ciertas reglas que tampoco varían— cuando el objeto observado cambia o se mueve. El paisaje es así un «cautivo» de las posibilidades del hombre —finalmente, de la cultura— para comunicarse. Esta forma de percepción es casi automática, ya que el proceso que subyace detrás salta etapas como si se tratara de un reflejo. Hay una exploración activa en los individuos que se adapta a cada tipo de relación y genera imágenes (por eso esta perspectiva es ecológica) que adquieren significación en el contexto.

Las perspectivas de Gibson parten de un axioma inicial: «no hay percepción del espacio sin una superficie continua de información básica» y, comenta Hall, sin «una memoria inspirada en experiencias del pasado» (2003: 233-237). Su clasificación las identifica así:

1. Perspectivas de posición (se refieren al modo de ver las cosas según la distancia a la que se encuentre el observador).
 - 1.1. De la textura (con la distancia, el *grano* de la textura se hace más denso).
 - 1.2. Del tamaño (lo lejano se empequeñece, en relación con lo que está cerca).
 - 1.3. Lineal (las llamadas *leyes de la perspectiva* generan *fugas* hacia el infinito, lo que permite construir, desde una geometría plana, la imagen de profundidad).
2. Perspectivas de paralaje (abarcan aquellas formas de captación de las profundidades a partir del ángulo de visual y las características de los puntos de *mira*).
 - 2.1. Binocular (surge de la propiedad estereoscópica que posee la visión binocular de los humanos, pero también puede reproducirse por técnicas fotogramétricas).
 - 2.2. De movimiento (cuando es el observador quien se moviliza, los objetos cercanos *pasan* rápido delante suyo, mientras que otros muy distantes, parecen *fijos* en el horizonte).
3. Perspectivas independientes de la posición o del movimiento del observador.
 - 3.1. Aérea (relacionada con grandes distancias, donde interviene la condición translúcida de la atmósfera o sus tonalidades por efecto de la calina que se enturbia con bruma, polvo o humo).
 - 3.2. De lo borroso (sensación de imagen *flou* —palabra francesa que se traduce por *desenfocado*, *borroso*, pero también por *confuso*— que aumenta con la distancia)

- 3.3. Ubicación del campo visual (se vincula con la captación del horizonte, que siempre es subjetiva; se mira hacia abajo lo cercano y hacia arriba lo distante)
- 3.4. De texturas en contraste (efecto de la comparación mental entre un objeto muy cercano y otro distante como surge al mirar un panorama distante desde una terraza, referente de las texturas próximas).
- 3.5. De doble imagen (resultado de ver duplicados los objetos más próximos cuando la vista se fijó muy lejos)
- 3.6. De diferencias de movimientos (similar a 2.2. pero con el observador detenido: los objetos lejanos parecen más lentos que los próximos).
- 3.7. Cabalidad o continuidad de la silueta (hay una tendencia a reconocer mejor las imágenes completas; el efecto del *comouflage*, disimula esa integridad y eclipsa el objeto que se pretende ocultar.
- 3.8. Transiciones entre luz y sombra (la iluminación de los objetos permiten el realce de bordes y profundidades; ese auxilio topológico es el que usa a menudo la cartografía como recurso semiológico para denotar relieves).

La perspectiva esencial —esto no es de Gibson— es aquella que se produce por la distancia que toma el individuo frente al paisaje. No se trata de una distancia euclidiana, sino la que construye la imaginación frente a cada problema, a cada circunstancia.

EL «CAMPO SEMIÓTICO» DE HUMBERTO ECO

En su manual introductorio sobre semiótica, Humberto Eco señala que en el campo de investigaciones de esta disciplina, convergen sistemas de comunicación diversos que él ordena desde aquellos espontáneos, o «más naturales» hasta los plenamente culturales, organizados por la capacidad creadora de la mente humana (Eco 1994: 12 y *ss.*).

La influencia de estos sistemas es evidente en los procesos de emisión y recepción que tienen como eje al paisaje. Los animales son estudiados por una alternativa a la etología llamada *zoosemiótica*. Sus señales y códigos caracterizan los ambientes salvajes (puede decirse que también las plantas se comunican) pero también están presentes en los espacios urbanos. Los *sentidos*, ligados a la experiencia ancestral contribuyen a formar imágenes referidas al paisaje. El *lenguaje* hablado, escrito y todas las variantes que imponen los idiomas, las formalidades de cada lengua especializada, componen el «subuniverso lingüístico» que, de todas, es sin duda la mejor forma de contacto. Pero este, a su vez, se enriquece por sus múltiples usos y complejidad y por todo el bagaje gestual y de tonalidades que es estudiado por la paralingüística. Hay códigos culturales evocados desde la retórica o por manifestaciones más simples como la etiqueta, las melodías, el ritmo y otras manifestaciones estéticas que permanentemente asocian al hombre con su entorno. La comunicación de masas se encuentra en el extremo de este arco debido a que su aplicación refiere contenidos de gran alcance y simultaneidad de traslado a los destinatarios de la información.

Un capítulo especial asocia a la geografía con la *prosémica*. El autor del término denominó «proxémica» a esta forma de análisis, lo que no es antojadizo, ya que se trata, en definitiva, de un tratado sobre las proximidades y puede traducirse como «el uso del espacio por los hombres» (Hall 2003: 125).

Este investigador parte de las manifestaciones más primitivas, identificadas con reflejos atávicos (como mantener un espacio «de huida» entre «posibles depredadores» que los más lejanos ancestros debieron observar alguna vez para preservar su vida). Les llamó *infraculturales*, para diferenciarlas de las *proculturales*, que son esencialmente funcionales y propias de distintos *standards* culturales (por ejemplo, las actitudes territoriales, individuales o colectivas). La última categoría que definió corresponde a la prosémica propiamente dicha. Se trata de manifestaciones *macroculturales* y responden a la relación del hombre con su entorno.

Esta relación se configura sobre estructuras primarias que son *fijas*, inamovibles, como el plano de una ciudad, la disposición de las viviendas en el territorio, curso de ríos, cordilleras, costas y todo aquello que mantiene una continuidad prolongada en el tiempo. El espacio *semi-fijo* (puede ser *centrífugo*, como una estación de trenes o *centrípeto*, como un teatro) no se mueve pero connota movimiento. Finalmente Hall habla del espacio *personal* o *informal*, en donde las distancias hablan por los hombres que las manejan. Con estas distancias construyó una grilla que va desde el contacto interpersonal hasta la posición remota que adopta un dictador para marcar las diferencias del poder. Convertidas las medidas al sistema métrico, esta grilla se compone de cuatro categorías cada una de las cuales es dividida a su vez en fases de acercamiento y distanciadas:

Distancias:	Íntimas	Personales	Sociales	Públicas
Metros:	0 a 0,45	0,45 a 1,20	1,20 a 3,60	3,60 y más
Ejemplo:	Alimento del bebé, erotismo	Compañeros de aula, oficina	Negocios, entrevistas	Dictador, espectadores

BREVE DESENLACE

El paisaje *habla* por medio de sus distancias y volúmenes; por sus claridades y sombras, por sus colores, sus formas y contornos; por sus perfumes y sabores; por sus filos, puntas, tersuras y rugosidades; por sus ruidos y su música.

Pero también *habla* por lo que los hombres quieren que diga; por el libreto del poder; por el guión que construyen los medios de comunicación masiva. El paisaje es una construcción humana y no puede *leerse* con prescindencia de los cultivos, los ganados, las fábricas, los puertos y las ciudades que lo conforman. Todo esto es un bello aditamento a los panoramas de la más pura naturaleza pero también es contaminación, miseria y hacinamiento.

La geografía debe ocuparse de las señales de la desigualdad, aquellas que el paisaje emite y emite, en un diálogo de sordos.

BIBLIOGRAFÍA

ALTHUSSER, Luis

1975 *Curso de filosofía para científicos*. Barcelona: Editorial Laia.

BAUDRILLARD, Jean

1999 «El sistema de los objetos». Madrid: Siglo XXI Editores.

BERTRAND, Georges

1972 «La science du paysage, une science diagonale». *Revue Géographique des Pyrénées du Sud-Ouest*, tomo XLIII, pp. 127-133.

BOBEK, Hans y Josef SCHMITHÜSSEN

1949 «Die Landschaftsbegriff in logischen System der Geographie». *Erdkunde*, N^{os} 2/3, pp. 112-120.

BRUNET, Roger

1974 «Analyse des paysages et sémiologie. Eléments pour un débat». *L'Espace Géographique*, tomo III, N^o 2, pp. 120-126.

CASTELLS, Manuel

1971 *Problemas de investigación en sociología urbana*. Barcelona: Siglo XXI Editores.

DE TORO, Fernando

1992 *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

ECO, Humberto

1994 *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Colección La palabra en el tiempo N^o 166. Barcelona: Lumen.

FOUCAULT, Michel

1968 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

1970 *Arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

GIBSON, James

1974 *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

GIDDENS, Anthony

1986 *El capitalismo y la moderna teoría social*. Barcelona: Labor.

GÓMEZ MENDOZA, Josefina; Julio MUÑOZ JIMÉNEZ y Nicolás ORTEGA CANTERO

1982 *El pensamiento geográfico: estudio interpretativo y antología de textos (de Humboldt a las tendencias radicales)*. Madrid: Alianza Universidad.

GREGORY, Derek

1994 *Geographical Imaginations*. Cambridge: Blackwell.

HALL, Edward

2003 *La dimensión oculta*. Colección Psicología y Etología. México D. F.: Siglo XXI Editores.

HALLIDAY, Michael Alexander

1982 *El lenguaje como semiótica social. La investigación social del lenguaje y del significado.* Sección de Obras de Sociología. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

HARTSHORNE, Charles; Paul WEISS y Arthur BURKS (editores)

1958 [1958] *Collected Papers of Charles Sanders Peirce.* 8 vols. Cambridge: Harvard University Press.

HARVEY, David

1998 *La condición de la posmodernidad.* Buenos Aires: Amorrortu Editores

LEFEBVRE, Henri

1969 «En el principio fue el Topos». *GeoBAires. Cuaderno de Geografía*, www.sinectis.com.ar/u/geobaire/lefebvre_topos.html

LÉVY-STRAUSS, Claude

1998 *Las estructuras elementales del parentesco.* Barcelona: Ediciones Paidós, Ibérica.

LIPPIETZ, Alain

1977 *El capital y su espacio.* México D. F.: Siglo XXI.

MAY, Renato

1957 *El lenguaje del cine.* Colección Estudios Cinematográficos, N° 10. Buenos Aires: Ediciones Losange.

METZ, Christian

1972 *Ensayos sobre la significación en el cine.* Colección Signos, Ciencias Sociales. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

OGDEN, Charles e Igor RICHARDS

1960 [1923] *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism.* Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960 [Edición castellana: (1984) «El significado del significado», Barcelona: Paidós.]

ORTEGA CANTERO, Nicolás

1987 *Geografía y cultura.* Madrid: Alianza Editorial, AU N° 481.

PARRET, Herman

1993 *Semiótica y Pragmática.* Colección Ciencia, Política y Sociedad. Buenos Aires: Edicial.

PASSARGE, Sigfried

1920 *Die Grundlagen der Landschaftskunde.* 3 vols. Hamburgo: Friedrichsen.

PICKENHAYN, Jorge

1990 *El concepto de paisaje.* San Juan: Universidad Nacional de San Juan.

SAUSSURE, Ferdinand de

1945 *Curso de lingüística general.* Vigésima edición. Buenos Aires: Losada. [Publicado originalmente en francés con el título *Cours de linguistique générale*, 1916. Traducción de A. Alonso.]

SHANNON, Claude E.

1948 «A Mathematical Theory of Communication». *The Bell System Analytic Journal*, AT&T, U.S.A., Vol. XXVII, pp. 379 a 423, mon. B-1598.

SOJA, Edward

1989 *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso Ed.

TROLL, Carl

1950 «Die geographische Landschaft und ihre Erforschung». *Studium Generale*, N^{os} 4/5, pp. 163-181.

WEIGEL, Sigrid

1999 *Espacio, cuerpo e imagen en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós.