

geométrica carece de efecto» —escribirá en sus *Ideas para una geografía de las plantas*. De ahí la importancia, para su metodología, de los efectos visuales, de la pintura, a la que están vinculadas, en él, la geognosia y la pasigrafía. Es el despertar de la semiótica.

La *geognosia* busca la identificación de los fósiles simples, que en definición de Andrés del Río, científico mexicano, compañero suyo de estudios en Alemania, son como «las letras que es preciso conocer para leer en el libro de la naturaleza.» Humboldt necesitará, correlativamente, desarrollar a este respecto un sistema de «signos para formar planos geognósticos, que indiquen pasigráficamente, *a primera vista*, todo lo que el geognosta desea saber» (*Pasigrafía geológica*). La visión, con sus específicas características de inmediatez y simultaneidad, pasa a adquirir así una preeminencia cognitiva frente a las descripciones literarias, en el camino hacia el desvelamiento de la *Urform* de la naturaleza —auténtico objetivo del sistema filosófico humboldtiano y de su movimiento expedicionario. Un camino éste, en el que hay que ir dejando de lado todo lo que huele a particular, a excepción, para elevarse a lo general, expresión y residencia del patrimonio común de la humanidad (*Kosmos*). La esquemática kantiana deja paso aquí a la poética schilleriana —una variante contemporánea entonces de lo que fue, en el Renacimiento, el *furor poético* de un Marsilio Ficino.

Todos los seres, aisladamente considerados, tienen, dice Humboldt, la impronta de un tipo particular, a la vez que se reconocen como tales «en concierto de las materias brutas reunidas en rocas, [y] en la distribución y relaciones mutuas de las plantas y los animales.» Pero esta complejidad de conexiones no se dilucida discursivamente sino que requiere del recurso a la poética. Lo que Humboldt llama la *Física del Mundo* no es otra cosa que «la poesía de estos tipos», es decir, «las leyes de estas relaciones, los lazos eternos que encadenan los fenómenos de la vida y los de la naturaleza inanimada» (*Viaje*). Esta clara imbricación, y, de hecho, subordinación de lo animado a lo inanimado, es quizás el aspecto más propiamente profético del esquema humboldtiano respecto a la civilización en ciernes —que Hegel inútilmente intentaría conjurar con el sube-y-baja de su *Fenomenología del espíritu*. Marx, por su parte, será taxativo en su crítica a lo inanimado de la nueva objetualidad: la falta de sentido en la nueva civilización económica por lo concreto de los objetos, su confrontación con lo inanimado, viene a compensarlo el hombre mediante la prolongación y proyección en ello de sus sentidos. Para Humboldt, la naturaleza tiene un norte, un *rumbo* que él ve reflejado en las estratificaciones y deslizamientos de las laxas y capas geológicas. Otra cosa es que lo inanimado pueda constituirse en sentido propiamente tal de este rumbo. De ahí la razón profunda de ser su recurso

a la poética de lo pictórico, y también del papel de lo emocional como parte de su propia metodología científica –a manera de una reminiscencia nominalista en un mundo fantasmagórico de generalidades.

En una carta de Cavanilles, durante su periplo americano, critica la idea tradicional de que en climas tórridos no era posible desarrollar una adecuada vida intelectual. Todo lo contrario –replica Humboldt– «nunca antes habían [su ayudante Bonpland y él] disfrutado de tantas fuerzas como contemplando las bellezas y la magnificencia que ofrece aquí la naturaleza.» Esta proyección emocional anima lo inanimado, y hasta lo horrible puede ser objeto de goce, lo que para Humboldt no tiene nada que ver con la idea de lo sublime de Burke, localizado más bien en las cosas mismas (*Kosmos*). Humboldt invierte así la tradición de Montesquieu, al considerar el clima no como un determinante, sino como un estimulante, definiéndolo como «aquellas modificaciones de la atmósfera que afectan de modo sensible a nuestros órganos» –a nuestros sentidos (*Fragmentos asiáticos*). El clima, así visto, viene a obrar como una suerte de plano de contacto con lo supuestamente inanimado de la naturaleza, facilitando con ello en principio el acceso a la misa. El problema, como veremos, es que tal plano climático es algo mucho más complejo, y a la vez etéreo, de lo que Humboldt se plantea en este contexto de cosas, y muy especialmente en relación a su metodología de la pintura.

La idea del plano de contacto, en todo caso, puede plantearse en principio como una cierta heurística para acceder a la razón de ser de la pintura, en su aplicación a la metodología del expedicionario. Es conocida la larga atención que Humboldt da en su obra *Kosmos* al tema de la pintura y su historia. En palabras suyas, el objeto de la pintura es expresar la exterioridad natural en la imaginación humana. En este sentido, se refiere básicamente a la pintura de paisaje. La afinidad entre este género de pintura y la investigación multidimensional e interdisciplinar como la que él expone en sus obras es obvia. Lo pictórico constituye como un resumen del conjunto de fuerzas que recorren la naturaleza observada, plasmando, a la vez, la visión de la simultaneidad de la acción de éstas y su despliegue a modo de panorama. Sabemos que el origen de la pintura moderna, en los inicios del Renacimiento, tiene lugar con su apertura al paisaje, lo que fuerza un nuevo tipo de narrativa pictórica, en la que las figuras empiezan a adquirir movimiento y expresión. Es el papel precursor que tradicionalmente se atribuye a Giotto y a los Van Eyck. Y es esto también, de alguna manera, lo que se viene a esperar, según Humboldt, del viajero o expedicionario, que dentro de la nueva virtualidad de la percepción se busca ver «en contacto sin cesar con los objetos que le envuelven», de modo tal, además, que «su narración interesa tanto

más cuanto un cierto tinte propio recorre la descripción del paisaje y de los habitantes.» Lo tipológico, lo idiosincrásico, da a la narrativa de los viajeros un cierto atractivo. Pero no constituye aún lo pictórico propiamente tal. Lo pictórico emerge en tanto en cuanto «el carácter de la naturaleza, salvaje o cultivada, se *pinta* en los obstáculos que se oponen al viajero». (*Viaje*).

Lo pictórico propiamente tal se constituye así en tanto expresión de los obstáculos o mejor, de la realidad como obstáculo –confrontación que se traslada al cuadro mismo como tal. Y esto es lo que tiene que recoger la pintura. La pintura debe ser ella misma esta suerte de plano de contacto en el que lo representado se postula como la exterioridad a la que representa, a la vez que se presenta ella misma como confrontación. El cuadro, la pintura, no sólo es una imagen que representa un fragmento de la naturaleza, e invita perceptivamente a recorrerla, sino que nos coloca frente a ella, en cierta manera como obstáculo –como cosa. Hay que recordar, a este respecto, que la pintura renacentista –a la que con tanta frecuencia alude Humboldt, –se legitima perceptivamente como ventana a la exterioridad representada por aquélla. De ahí, entre otras cosas, la forma de ventana que adoptan los nuevos marcos de los que penden las nuevas pinturas paisajísticas, que vienen así a encuadrar y magnificar el doble eje pictórico de confrontación y accesibilidad. No es otro el objetivo de la idea humboldtiana de ciencia, sino «la penetración visual en la cooperación armónica de las fuerzas naturales», expuesta como «unidad de composición» –como cuadros, como *Ansichten* (vistas).

Aquí reside la relevancia de su tratamiento de la pintura como metodología científica. Pues tal unidad compositiva pictórica, según nos dice Humboldt, ya no es propiamente tarea de la ciencia histórica, ni tampoco de las ciencias naturales. Su objetivo se sitúa como más allá de lo uno y lo otro, de lo antropológico y lo naturalista, pues ambos tipos de ciencia son aún parte del plano de contacto como tal. Con su propuesta sobre lo pictórico, lo que pretende Humboldt es, en todo caso, acceder a la exterioridad propiamente tal, entendida como paso, o tránsito, al tipo o estrato primitivo, a la *Urform*, de la que las demás se habrían derivado, como él dice, por modificaciones de las circunstancias. Tras la idea de ciencia de Humboldt subyace, como paradójicamente, una especie de pulsión hacia la ruptura de la cultura, para pasar como al otro lado del cuadro, del espejo, residencia de la *Urform*. De ahí su necesidad de una metodología distinta. Lo pictórico vendría a posibilitarla, prefigurando este tránsito en los objetivos mismos de la ciencia, en tanto paso de lo animado a lo inanimado último.

En este sentido hay que entender la semiótica humboldtiana de lo mineral, en tanto expresivo de lo inanimado, a la vez que como forma de repre-