

La montaña y el pincel en la historia de la vegetación

Alberto Castrillón

Comprender los contrastes existentes entre paisajes fue el objetivo más importante de Alejandro de Humboldt en América ⁽¹⁾. El estudio de la diferencia

entre paisajes supone una fragmentación del territorio, es decir, su división en cuadros,

...el intento de elaborar un cuadro general de la naturaleza es tan difícil que en lugar de limitarnos a describir en detalle las riquezas de sus formas tan variadas, nos proponemos pintar los grandes conjuntos... ⁽²⁾.

Así, en los albores del siglo XIX, la concepción de la naturaleza cambia de sentido. En lugar de descubrir en ella la manifestación de la voluntad divina que soporta un orden eterno

1. Cf. Manuscrits de l'itinéraire botanique de HUMBOLDT et BONPLAND: MS. 1332, Cahiers de l'itinéraire botanique de HUMBOLDT et BONPLAND, 1er cahier, (Provincia de la Nouvelle Barcelona ou Cumana, 1799), 211p., MS. 1333, Cahiers de l'itinéraire botanique de HUMBOLDT et BONPLAND, 2ème cahier, (Provincia de Venezuela ou Caracas, Provincia de la Guyane espagnole (Orénoque), Cumana, 1800), 195p., MS. 1334, Cahiers de l'itinéraire botanique de HUMBOLDT et BONPLAND, 3ème cahier, (Orénoque, Cumana, Ile de Cuba, Royaume de la Nouvelle Grenada, Carthagéne, 1801), 179., MS. 2534, Cahiers de l'itinéraire botanique de HUMBOLDT et BONPLAND, 4ème cahier (Rivière de la Magdalena, Royaume de Santa Fe, Quito, 1801), 279p., MS. 53, Cahiers de l'itinéraire de HUMBOLDT et BONPLAND, 5ème cahier, (Provincia de Quito, Provincia de Jaen, Royaume

de Pérou, 1801), 244p., MS. 54, Cahiers de l'itinéraire botanique de HUMBOLDT et BONPLAND, 6ème cahier, (Royaume du Pérou, Provincia de Quito, Mexique), 123p.

2. Alexandre de Humboldt, *Cosmos*. 1848. t. 1., p. 79.

y universal ⁽³⁾, se trata ahora de comprender las dimensiones específicas que la fragmenta en paisajes. De la búsqueda de la armonía universal en concordancia con la voluntad de Dios, pasamos a la visualización de una naturaleza material dividida. Las variedades de plantas que coexisten en los paisajes pueden ser consideradas como manifestaciones de la actividad de una naturaleza autónoma con relación a Dios, es decir, regulada según sus propios ritmos y sus propias leyes. La distribución geográfica de las plantas es la expresión de la relación específica regional de las plantas con la Tierra ⁽⁴⁾. En una región, muchos factores concurren para formar medios diferentes: la latitud, puesto que las precipitaciones, así como la temperatura, decrecen en gene-

ral del Ecuador hacia los polos ⁽⁵⁾; la altitud, porque a mayor altura, más precipitaciones de agua y las temperaturas disminuyen; el relieve, puesto que la sucesión altitudinal en una montaña, conlleva una sucesión de tipos de vegetación bajo formas de especies de bandas que la rodean y que Humboldt delimita por medio de líneas isotérmicas; la diferencia topográfica influye diversamente el clima local: las colinas obligan al viento a elevarse y favorecen las lluvias, los valles canalizan el viento y crean corrientes de aire; ciertas depresiones retienen el aire frío. Aún más, el relieve produce barreras de orden geográfico o climático que frenan la expansión de las especies. La orientación del suelo, ya que ciertas vertientes reciben mucha agua mientras que otras están al abrigo de las lluvias. Los vientos, puesto que existen numerosos vientos locales; algunos son secos, otros cargados de humedad; ellos determinan

3. Cf. Janet Brown. *The Secular Ark, Studies in the History of Biogeography*. (London, New Haven: Yale University Press, 1983).

4. "Contando en la familia de las Coníferas los géneros *Dammara*, *Ephedra* y *Gnetum* de la Isla de Java y de la Nueva-Guinea, que se asemejan por caracteres esenciales, pero que se diferencian por la configuración de sus hojas, esta familia adquiere una gran importancia si se considera el número de individuos que componen cada especie y su distribución geográfica, sus agrupamientos cubren grandes extensiones de terreno en la zona temperada del hemisferio septentrional, es casi asombroso el pequeño número de especies que la dividen". Humboldt, *Tableaux de la nature*, ed. 1866, t 2, op. cit., p. 526.

5. "En los países del norte, la tierra, desprovista de vegetales, se recubre de líquenes, tales como el *Baeomyces roseus*, el *Cenomyce rengiferina*, el *Lecidea muscorum* y el *Lecides icmadophila*, así como de otras criptógamas de la misma naturaleza, que anuncian y preparan la vegetación de las gramíneas y de las plantas herbáceas. En los trópicos, donde los musgos y los líquenes crecen en abundancia solamente a la sombra, algunas hierbas ocupan su lugar". Humboldt, *Tableaux de la nature*, ed. 1866, t. 1, op. cit., p. 33.

una pluviosidad variable según el caso ⁽⁶⁾. La luz y la presión atmosférica, dado que las plantas reaccionan de manera diferente según los grados de luminosidad y según la presión del aire,

La respiración cutánea es en los vegetales una de las funciones vitales más activas y esta respiración, en tanto que con ella tiene efecto la evaporación, la absorción y la reabsorción de los humores acuosos, depende de la presión atmosférica. [...]. Las plantas alpinas tienen dificultad para vivir en los llanos porque la respiración de su

6. "...cerca a las costas africanas, entre las islas Canarias y aquellas de Cabo Verde; especialmente en el espacio comprendido entre el Cabo Bojador y la desembocadura del Senegal, un viento del oeste remplaza con frecuencia el viento del este o viento alisio que sopla generalmente en los trópicos, excepcionalmente bajo los trópicos. La causa se encuentra en el desierto del Sahara. En esta llanura de arena caliente, el aire se rarifica y sube verticalmente a las regiones más elevadas. El aire del mar se precipita para llenar el espacio vacío, y de esta manera se forma algunas veces sobre las costas occidentales de África un viento del oeste que contraría en su marcha las empujaciones en ruta hacia América. Se percibe entonces, sin ver el continente, el efecto de las arenas y del calor. A esta misma causa se atribuye la alternancia de los vientos de tierra y de mar que, en todas las costas se suceden a horas determinadas del día y de la noche". Humboldt, *Tableaux de la nature*, t. 1, *op. cit.*, p. 94-99.

cubierta exterior está condicionada por el aumento de la presión atmosférica ⁽⁷⁾.

El medio es la cubierta externa en la que las plantas crecen y la región es el espacio geográfico que contiene las diversidades de la naturaleza, es decir, el lugar en donde se producen las acciones naturales que hacen posible dicha diversidad ⁽⁸⁾. Entre los medios naturales, numerosos y variados que interesaron a Humboldt, los paisajes de montaña fueron los más ponderados ⁽⁹⁾. En efecto,

7. Alexandre de Humboldt, *Tableaux de la Nature*, ed. 1866, *op. cit.*, p. 353

8. "Mientras que muchas regiones sorprenden por el conjunto de polípetos que allí se encuentran, en otras muchas veces situadas a poca distancia, sorprende su ausencia completa. Esto depende de circunstancias particulares y todavía ignoradas, debido seguramente a las corrientes, a la temperatura parcial del mar, a la abundancia o a la carencia de alimento". *Ibid.*, p. 423.

9. "Del nivel del mar a la cima de las altas montañas, se ve cambiar gradualmente el aspecto del suelo y la serie de fenómenos físicos que presenta la atmósfera. Vegetales de una especie bien diferente suceden a aquellos de las llanuras: las plantas leñosas se pierden poco a poco, apareciendo plantas herbáceas y alpinas; a mayor altura no se encuentran más que gramíneas y criptógamas. Algunos líquenes cubren las rocas de la región de las nieves perpetuas. Con el aspecto de la vegetación varían también las formas de los animales: los mamíferos que viven en los bosques, los pájaros que animan los aires, los insectos que ruñen las raíces

la montaña es un ejemplo que reproduce la diferencia entre las regiones según el paralelismo climático entre la latitud y la altitud. El modelo del corte geográfico del Chimborazo representa, en un espacio limitado, todos los cambios climáticos y de vegetales que se suceden del ecuador al polo.

Ahora bien, otro factor en el estudio fitogeográfico de una región es la clasificación de sus especies ⁽¹⁰⁾. La geografía de las plantas y la clasificación van a la par en el estudio del paisaje. La clasificación es el punto de partida que permite constituir un inventario (nivel denotativo), sin el cual la geografía de las plantas (nivel connotativo), no sería posible. Aún si las consideraciones biogeográficas sobrepasan la clasificación, el modelo taxonómico de la Historia Natural, basado en la

de las plantas, todos diferentes según la altura del suelo". Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes*, op. cit., p. 37.

10. "En la zona glacial, la variedad de formas que distingue los géneros no disminuye tan rápidamente como la variedad de formas que diferencian las especies; es decir que allí se encuentran relativamente más géneros distintos y menos especies. La misma observación se aplica a las cimas de las montañas, en donde se encuentran con frecuencia especies aisladas, pertenecientes a una multitud de géneros que sería tentados de analizar como exclusivamente propios a la vegetación de las llanuras". Humboldt, *Tableaux de la nature*, t. 2, op. cit., ed. 1866, p. 470.

observación de las características externas de la planta, permanece como una verdadera herramienta para el trabajo descriptivo de los vegetales y para el análisis fitogeográfico.

El análisis fitogeográfico combina entonces informaciones climáticas, topográficas, geológicas, astronómicas y taxonómicas con una consideración estética, con el fin de comprender las interacciones entre los seres vivos y, más específicamente, las relaciones de los grupos de vegetales con su medio,

Si es verdad que el carácter de cada región depende a la vez de todos los detalles exteriores, si los contornos de las montañas, la fisionomía de las plantas y de los animales, el azul del cielo, las figuras de las nubes, la transparencia de la atmósfera, concurren a producir lo que se puede llamar la impresión total, hay que reconocer también que el ornamento vegetal con el cual se cubre el suelo es el determinante principal de esta impresión ⁽¹¹⁾.

Aunque el tríptico planta-suelo-clima esté en la base de toda consideración sobre la especificidad local de una población de plantas, está claro, para el naturalista prusiano que la implan-

11. A. de Humboldt, *Cosmos*. Op. cit., t. 1, p. 413.

tación de un grupo de plantas en un medio determinado depende también de intervenciones humanas. La variable humana en la constitución de un medio emerge debido al trabajo del suelo, bien sea de fertilización, de drenaje, de monocultivo, y del desequilibrio que engendra una sobrepoblación animal.

Ahora bien, esta multiplicidad de elementos intervienen en la definición de una región. La fisionomía propia de cada familia de plantas desaparece y es sustituida por la fisionomía general de un modelo establecido por Humboldt como dominante en una región determinada. La botánica guía la geografía porque permite examinar todas las especies distribuidas sobre el globo. A partir de la comparación entre la fisionomía de las especies, se determina la proporción relativa de una especie de plantas en un espacio, para así definir un modelo fisionómico dominante. Sobre un número de especies escogidas según su dominante fisionómica y según el lugar donde se encuentran con relación a la distribución de las líneas isotérmicas, se puede tener una idea del resto de la vegetación. De acuerdo con este planteamiento, Humboldt estima en quince los grupos fisionómicos que pueden determinar a la vez el carácter de una región y los diversos modos de organización según los cuales las plantas están distribuidas. La descripción de cada grupo de vege-

tales con su dominante fisionómica es, de cierta manera, una síntesis de todo el trabajo de Humboldt sobre los vegetales. El primer grupo fisionómico es el de las palmeras:

En la mayoría de las especies, las espatas bien sean lisas o ásperas y erizadas de espinas, son colgantes; algunas producen flores masculinas de una blancura resplandeciente. La espádice de estas Palmeras se ve brillar desde una gran distancia, cuando ha alcanzado su desarrollo completo. En la mayor parte de las palmeras las flores son amarillas, apretadas las unas contra las otras, y casi marchitas cuando se desprenden de la espata ⁽¹²⁾.

La distribución de los vegetales sobre la tierra puede comprenderse por medio de la observación de las formas dominantes. Estas nos permiten también caracterizar el medio en el que se encuentran los vegetales y apreciar las condiciones físicas en las que crece una planta. La fisionomía determina el área geográfica con la ayuda de los agentes climáticos que hemos evocado anteriormente. La vegetación es entonces agrupada en masas de grandes vegetales que siguen leyes de dispersión permitiendo explicar la presencia

12. Humboldt, *Tableaux de la nature*, ed. 1866, t. 2, *op. cit.*, pp. 503-504.

de las mismas especies en continentes diferentes.

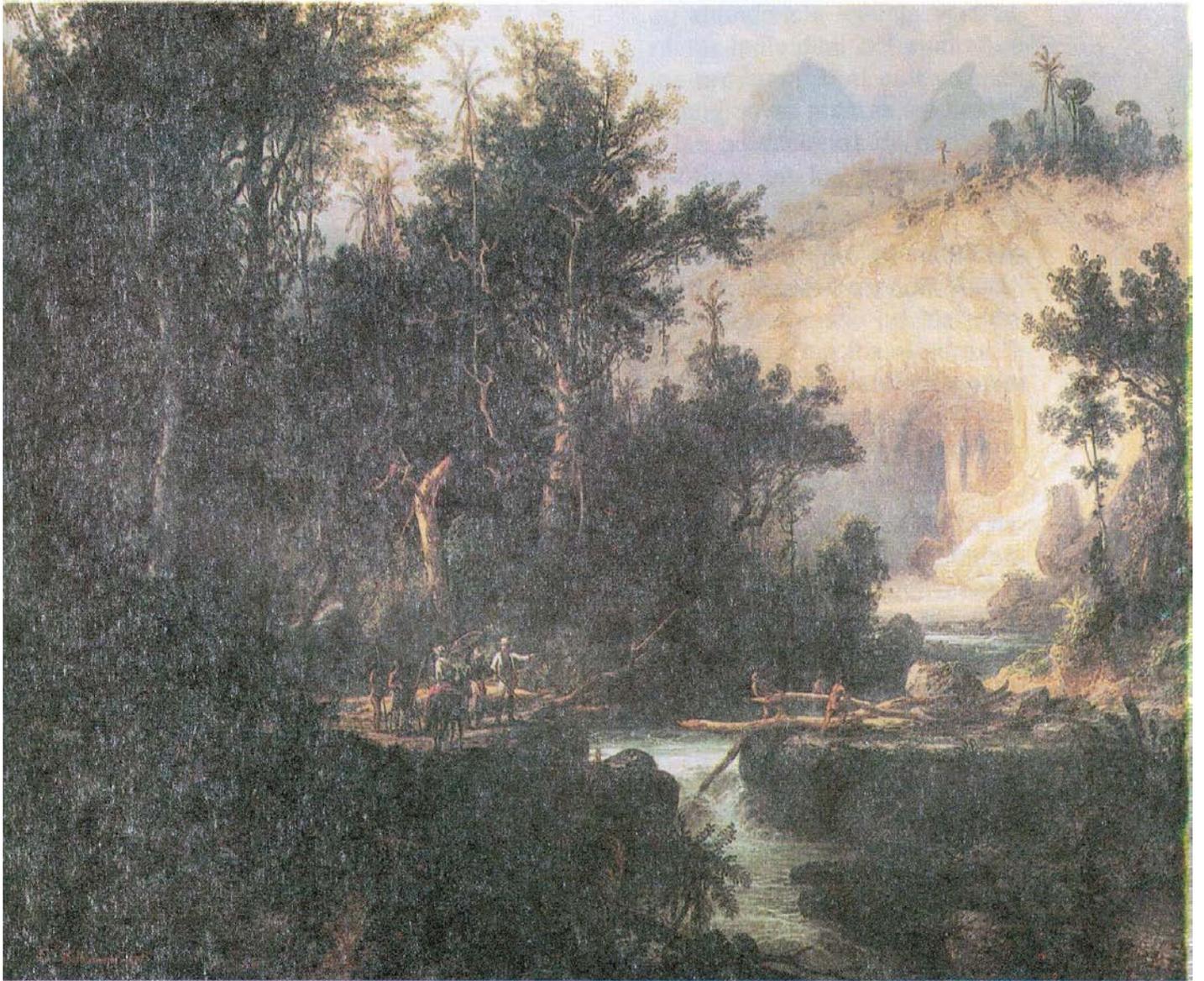
Si existe una identidad fisiológica entre plantas que no pertenecen a la misma especie y que están situadas en regiones alejadas, es porque hay analogías posibles entre los climas, los suelos, etc. Una posición geográfica, por sí misma, no determina la forma de las plantas que contiene. Por el contrario, la semejanza fisiológica entre las especies implica una similitud en sus condiciones de existencia. Es en la medida en que existe paralelismo climático entre latitud y altitud que existe también paralelismo botánico entre altitud y latitud. El escalonamiento de la vegetación del Chimborazo hace evidente la existencia de especies que pueden ser encontradas en otros lugares si las condiciones climáticas y pedológicas se reproducen. A cada línea isotérmica y a cada nivel de altitud del Chimborazo corresponden plantas que no le son exclusivas. Desde el nivel del mar hasta mil metros se encuentra la región de las palmeras; de mil a dos mil quinientos, la de la cinchona; de dos mil seiscientos a dos mil ochocientos metros, la de *Weinmannia* de la Bardanesia; de dos mil ochocientos a tres mil trescientos, la de las Magnoliáceas, *Wintera granadensis*; de tres mil trescientos metros a cuatro mil cien metros, las de las plantas alpinas y *spéletia*; de cuatro mil cien a cuatro mil seis-

cientos, la de los pajonales; y finalmente, de cuatro mil seiscientos a los límites de las nieves perpetuas, la de los líquenes.

Del inventario morfológico y estadístico de las especies al estudio de los problemas de su distribución geográfica, entramos en una concepción dinámica de la vegetación. La repartición de Floras por región está determinada por las condiciones específicas del suelo, del clima, de la luminosidad, etc., es decir, por las características propias de cada medio. Esta repartición de las Floras condiciona a la vez, la distribución de las Faunas en el planeta. La repartición de los vegetales es entonces el principio de la dinámica de la vida, es ella quien produce la lógica de las migraciones de los animales, condiciona nuestros estados de ánimo e igualmente, al dar forma a lo que Humboldt llama cuadro, produce la diversidad del viviente.

De otra parte, la intervención humana condiciona de manera importante la repartición de los vegetales. Ella es parte integrante de la dinámica de la vida comenzada por las plantas. De la misma manera que un pintor esboza su cuadro, la acción del hombre sobre un medio natural condiciona el aspecto del paisaje y determina la disposición de un cuadro natural.

que y de...
la...
cañón, desde...
que se...
Hawái de los...



que y de...
la...
cañón, desde...
que se...
Hawái de los...

1. Estéticas de la vegetación en el comienzo del siglo XIX:

Según Humboldt, la imagen que ofrece la diversidad de la naturaleza puede ser comprendida gracias a las herramientas discursivas de las disciplinas de su época ⁽¹³⁾; gracias también a una economía de signos pictóricos que apuntan a crear cuadros figurativos,

Los medios apropiados para difundir el estudio de la naturaleza consisten [...] en tres formas particulares bajo las cuales se manifiestan el pensamiento y la imaginación creativa del hombre: 1º la descripción animada de las esce-

nas y de las producciones de la naturaleza; 2º la pintura del paisaje, desde el momento en que se comienza a percibir la fisionomía de los vegetales, su abundancia salvaje y el carácter individual del suelo que los produce; 3º el cultivo más difundido de plantas tropicales y las colecciones de especies exóticas en los jardines y en los invernaderos ⁽¹⁴⁾.

En este sentido, el naturalista que analiza el espacio localizado y diferenciado de las plantas, encuentra en los cuadros figurativos una herramienta epistémica para el conocimiento de las especificidades de la naturaleza.

Transmitir la realidad de la naturaleza a través del conocimiento de las leyes de distribución geográfica de las especies, va a la par, en un cuadro, con la reproducción del sentimiento de proximidad que experimentamos a su vista ⁽¹⁵⁾. La idea de un cuadro figurativo de la naturaleza no corresponde solamente al hecho de pintar los aspectos de

13. "Acercándonos al tiempo presente nos damos cuenta que después de la mitad del siglo XVIII, la prosa descriptiva ha adquirido una fuerza y una precisión nuevas. Si el estudio de la naturaleza cada día más vasto, ha puesto en circulación una masa enorme de conocimientos, accesibles al pequeño grupo de hombres susceptibles de entusiasmo, la contemplación inteligente de los fenómenos no ha sido sofocada por el peso material de la ciencia. Esta intuición espiritual, obra de la espontaneidad poética, se ha engrandecido a medida que el objeto de observación ha ido ganando en elevación y en extensión, es decir que después de que la mirada ha penetrado más profundamente la estructura de las montañas, esas tumbas históricas de organizaciones desaparecidas, se ha abarcado la distribución geográfica de animales y de plantas y la relación de las razas humanas". Humboldt, *Cosmos*, t. 2, *op. cit.*, p. 72.

14. *Ibid.*, p. 2.

15. "Podemos dar a las descripciones de la naturaleza contornos suspendidos y todo el rigor de la ciencia, sin despojarla del soplo vivificante de la imaginación. Que el observador aparte el lazo que une el mundo intelectual y el mundo sensible, que él abrace la vida universal de la naturaleza y su vasta unidad más allá de los objetos que se limitan el uno al otro, tal es la fuente de la poesía". *Ibid.*, p. 82.

un paisaje, aislados los unos de los otros, sino más bien a la condensación total y única de la unidad de un paisaje ⁽¹⁶⁾.

Los gestos del pintor deben reproducir la relación paisaje-naturaleza como una verdad que no puede ser sustituida por las palabras. El cuadro pintado funciona como una conexión entre la verdad de un mundo natural y la emoción de los hombres. El es la escritura misma de nuestra percepción visual y debe hacer aparecer el espacio natural, estructurado de la misma manera como el viajero lo recorrió ⁽¹⁷⁾.

16. "La pintura de paisaje es, no menos que una descripción fresca y animada, apropiada para difundir el estudio de la naturaleza. Muestra también el mundo exterior en la rica variedad de sus formas y puede, según que ella alcance con mayor o menor intensidad el objeto que reproduce, integrar el mundo visible al mundo invisible. Esta Unión es el último esfuerzo y el objetivo más elevado de las artes de la imitación; pero debo, para conservar de este libro su carácter científico, limitarme a otro punto de vista. Si podemos hablar de la pintura de paisaje, es solamente en el sentido que esta pintura nos pone a contemplar la fisonomía de las plantas en los diferentes espacios de la tierra, que favorece el gusto por los viajes lejanos y nos invita, de manera tan instructiva como agradable, a entrar en comercio con la naturaleza libre". *Ibid.*, p. 85-86.

17. "Para que la representación de las formas individuales de la naturaleza, en lo que concierne al arte que nos ocupa, haya podido adquirir más

La mirada del cuadro es, de cierta manera, un recorrido cuyas dimensiones provocan en el hombre la misma emoción experimentada por el viajero-naturalista durante sus observaciones *in situ* ⁽¹⁸⁾. La pintura de los cuadros de la naturaleza nos proyecta formas a la vez muy reales y muy llenas de emoción, de manera que nos hacen olvidar los problemas específicos de las artes plásticas. La regla que guía la buena construcción de los cuadros de la naturaleza es la de una razón que compone la sintaxis de sus elementos, doblada de una emoción que distingue los rasgos sobresalientes específicos de cada paisaje.

Sin duda la pintura del paisaje puede representarnos una imagen de la naturaleza más rica y completa que la colec-

variedad y precisión, fue necesario que el círculo de conocimientos geográficos se ampliara, que los viajes a regiones lejanas se facilitaran, que la sensibilidad fuera ejercitada para percibir las diversas bellezas de los vegetales y los caracteres comunes que los agrupan en familias naturales". *Ibid.*, p. 95.

18. "...uno de los frutos más bellos de la civilización europea de los que hoy el hombre puede disfrutar, aún en las regiones menos favorecidas, gracias a las colecciones de plantas exóticas, a la magia de la pintura del paisaje y a la fuerza de la expresión pictórica, una parte del goce que va a buscar el viajero, con frecuencia expuesto a innumerables peligros, en la contemplación inmediata de la naturaleza". *Ibid.*, p. 118.

ción mejor escogida de plantas cultivadas. La pintura de paisaje dispone soberanamente de la superficie y de la forma de los objetos. Para ella, el espacio no tiene, por decirlo así, límite; ella sigue los linderos del bosque hasta en los vapores lejanos; ella precipita de roca en roca el torrente que cae de la montaña, y hace planear el azul profundo del cielo de los trópicos sobre la cima de las Palmeras, como sobre la pradera que ondule al fondo del horizonte ⁽¹⁹⁾.

El cuadro se convierte entonces en un instrumento epistémico para el conocimiento de la naturaleza. Es una máquina que hace posible la construcción de representaciones específicas según el aspecto físico de cada paisaje. El cuadro figurativo es entonces un dispositivo que restituye la dimensión de la naturaleza gracias a una disposición de los objetos en un espacio encuadrado según una significación que resalta la diferencia. Es la representación cultural de una naturaleza lejana.

Existen dos maneras fundamentales de conocer la naturaleza. Una es la reproducción discursiva de las leyes naturales que dan cuenta de las disposiciones y de los funcionamientos de los elementos de la naturale-

za; la otra, la condensación, en un cuadro figurativo, elaborado *in situ*, de los aspectos físicos de un paisaje ⁽²⁰⁾.

Humboldt propone la combinación de dos tipos de escritura sobre el paisaje. De un lado, una escritura que descodifica los secretos escondidos de la naturaleza; de otro lado, una escritura universal, a saber, la expresión de una sensibilidad humana, de un reflejo del alma.

Las posibilidades de identificar la naturaleza según el orden figurativo de un cuadro, pasan principalmente por la aptitud de manifestar las emociones. El primer paso para reconstituir la verdad de la naturaleza es reinventar y conceptualizar el sentido de identidad entre la imagen expuesta en un cuadro y las referencias tomadas del paisaje.

20. "Hacer bocetos frente a escenas de la naturaleza es el único medio de poder, al regreso de un viaje, recordar el carácter de las regiones lejanas en los paisajes acabados. Los esfuerzos del artista serán aún mejor recompensados si, en el lugar mismo, todo lleno de su emoción, él ha hecho un buen número de estudios parciales, si ha dibujado o pintado al aire libre cabezas de árboles, ramas espesas cargadas de frutas y de flores, troncos caídos cubiertos de orquídeas, rocas, un barranco, alguna parte de un bosque. Llevando así imágenes exactas de las cosas, el pintor, de regreso a su patria, podrá evitar el tener que recurrir al triste recurso de las plantas conservadas en invernaderos y a las figuras reproducidas en las obras de botánica". *Ibid.*, p. 99.

19. *Ibid.*, p. 110.

teniendo en cuenta especialmente la sensibilidad que condiciona su relación ⁽²¹⁾.

Existe, sin embargo, una gran diferencia entre el hecho de percibir los paisajes con la ayuda de una herramienta pictórica que plasme una plantación, un jardín, un invernadero ⁽²²⁾, o a través de un discurso científico, y el hecho de observarla *in situ* ⁽²³⁾. La percepción simbólica

por medios figurativos y la restitución artificial de la naturaleza en el discurso son extremadamente inestables, puesto que oscilan entre criterios de valor y de orden. La solución más estable sería percibir *in situ*. Los cuadros figurativos o discursivos no reemplazan la naturaleza: ellos son a la vez un medio de sensibilización y una herramienta epistémica. Viajar y explorar son condiciones para construir un saber naturalista en el siglo XIX.

El cuadro en tanto que signo pictórico es un ejercicio de imaginación y de conocimiento. En la medida en que el cuadro reúne los elementos de la naturaleza se convierte en la posibilidad de proyectarla y de conocerla, produciendo en nosotros emociones. Pasar de la hoja a la planta, de la planta a un grupo de vegetales, del árbol al bosque, del estanque al océano, de una roca a un conjunto de piedras, por medio de la sutileza del color auténtico, reflejando las condiciones de existencia de los medios diferentes para consti-

21. "La claridad y el color que el cielo puro o ligeramente oscurecido refleja sobre todos los objetos situados en la superficie de la tierra, da al paisaje una especie de fuerza misteriosa que solamente la pintura puede reproducir, cuando logra imitar los juegos dulces de la luz. Después de haber profundizado sobre la esencia de la tragedia griega, se ha comparado ingeniosamente el papel misterioso del coro en la parte de acción que le es dejada al efecto del cielo sobre el paisaje". *Ibid.*, p. 110.

22. "Los invernaderos y todas las plantaciones artificiales están lejos de reunir la diversidad de medios de los que dispone la pintura para excitar nuestra imaginación y concentrar en un pequeño espacio los más vastos fenómenos de la tierra y del océano". *Ibid.*, p. 110.

23. "Nada puede reemplazar la verdad del azul profundo del cielo ni el esplendor de la más intensa luz, y sin embargo, la imaginación es más vivamente puesta en juego, la ilusión es aun más grande delante del cuadro más perfecto. Percibimos en cada planta las maravillas de un lugar lejano, escuchamos el movimiento de las hojas dispuestas en forma de abanico, las vemos cambiar siguiendo el reflejo de la luz, cuando agitadas por ligeras corrientes

de aire, las cabezas de las palmeras se inclinan y se entrecrocán. Es tan fuerte el encanto que conserva la realidad sobre nuestros sentidos aunque el recuerdo del invernadero y del cultivo artificial vengán a perturbar nuestra contemplación. [...] La cultura borra algo del carácter natural y originario, destruye en sus complejas organizaciones el libre desarrollo de las partes que la componen". *Ibid.*, pp. 111-112.

tuir ya sea, paisajes tropicales, o bien las montañas de regiones templadas, es dar un sentido de lectura, un orden a nuestra percepción del paisaje.

La dimensión humana en este código de lectura es un elemento constitutivo del cuadro. Ella está presente en la idea de naturaleza que refleja el corte obtenido por la sensación de exuberancia, de belleza, de plasticidad, ya sea en el caso de los cuadros que se refieren a la naturaleza tropical, o bien en aquellos que tratan la naturaleza templada ⁽²⁴⁾. El cuadro es un mo-

24. "Los países afortunados de la zona equinoccial, en los cuales la intensidad de la luz y el calor húmedo del aire desarrollan todos los gérmenes orgánicos con tanta rapidez y fuerza, no son los únicos cuyas descripciones animadas hayan dejado, en nuestros días, sobre el estudio de la naturaleza un atractivo irresistible. El encanto que penetra y anima la mirada de aquellos que se interesan profundamente en la vida orgánica no se limita a las regiones tropicales. Cada lugar de la tierra ofrece el espectáculo maravilloso de organizaciones que se desarrollan según tipos uniformes o separados por sutiles diferencias. Por todas partes se extiende el poderoso imperio de la naturaleza que ha apaciguado la antigua discordia entre los elementos, forzándolos a unirse en regiones tempestuosas del cielo, como se unen para formar el tejido delicado de la sustancia animada. También en todo punto perdido en el círculo de la inmensa zona glacial, en todas partes donde la primavera hace brotar un botón, la naturaleza puede preciarse de ejercer sobre nuestras almas un poder embriagante". *Ibid.*, p. 83.

delo simbólico para el conocimiento de la naturaleza en su totalidad.

2. La montaña como modelo, la montaña como sujeto-objeto:

Los cuadros figurativos de la naturaleza son objeto de una triple metáfora, puesto que se manifiestan como enunciación de su realidad, como expresión sensible del hombre, y también como objeto de conocimiento. Existe por lo tanto, un lugar privilegiado para esbozar un cuadro. La montaña es en Humboldt, el lugar en donde pueden operarse todas las transformaciones fisionómicas jugando el papel de modelo explicativo de su teoría de la distribución geográfica de los seres vivientes. El naturalista prusiano encuentra en la montaña la reunión fisionómica de todos los paisajes que constituyen la naturaleza. Las tres metáforas se unen en el análisis de los grupos vegetales de la montaña: ella es, a la vez, el lugar en donde se concentra la mayor belleza, la herramienta epistémica más apropiada y el ejemplo más real de la diversidad de la naturaleza. La montaña es un cuadro único, en la medida en que permite contener todos los cuadros posibles. Ella es el ejemplo ideal de la armonía y del contraste fisionómico entre todos los paisajes. En resumen, la montaña es la gran metáfora:

sujeto-objeto de conocimiento, manifestación reunida de toda la belleza de la naturaleza y vitrina en donde se exhibe, en bandas delimitadas por líneas isotérmicas, la realidad-diversidad de la naturaleza. Ella representa el paso entre una visión científica de la naturaleza y una emoción intensa que condiciona nuestros estados de ánimo. La montaña yuxtapone nuestra voluntad de conocimiento a un sentimiento ilimitado de emoción.

3. El paisaje como recorrido existencial:

La percepción de un lugar como cuadro, proviene también de las consideraciones sobre la naturaleza elaboradas después de la segunda mitad del siglo XVIII. La lectura de **Paul et Virginie** produjo en Humboldt el advenimiento de una mirada sobre la unidad-diversidad de los paisajes ⁽²⁵⁾.

25. "El libro *Paul et Virginie*, de cuyo género sería difícil encontrar otro similar en otra literatura, es simplemente un cuadro de una isla situada en los mares tropicales, donde ya sea bajo un cielo clemente o bien amenazadas por la lucha de los elementos enfurecidos, dos figuras graciosas surgen de en medio de las plantas que cubren el suelo del bosque, como de un rico tapete de flores.

En este libro, así como en *Chaumière Indienne*, y aun en los *Etudes de la nature*, desafortunadamente afeados por

En el prefacio de **Paul et Virginie**, Bernardin de Saint-Pierre muestra el poder de condensación de sentido que puede tener un cuadro. Este opera como reflejo, como expresión de la autenticidad de una cultura.

Me he propuesto grandes proyectos con esta pequeña obra. He tratado de pintar suelo y vegetales diferentes a aquellos de Europa. Nuestros poetas han colocado sus amantes al borde de arroyuelos, en las praderas y bajo el follaje de hayas. Yo los he querido sentar al borde del mar, al pie de las rocas, a la sombra de los cocoteros, de los platanales y de los limonares en flor. Sólo faltan los Teócritos y los Virgilio de la otra parte del mundo para que tengamos cuadros al menos tan interesantes como los de nuestro país ⁽²⁶⁾.

teorías aventuradas y por graves errores de física, el aspecto del mar, las nubes que se acumulan, el viento que murmura a través de los arbustos y del bambú, las altas palmeras que curvan sus cabezas, son descritas con una verdad inimitable. La obra *Paul et Virginie* me ha acompañado en los países en los que se inspiró Bernardin de Saint-Pierre; lo he releído durante muchos años con mi compañero y amigo M. Bonpland". Humboldt, *Cosmos*, t. 2, op. cit., p. 74-75.

26. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, (París: Alphonse Lemerre, éditeur, 1877), Avant-Propos, p. 85. (el subrayado es nuestro).

Aquí, Bernardin de Saint-Pierre, en lugar de tratar la sensibilidad en general, se ocupa de la descripción de una naturaleza que tiene características específicas y que sirve de marco a la descripción de una historia de amor auténtica. La espontaneidad y la exuberancia de la naturaleza tropical tienen un valor de verdad puesto que legitiman el amor de Paul y de Virginie. La veracidad de sus vidas y la intensidad de su amor están estrechamente relacionadas con el aspecto salvaje de la naturaleza que los rodea. Se trata entonces de un amor-paisaje, ya que las dos nociones aisladas se desvanecen.

La naturaleza es un artificio, puesto que está ligada a muchas sensaciones, a muchos gestos. Ella es la condición de posibilidad de las verdaderas emociones. Es necesario gozar de la naturaleza y construir un cuadro pictórico y de lenguaje, para comunicar su realidad.

He deseado integrar a la belleza de la naturaleza entre los trópicos la belleza moral de una pequeña sociedad. También me he propuesto poner en evidencia algunas grandes verdades, entre otras que nuestra felicidad consiste en vivir según la naturaleza y la virtud. Sin embargo, no he necesitado imaginar una novela para pintar familias felices. Puedo asegurarles que estas de las que les voy a hablar

existieron realmente y que su historia es verdadera en lo que concierne a los acontecimientos principales ⁽²⁷⁾.

El relato de **Paul et Virginie**, supone la existencia de una equivalencia entre verdad y naturaleza. La naturaleza es una metáfora de la verdad, una manera de evocarla ⁽²⁸⁾. El enfoque naturalista y el artístico son los intermediarios que, al pasar por la sensibilidad, manifiestan las leyes de funcionamiento y la fuerza de los contrastes paisajísticos.

Hacer visible la naturaleza es moldear el lenguaje con el fin de poder introducirlo en la expresión del conjunto de formas que ella presenta. Cuando la naturaleza es atravesada ya sea por el lenguaje de un viajero, o bien por la observación que es posible en un cuadro, nos cuenta su verdad a través de la diversidad bajo las formas de la montaña, de la llanura, de la pradera, del valle, del riachuelo, del bosque, del árbol, etc.

Es así como Humboldt sitúa cada punto en el espacio geográfico. El define sus coordenadas con la ayuda de protocolos teóricos, de representaciones carto-

27. *Ibid.*, p. 86.

28. "Pablo y Virginia no tenían ni reloj ni almanaque ni libros ni cronología de historia o de filosofía. Los períodos de su vida se regulaban según las reglas de la naturaleza". *Ibid.*, p. 142.

gráficas, de observaciones astronómicas, etc., y establece el conjunto de relaciones entre estas informaciones según un juego de combinaciones regulado por la sensibilidad,

La riqueza de las formas vegetales ofrecidas en nuestros días como un objeto de estudio para el sabio y como un modelo para el artista, debe excitarnos vivamente a buscar las causas que nos han preparado para conocer mejor la naturaleza y para gustar mejor de sus placeres ⁽²⁹⁾.

La relación viajero-naturaleza, viajero-paisaje posibilita la producción de una verdad sometida a las mismas exigencias que las de la producción de un arte. Una teoría que trata de explicar los fenómenos naturales es tan difícil de elaborar como la expresi-

ón imaginativa que el arte fabrica. El viajero creativo despliega igualmente sus capacidades artísticas. Saber captar, por medio de un relato minucioso o por medio de un cuadro figurativo las sutilezas y los diversos aspectos de un paisaje, es tan importante como poseer una competencia científica. La actividad artística es el medio para llegar a expresar una verdad imaginativa necesaria para comprender la diferenciación inherente a la naturaleza, dado que jamás encontraremos cuadros estrictamente iguales.

El naturalista-viajero que recorre la superficie de la Tierra para comprender su organización y hacer visible su composición, conjuga la precisión de los discursos científicos, la topografía sensible de sus palabras y los finos gestos de su pincel: elementos de su recorrido existencial necesarios para construir los **cuadros de la naturaleza**.

29. Humboldt, *Cosmos*, t. 2, *op. cit.*, pp. 117-118.

ILUSTRACIONES: Alejandro de Humboldt. *Colón y el descubrimiento de América*. Monte Avila Editores, Caracas, 1992.

Pág. 35: "Bosque cerca de Galipán", 1844-45. Grafito sobre papel. p. 115.

Pág. 39: "Cueva del Guácharo", 1874. Oleo sobre tela, p. 268.

Pág. 45: "Selva virgen en la cordillera de Venezuela". Oleo sobre tela, p. 306.