

sentación de una *Urform* prácticamente inalcanzable, y en cuya prosecución Humboldt propone descender hasta las entrañas mismas de la tierra «para ahí interrogar a los monumentos del prototiempo». (*Ideas*). Humboldt insiste machaconamente a este respecto en la conexión ente lo artístico y lo científico, como la sola forma de satisfacer, a la vez, la fantasía y las ideas. A ello responde la metodología de los «cuadros de la naturaleza», a los que pretende reducir las extensas descripciones generales, con objeto de plasmar la cohesión interna de las fuerzas que rigen un determinado conjunto de fenómenos naturales. En estos «cuadros de la naturaleza» se aúnan los más diversos objetos, «dispuestos para que la fantasía los reelabore creativamente, dando lugar a nuevas y vivas figuraciones» (*Ideas*). A este respecto, la naturaleza de las regiones equinocciales americanas favorece su metodología, por cuanto en pocos sitios hay tanta diversidad en tan poco espacio, lo que hace ahí a la naturaleza especialmente pictórica —que no pintoresca—, y por tanto apta «para elevarse a las más vivas ideas generales» acerca de las causas y encadenamiento de los fenómenos naturales. (*Viaje*).

### III

Humboldt comparte su afición a plantear la investigación del expedicionario en términos pictóricos con los que le han precedido en esta tarea, Cook y Malaspina. No es exacta, a este respecto, su afirmación de que los relatos de los primeros viajeros españoles no vayan acompañados de imágenes, como queriendo reivindicar así una suerte de primacía en ello. Quizás el precedente más claro sea el de Gonzalo Fernández de Oviedo, quien para su *Historia General de las Indias* no sólo dibujó fauna y flora, sino también objetos y escenas, con el propósito expreso de aclarar sus descripciones escritas. Humboldt con todo supo valorar la veracidad que esconde la ingenuidad de aquellos primeros relatos en un momento en que la *Historia de América* de Robertson los desacreditaba por sesgados y fantasiosos. La valoración por parte de Humboldt de tales testimonios es congruente con sus posiciones metodológicas que buscan acceder a la *Urform* a través de comparaciones y analogías, desechando lo específico y excepcional, y acercándose a la espontaneidad primigenia. De alguna manera, cuanto más cerca se está de lo primero en el tiempo, tanto mejor, ya que más cerca se está de lo general. Pero intentemos comparar breve y esquemáticamente la metodología pictórica de Humboldt con la de Malaspina, como una forma de captar mejor la peculiaridad de la cuestión.

El rechazo de lo excepcional como característico de las posiciones de Humboldt contrasta con el valor que Malaspina viene a dar a lo específico y diverso. Este es el eje claro de diferenciación entre uno y otro. Para ambos la pintura es un elemento central, en el sentido de que ambos reconocen que las narraciones se constituyen así en viva representación. Son, a este respecto, *el alma del viaje*, según expresión de Malaspina. Sin embargo ya no están tan de acuerdo respecto del papel de lo emocional en el proceso del conocimiento, lo que afectará a la plasmación específica de lo pictórico. Para Humboldt lo emocional es algo ligado no ya al estudio de la naturaleza como tal, sino al desarrollo cognitivo, entendido como prosecución de la generalidad. Malaspina, sin embargo, adopta otra vía de acercamiento a la realidad, al afirmar la necesidad, que ha de evitarse, de atenerse a las *primeras impresiones*, con las que inevitablemente se topa en un principio todo expedicionario ante el espectáculo de la naturaleza. Humboldt busca la identificación de lo análogo y típico para saltar a lo más general. Malaspina quiere atenerse a lo diverso y nuevo, pero sin dejarse llevar de entrada por la impresión de lo *maravilloso*. Humboldt dice rehuir toda atracción por lo excepcional, como modo de eliminación de todo obstáculo en su búsqueda por la captación de «la acción simultánea y el vasto encadenamiento de las fuerzas que animan el universo» (*Kosmos*). Malaspina se propone eliminar toda predisposición no ya a lo maravilloso, sino a la sorpresa, como forma precisamente de acercarse a ella y captar lo nuevo y distinto. De ahí que mientras Humboldt se centra en el desarrollo de *tipos* y analogías, Malaspina forma *conjeturas*. Mientras Humboldt, en suma, traslada subrepticamente su ascenso hacia la *Urform* al reino de las ideas, Malaspina se centra en el *encuentro* con la naturaleza en toda su diversidad de manifestaciones.

El planteamiento de Humboldt relativo al uso de la pintura en su metodología expedicionaria no está exento, con todo, de alguna contradicción al respecto. Humboldt, en efecto, se plantea «dar la mayor exactitud posible a la representación de los objetos que muestran [sus] grabados» (*Vistas*). Su sentido de la pintura, sin embargo, poco tiene que ver con este objetivo. No sorprende en absoluto su gusto por las pinturas de la obra *Oriental Scenery*, de los Daniell –algo a lo que resulta difícil sustraerse– sino su difícil compaginación con los objetivos por él expuestos. Los Daniell no se sienten atraídos por lo general, sino más bien por lo específico, como, por ejemplo, «la presencia material de masas insulares» en el paisaje –tal como glosa Stafford en su espléndido estudio sobre la pintura de viajes. Humboldt, sin embargo, tal como ocurre en su tratamiento de los volcanes, tiende a verlo todo, más bien, como una muestra de «la conexión interior de la tierra»

(*Voyage*). Su escenografía dice querer evitar los efectos pintorescos, limitándose a «representar exactamente los contornos de las montañas, los valles con sus flancos llenos de surcos, y las imponentes cascadas formadas por la caída de torrentes» (*Vues*). Ahora bien, esto le lleva a un cierto cierre cuasigeométrico del dibujo, y a la elusión de sus efectos pictóricos propiamente tales, contrariamente a lo propuesto por él mismo al buscar sobre todo el efecto de conjunto. El fuerte y cerrado contorneado de la línea, por ejemplo, llega a constituir como un anclaje en algunos de sus dibujos, y muy especialmente en sus perfiles de costa. En este caso, llega a diluir una de las características tradicionales de este tipo de dibujo, en tanto representación, o modulación, de la infinitud espacial. Si bien, a cambio, ciertamente, logra que tales perfiles sean como expresión de la afloración de fuerzas conectadas con el interior de la tierra —más acorde en este sentido con su planteamiento teórico. Esto aparece con gran claridad en sus mapas. En ellos se vale del trazo y el claroscuro muy pronunciado, con objeto de realzar el relieve, provocar una rápida percepción del elemento que hay de deslizamiento y falla en el terreno cartografiado, acentuándolo todo con una selección muy precisa de puntos analógicos, que sobresalen sobre el resto de un papel dejado en buena parte en blanco. De esta manera, más que una carta de superficie, el plano viene a traducir la conexión invisible de los interiores de la tierra, manifestada a través de la armonía visual entre los fuertes relieves de aquellos puntos.

Distinto es el caso de las vistas y paisajes, en los que intenta eludir la excesiva contextualidad que otorga la monumentalidad geológica con un perfilado neoclasicizante, un tanto contradictorio, contra toda apariencia, con su programa de búsqueda de los tipos, más allá de toda geometría. Pues, de hecho, lo neoclásico unido a lo exótico magnifica la especificidad del espectáculo —algo de lo cual se barrunta en un Poussin. Y cuando Humboldt, por razones de exposición pedagógica, simultanea el paisaje con un corte geológico a los pies del mismo, como prolongando aquél hacia el interior de la tierra, la estratificación resulta tectónica, y en este sentido geométrica en exceso, recordando más bien esquemas de construcciones trogloditas que una supuesta direccionalidad y rumbo hacia una desconocida *Urform*. Algo, esto último, que, por lo demás, buena parte de la geología subsiguiente cuestionará fuertemente. Todo lo cual, por lo demás, no casa siempre muy bien con su axioma de que «la impresión que nos deja el espectáculo de la naturaleza, viene menos determinada por la peculiaridad de la zona, que por la luminosidad». (*Ansichten*) Ya que a diferencia de un Brambila, en la expedición Malaspina, y de un Hodges, en la de Cook, la luz carece de protagonismo real en las pinturas de Humboldt. Quizás por-

que, contra toda apariencia, la luz es el principal obstáculo que se interpone entre las cosas y el expedicionario, complejizando el plano de contacto con los supuestos tipos primitivos –con la *Urform*. Su amigo Goethe se había ya percatado de que la luz, en su encarnación en y a través de los colores –desvela y vela, manifiesta y oculta. Humboldt se percata de que la luz es el principal impedimento en la medición de la altura del Chimborazo. La geografía de la luz parece como interponerse en exceso en su camino hacia lo inanimado. Abre demasiados interrogantes que no concuerdan en demasía con sus postulados teóricos de partida. Y, específicamente, abre el melón de la *interpenetración* de y en la realidad. Las ulteriores expediciones ascendiendo en globo a la búsqueda de la complejidad de lo etéreo se situarían en esta línea, haciendo girar la idea de cosmos. Quizás por ello su obra hoy tiene un valor programático muy distinto del que Humboldt quiso darle. La *Urform* se descomponía.

