

# EL JAGUAR EN EL PARAÍSO

JORGE LÓPEZ LLORET  
Universidad de Sevilla

En este estudio vamos a considerar a Alexander von Humboldt como uno de los teóricos del paisaje más importantes del siglo XIX. Nos centraremos en la definición dinámica y dialéctica que dio del mundo amazónico, paradójicamente basada en la noción de paraíso. Decimos paradójicamente porque con sus descripciones de la remota región del alto Orinoco lo presentó basado en la lucha y la violencia. En el paraíso la vida era depredación y supervivencia sostenida sobre la muerte. Con ello inició una percepción del paisaje que llegó a sus máximas manifestaciones con la obra de Charles Darwin, después de la cual fue imposible la interpretación edénica de la naturaleza. Estudiaremos lo que ambos supusieron para la comprensión del paisaje, pues fue en este marco donde desarrollaron su hermosamente pesimista versión del paraíso.

## 1. Alexander von Humboldt en el paraíso del Jaguar

Humboldt fue un obseso de la medición y la estadística, viajando con todo tipo de aparatos de medida, reflejando un desmesurado amor positivista al dato concreto.<sup>1</sup> Su ciencia del cosmos era, sin embargo, característicamente romántica.<sup>2</sup> Persiguió el conocimiento completo de la totalidad con métodos empíricos. Por otra parte, dio gran importancia a la introducción del naturalista en la naturaleza como contemplador que responde emocionalmente

---

1. Véase Labastida, Jaime: "Una jornada de trabajo de Alejandro de Humboldt", en Labastida, Jaime: *Humboldt, ciudadano universal*. México, Siglo XXI, 1999, pp. 25-36.

2. Véase Melón y Ruíz de Gordejuela, Amando: *Alejandro de Humboldt. Vida y obra*. Madrid, EDHIGAR, 1960, p. 40.

al paisaje. Por eso recurrió al arte plástico y literario como fuente de placer estético y conocimiento científico.

### 1.1. Sus fuentes estéticas

En *Cosmos* expuso las ideas estéticas que le acompañaron desde su juventud,<sup>3</sup> un método de trabajo que usó la pintura de paisaje y la descripción literaria como base del conocimiento científico.<sup>4</sup> Aunque la relación de Humboldt con el Romanticismo fue problemática, sus fuentes estéticas y sociales fueron las mismas. Eso no contradice que su concepción de la ciencia sea diferente de la *Naturphilosophie* romántica.<sup>5</sup> Su función era entusiasmar como estímulo para estudios más exactos.

Enumeró tales fuentes como sigue: 1) descripción narrativa; 2) figuración paisajista; y 3) jardinería.<sup>6</sup> Reconoció la influencia de Rousseau, Saint-Pierre, Georg Foster (acompañante de Cook en su segundo viaje) y, sobre todo, Goethe, mencionando también a Darwin como naturalista del Beagle.<sup>7</sup>

De Rousseau y Saint-Pierre afirmaba que se hallaban entre los primeros que, estimulando la imaginación, generaron su amor por el viaje a tierras lejanas.<sup>8</sup> *Pablo y Virginia* lo acompañó como lectura durante todo su viaje por el Orinoco.<sup>9</sup> Al considerar estas fuentes literarias pensó en unir racionalidad y sensibilidad, ciencia y poesía, neutralidad cuantitativa y entusiasmo emocional. La descripción narrada del paisaje debía aumentar el conocimiento objetivo y provocar una respuesta sentimental.<sup>10</sup> El ideal científico de exactitud debía confluir con el entusiasmo poético. Como actividad pública la ciencia debía generar emociones, identificándose con la estética.

Estas ideas fueron expuestas de una manera más explícita en conexión con la pintura de paisaje. Respecto a la ciencia el género permitía “contemplar la fisonomía de las plantas en los diferentes lugares de la tierra, adquirir

3. Fernández Pérez, Joaquín: *El descubrimiento de la naturaleza. Humboldt*. Tres Cantos, Nivola, 2002, p. 297.

4. Humboldt, Alexander von: *Cosmos, o ensayo de una descripción física del mundo*, Tomo II. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005 (se trata de una edición facsimil de la de Francisco Díaz Quintero, de 1852).

5. Aunque coincide con sus temas e intereses. Véase Stein, Klaus: *Naturphilosophie der Frühromantik*. Paderborn, Schöningh, 2004.

6. Humboldt, Alexander von: *Cosmos*, o. c., pp. 7-83, 84-105 y 106-116, respectivamente.

7. *Ibidem*, pp. 76-81.

8. Esto le llegó a través de su tutor Gottlob Christian Kunth. Véase Fernández Pérez, Joaquín: *El descubrimiento de la naturaleza. Humboldt*, o. c., p. 15.

9. Humboldt, Alexander von: *Cosmos*, o. c., p. 76.

10. *Ibidem*, pp. 83 y 85.

la afición a viajes lejanos, y alimentar en nosotros, de una manera tan instructiva como agradable, el deseo de ponernos en comunicación con la naturaleza libre".<sup>11</sup> Claudio de Lorena, Ruysdael y Nicolás Poussin le proporcionaron un modelo para interpretar visualmente el paisaje tropical,<sup>12</sup> aunque criticó su poca precisión.<sup>13</sup> Poco después Carl Gustav Carus precisó más estas ideas.<sup>14</sup>

La pintura de paisaje como ilustración científica maduró con el nuevo paisaje tropical en el siglo XVII, con la obra de Franz Post en Brasil. Humboldt conoció sus grabados y definió su viaje como pintoresco, término que usó con frecuencia.<sup>15</sup> El paisajismo tropical comenzó a llegar a su cima con William Hodges, acompañante de Cook.<sup>16</sup>

Humboldt no quería que la pintura de paisaje representara sólo imágenes precisas de las formas de la vegetación. No quería sólo pintores científicos. Reclamaba y buscaba impresiones totales del paisaje, quería pintores que fueran excelentes artistas.<sup>17</sup> Por ello se quejaba de la poca formación científica de los paisajistas y de la poca formación artística de los científicos. La pintura debía transmitir el conocimiento de la realidad natural como algo emocional.<sup>18</sup> En la pintura de paisaje se producía el encuentro entre las formas expresivas de la naturaleza y el talento y las capacidades de la creación humana. Debía, además, popularizar desde la excelencia estética los logros de la historia natural de vanguardia en una época en la que ésta iniciaba su camino actual de especialización. Por eso recurrió también a los medios masivos de representación, como los panoramas.<sup>19</sup>

Los medios literarios y plásticos debían centrarse en la fisonomía de la naturaleza percibida en el paisaje. Esa imagen característica (término plenamente romántico, explotado hasta la saciedad por Friedrich Schlegel)<sup>20</sup> de la naturaleza captada por el artista era el resultado de la medición científica de la altitud, latitud, altura, humedad, presión atmosférica o velocidad de las corrientes, datos que se conjugaban en conjuntos dinámicos que generaban formas de expresión a las que el ser humano respondía emocionalmente. Había que convertir la emoción que surgía ante el paisaje en patrimonio del ser humano, sobre todo de las masas urbanas.

---

11. *Ibidem*, p. 84.

12. *Ibidem*, pp. 92s.

13. *Ibidem*, p. 93.

14. Carus, Carl Gustav: *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje* (1815-1835). Madrid, Visor, 1992, pp. 160-170. Humboldt citó esta obra en *ibidem*, p. 92.

15. Humboldt, Alexander von: *Cosmos*, o. c., pp. 95s.

16. *Ibidem*, pp. 97.

17. *Ibidem*, p. 98s.

18. *Ibidem*, pp. 100s.

19. *Ibidem*, p. 104.

20. Schlegel, Friedrich: *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797). Madrid, Akal, 1992, p. 67 y 75ss.

Para Humboldt el medio más poderoso para transmitir la imagen de la naturaleza era la jardinería moderna, aquella que se originó con el jardín de paisaje británico y se desarrolló mediante la importación y aclimatación de plantas exóticas,<sup>21</sup> transmitiendo el sentido del desarrollo orgánico de las formas de la naturaleza.<sup>22</sup> Esto le condujo a planteamientos fisiognómicos, pues el jardín de paisaje era, como todo paisaje, expresión de la dinámica interior de las fuerzas naturales.<sup>23</sup>

Todas estas fuentes tenían para Humboldt un interés vital.<sup>24</sup> Aunque se alejó de los románticos en su amor por la medida y la formulación precisa de la naturaleza observada, aceptó la posición estética que estos defendían frente a la misma tanto en sus fuentes literarias como plásticas.<sup>25</sup> Si hemos de atender a sus propias palabras, su vivencia de la naturaleza como anhelo, que nunca le abandonó desde su infancia, bebía directamente de la experiencia del paisaje, de la narración paisajística de la literatura de viajes, de la pintura de paisajes y del modelo británico del jardín de paisaje.

## 1.2. La concepción de la naturaleza y el paisajismo de Humboldt

La concepción de la ciencia de Humboldt estaba más allá de una división rigurosa de disciplinas, pues la naturaleza era una fuerza dinámica que se expresaba en sus formas. Cuando en 1808 publicó *Cuadros de la naturaleza* siguió en parte la estela del romanticismo de Jena.<sup>26</sup> En 1795 había colaborado en *Die Hören* con un escrito característicamente prerromántico sobre “La fuerza vital o el genio rodio”, después incluido en *Cuadros de la naturaleza*.<sup>27</sup> Aquí usó la mitología como introducción al saber científico. En otros capítulos Humboldt se mostró como un consumado paisajista narrativo, recreando imágenes del paisaje natural como expresión de las dinámicas de fuerza de la naturaleza. Desarrolló su concepción de la naturaleza con especial claridad

---

21. Humboldt, Alexander von: *Cosmos*, o. c., p. 106.

22. Humboldt, Alexander von: *Cosmos*, o. c., pp. 107s.

23. *Ibidem*, p. 108.

24. *Ibidem*, p. v.

25. Véase Kluckert, Ehrenfried: *Grandes jardines de Europa desde la antigüedad hasta nuestros días*. Köln, Könemann, 2005. El contexto previo y contemporáneo de Humboldt en pp. 352-456. A partir de la p. 457 se indican modelos de jardín basado en el exotismo.

26. Véase Behler, Ernst: *Frühromantik*. Berlin, Walter de Gruyter, 1992, pp. 61-90 (sobre A. W. Schlegel), 91-117 (sobre F. Schlegel) y 143-163 (sobre Novalis).

27. Humboldt, Alexander von: “La fuerza vital o el genio rodio”, en *Cuadros de la naturaleza*. Madrid, La Catarata, 2003, pp. 385-388. Se acompaña en esta obra del siguiente apéndice: “Nuevas opiniones del autor sobre la fuerza vital”, pp. 389-391.

en “De la fisonomía de las plantas”,<sup>28</sup> en parte síntesis de su *Ensayo sobre la geografía de las plantas*.

Para Humboldt el principio vital se hallaba en todo lugar y momento y era lo que más nos emocionaba.<sup>29</sup> Los dos principios fundamentales de la vida eran la fuerza y la forma.<sup>30</sup> La naturaleza era dinámica de fuerzas y potencias que se manifestaban en las formas. Para referirse a esta relación usó el término “carácter”, tan querido para los románticos de Jena, ligándolo específicamente a la tradición fisognómica.<sup>31</sup> Esto explicaba que fuera más favorable para el desarrollo del paisajismo el panorama tropical, más dinámico y formalmente variado.<sup>32</sup> Toda la naturaleza era bella, aunque con más intensidad cuando la magnitud del tiempo era un ingrediente fundamental, como las montañas y los bosques.<sup>33</sup> Al referirse, por ejemplo, al drago de Orotava la consideración de su edad le llevó a epítetos propios de lo sublime, la expresión más notable del poder y duración de las fuerzas de la naturaleza.<sup>34</sup>

Esta concepción dinámica de la naturaleza era coherente con su aproximación estética a la ciencia.<sup>35</sup> Las referencias citadas en *Cosmos* eran consecuencia de esta concepción de la naturaleza. Había además un tercer elemento necesario, pues si la fuerza se expresaba como forma, ésta imprimía sobre su ánimo sentimientos que impedían la percepción aséptica de la realidad natural.<sup>36</sup>

Humboldt habló en un doble nivel de la influencia emocional del paisaje. Primero, sobre el carácter de los pueblos que lo habitaban, sometidos a su influjo continuo. Segundo, sobre el viajero naturalista moderno y todos los destinatarios de su narración y sus imágenes. En ambos casos la forma estética operaba igual, aunque la intensidad de la atención del sujeto variaba. En el sujeto ingenuo, el primitivo que vivía en un determinado paisaje, la agrupación de los árboles producía un tono emocional básico de su carácter.<sup>37</sup>

En el segundo caso se refería a algo tan moderno como la observación precisa y estética del paisaje narrado y pintado, aludiendo a su propio proyecto de

28. Humboldt, Alexander von: “De la fisonomía de las plantas”, en *Cuadros de la naturaleza*, o. c., pp. 217-360.

29. *Ibidem*, p. 219.

30. *Ibidem*, p. 223.

31. *Ibidem*, p. 225.

32. Humboldt, Alexander von: *Cuadros de la naturaleza*, o. c., p. 225.

33. *Ibidem*, p. 227.

34. *Ibidem*, p. 279.

35. Véase, sobre esto, Labastida, Jaime: “Aproximaciones a la estética de Humboldt”, en Labastida, Jaime: *Humboldt, ciudadano universal*, o. c., pp. 85-97.

36. Véase Puig-Samper, Miguel Ángel y Sandra Rebok: “Introducción: Alejandro de Humboldt y los ‘Cuadros de la naturaleza’”, en Humboldt, Alejandro de: *Cuadros de la naturaleza*, o. c., especialmente pp. 23-26 y 32-38.

37. *Ibidem*, p. 290.

investigación. Se trataba de la recepción no ingenua del paisaje propia del científico pintor. La visión que este nuevo personaje proporcionaba al mundo moderno partía de los mismos supuestos a los que se veía sometido el habitante ingenuo, pero alcanzaba un alto grado de comprensión y sensibilización a través de la apertura consciente a las dinámicas naturales. La propia obra *Cuadros de la naturaleza* se basaba en una generalización global de alcance mundial que sintetizaba tipos de paisaje y los agrupaba sobre la base de sus emociones.

Esto nos dice mucho de la complejidad de sus métodos de observación y recogida de datos. Con sus aparatos de medida cuantificó hasta los más mínimos detalles, que agrupó en correlaciones de variables.<sup>38</sup> Junto a ello registró datos cualitativos como colores, olores, sabores o sonidos, asimilados subjetiva y emocionalmente. Fue más allá, pues, del racionalismo matemático newtoniano y del dinamismo cualitativo de la *Naturphilosophie*.<sup>39</sup> Los *Cuadros de la naturaleza* conjugan los datos numéricos correlacionados<sup>40</sup> con las descripciones impresionistas.<sup>41</sup>

La suya era una evocación que podíamos definir como obra de arte total. Nos hace sentir el calor abrasador, el zumbido de los insectos, el perfume de las flores o la carnosidad de la vainilla. Para representar el modo en el que la naturaleza nos afecta la pintura no bastaba. La experiencia de inserción total en el entorno sólo podía ser vivida en el lugar o evocada por la prosa poética. Sus descripciones cumplían una doble función: como datos de los sentidos eran relevantes para la investigación, ya que una diferencia de olor o de sabor era clave para la interpretación de un proceso de la naturaleza; por otra parte, como recreación de un entorno total trataban de llevar al lector la experiencia consciente del paisaje, el efecto emocional que debía integrarse en el análisis científico.

Es evidente la conjunción tan íntima que se dio en el caso de Humboldt entre su concepción de la naturaleza y la pintura de paisaje.<sup>42</sup> Junto con el lenguaje era el medio que nos permitía la asimilación más humana de la naturaleza.

38. Labastida, Jaime: o. c., pp. 39-46.

39. Véase la notable aportación a este tema de Jaime Labastida: "Las aportaciones de Humboldt a la investigación científica", en Labastida, Jaime: o. c., pp. 51-83.

40. Véase, por ejemplo, la aplicación rigurosa de la estadística en el Capítulo IX del Libro IV: "Plantas descritas o conservadas en los herbarios", en Humboldt, Alexander von: *Cuadros de la naturaleza*, o. c., pp. 287-302.

41. Nos permitimos proporcionar el siguiente ejemplo: "[...] las orquídeas, bajo los trópicos, animan los troncos de árboles ennegrecidos por los rayos abrasadores del sol y las hendiduras de las rocas salvajes. Distínguense entre estos vegetales las vainillas por sus hojas carnosas, de un verde claro, y por el color variado y la singular estructura de sus flores. Parécense éstas bien a los insectos alados, bien a los pájaros, a quienes atrae el perfume de los nectarios. No bastaría la vida de un pintor para reproducir, aun ciñéndose a un corto espacio de tierra, las magníficas orquídeas que adornan los valles profundos de los Andes del Perú". En *ibidem*, p. 232.

42. *Ibidem*, p. 230.

El verdadero realismo pictórico integraba en la descripción analítica de las formas naturales tanto su fisiognomía general como la subjetividad humana que la recreaba a su medida y que formaba una parte de la realidad tan legítima como las cantidades y sus correlaciones.<sup>43</sup> Tanto es así que los dos adjetivos que más utilizó, en el marco de un cromatismo opulento y complejo desarrollado con las claves de Claudio de Lorena y Nicolás Poussin, fueron los de pintoresco y melancólico, lo que era de esperar a partir de las fuentes a las que él mismo se remitió y del panorama cultural de la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del XIX.<sup>44</sup> Ya indicamos que Humboldt se remitió en el *Cosmos* a Rousseau como una de sus fuentes y en los *Cuadros de la naturaleza* reconoció el predominio de la tonalidad melancólica en 1806, es decir, en la época inmediatamente posterior a su viaje americano. Dicha tonalidad predominó también durante el mismo y se constituyó como una de las claves para su narración.

### 1.3. La dialéctica del paraíso

Para sus descripciones del paisaje venezolano usaremos la edición en castellano publicada con el título *Del Orinoco al Amazonas*,<sup>45</sup> aunque también haremos referencia a *Cuadros de la naturaleza*. Vamos a centrarnos especialmente en sus evocaciones sentimentales y en las categorías estéticas que manejó.

Al comienzo de su narración puso de relieve su metodología y su fin primordial como paisajista,<sup>46</sup> presentándose como fisonomista de la naturaleza que atendía al carácter del paisaje en relación con la subjetividad que lo contemplaba. Fue un consumado colorista que vio la realidad a través de la pintura de paisaje de naturaleza arcádica,<sup>47</sup> describiendo el paisaje como

---

43. *Ibidem*, pp. 237s.

44. Véase J. Hipple: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Theory*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1957, así como Rosario Assunto: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor, 1989, pp. 37-44.

45. Traducción del alemán que hace referencia a la que consideraba su empresa de más envergadura, es decir, la fijación precisa del canal natural de conexión del Orinoco con el Amazonas, el Casiquiare. Recoge lo esencial de la *Rélation historique du Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*. Recoge el viaje realizado entre 1799 y 1804, aunque se publicó entre 1818 y 1825. Forma parte de la "Serie americana". Sobre la misma y la posición de esta obra en ella véase Melón y Ruiz de Gordejuela, Amando: o. c., pp. 171-268.

46. Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, Barcelona, Planeta, 2005, p. 37.

47. Por citar tan sólo algunos ejemplos: en la cima del Imposible, en torno a Cumaná, observa un espectáculo que le recordó al paisaje de fondo de la Gioconda. Viendo el paisaje en torno a río Sipapo reconstruía una escena en los mismos términos que Poussin y Claudio de Lorena. Cruzando los rápidos de Guahibus y Garcita, junto a Maypures, se acordó de Tiziano. En *ibidem*, pp. 80, 306 y 373 respectivamente.

cuadro, perspectiva, telón de fondo, escenario o panorama; el motivo está claro, pues, como afirmó August Wilhelm Schlegel al comentar obras de Claudio de Lorena y de Ruysdael, la obra de arte nos enseña a ver.<sup>48</sup> Deseaba ver y describir los paisajes característicos, pues su experiencia del paisaje, aunque nítida y medida, nunca fue meramente especular. La dinámica natural plasmada en la forma influía sobre su ánimo científico, considerando adecuado narrar dicho efecto emocional y subjetivo culturalmente condicionado.

Muchas de sus descripciones, empezando por su experiencia del Teide, pertenecen a la retórica de lo sublime de Kant, quien la recogió de Burke.<sup>49</sup> Fueron sus temas comunes los de la soledad, el silencio, la vastedad de los panoramas o la potencia destructora de la naturaleza. La experiencia del miedo y la inseguridad y el empequeñecimiento del ser humano aparecieron con relativa frecuencia.<sup>50</sup> En más de una ocasión recurrió al tema del “mar de nubes”, importante para Humboldt por su deseo de llegar más alto que nadie, como en su ascenso al Chimborazo.<sup>51</sup> Se trataba de pintura de paisaje de naturaleza heroica, aplicando en su viaje equinoccial los matices elaborados por la experiencia occidental de los Alpes.<sup>52</sup> Heredero de la experiencia alpina, Humboldt vio el paisaje sudamericano con los ojos de la estética occidental moderna, aplicándole sus fórmulas culturales de respuesta subjetiva, en ocasiones repitiendo punto por punto los presupuestos de la “Analítica de lo sublime” de la *Crítica del Juicio*.<sup>53</sup>

48. Schlegel, August Wilhelm: “Las pinturas”, en VV.AA.: *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid, Akal, 1999, p. 52.

49. Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello* (1757). Madrid, Tecnos, 1987, pp. 53s. Kant, Immanuel: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). México, FCE, 2005, pp. 5s. Del mismo: *Crítica del Juicio* (1790). Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 172.

50. Sobre el uso del silencio y la soledad como elemento del paisaje, véase Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., pp. 48, 82, 112, 238, 244, 301, 373; sobre lo grandioso y poderoso, pp. 54, 78s., 104, 112, 119, 143, 152s., 194, 214, 218, 239, 257, 265, 280, 373; sobre el temor y el precipicio, pp. 81, 166s., 245, 335, 411. La descripción del terremoto de Caracas de 1812 (es decir, él mismo no lo presencié), en pp. 171-176.

51. *Ibidem*, pp. 34, 37s., 152, 166, 168. Véase Melón y Ruiz de Gordejuela, Amando: o. c., pp. 11s. Sobre este intento véase Humboldt, Alexander von, Oliver Lubrich y Ottmar Ette: *Alexander von Humboldt. Über einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen*. Berlin, Eichborn, 2006.

52. Sobre el “andinismo”, véase Fernández Pérez, Joaquín: o. c., pp. 161-168.

53. Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., p. 402. Las analogías con los Alpes fueron muy comunes. Por ejemplo, en la cima del Imposible se acordaba de uno de los lugares tópicos del paisaje sublime, el San Gotardo; este mismo se comparó con el camino a Caracas, que le recordaba también el Gran San Bernardo; en torno a Valencia, bajando a Puerto Cabello, nuevamente rememoró ese panorama alpino; los “Morros de San Juan”, en el pueblo de San Juan, le recordaron el “Muro del Diablo”, en el Harz, otro de los tópicos del paisaje sublime; etc. Esta enumeración dista de agotar los paralelismos.



No obstante, la categoría que más usó fue la de lo pintoresco.<sup>54</sup> Podemos interpretarlo como sinónimo de “bello”, aunque también en ciertos momentos de sublime.<sup>55</sup> Se refería a los valores del paisaje que lo hacían digno de ser pintado, parte de su método de trabajo.<sup>56</sup> Utilizó además elementos más específicos de la poética de lo pintoresco, especialmente el tema de la ruina. En varias ocasiones vio el paraje natural como si fuera una pintura de ruinas, hubiera o no ruinas en él. Este género le llevó a incidir en los aspectos melancólicos del paisaje,<sup>57</sup> pues mostraba la impotencia de la obra humana frente a la irreversible inmensidad del tiempo natural. La naturaleza acababa devorando la fábrica humana, que se convertía en naturaleza, sepultada entre los arbustos. Un occidental formado en la poética de lo pintoresco y en la práctica del jardín de paisaje que introdujo ruinas artificiales no podía dejar de ver la realidad a través de esta experiencia cultural.<sup>58</sup> En numerosas ocasiones el paisaje le pareció melancólico, siendo con el de pintoresco el calificativo más utilizado. Junto con aquél y con el referente de la ruina apareció ante los más diversos paisajes.<sup>59</sup>

Lo que le interesaba era lo característico del paisaje. Si bien Humboldt, como su hermano, era un ferviente admirador de la plástica de los griegos, en su apreciación del paisaje el equilibrio que buscaba no era el orden estático de las proporciones sino la dinámica de las fuerzas enfrentadas, la conjunción del movimiento del agua, el crecimiento sin límite de la flora, la dureza diversa de la piedra y la lucha animal. Si bien sus narraciones poseían una riqueza sensorial opulenta que implicaba a todos los sentidos, destacó en la descripción cromática. Las notas estéticas que definían un paisaje como característico giraban en la mayoría de las ocasiones en torno a su color.<sup>60</sup>

Además de un pintor de paisajes con palabras fue un poeta del paisaje en el sentido moderno de Friedrich Schlegel, es decir, cuyo objetivo era lo característico y no lo bello. Lo característico apareció en su narración ya en

54. Como botón de muestra, en modo alguno completo, véase *ibidem*, pp. 27, 37, 46, 54, 62, 78, 96, 101, 113, 163, 177, 192, 194, 257, 266, 307, 334 y 394.

55. Tal y como afirmó por ejemplo, al describir la montaña del Guácharo, recurriendo a la analogía alpina en *ibidem*, p. 104.

56. *Ibidem*, p. 277.

57. Véase un ejemplo en *ibidem*, pp. 71-73.

58. Ejemplos en *ibidem*, pp. 270, 298, 301, 315, 318. Son notables los casos de Hagley Hall, donde en 1747 se introdujeron las ruinas de un castillo, de Studley Royal, donde se conservaron unas ruinas medievales que se integraron en el paisaje, de Wilhelmsbad, de Wilhelmshöhe, el “monte de las ruinas” de Sanssouci, o las ruinas de Pfaueninsel, contemporáneas de la aventura equinoccial de Humboldt. No son en modo alguno los únicos casos. Véase Kluckert, Ehrenfried: *Grandes jardines de Europa*, o. c., pp. 358, 386s., 407s., 424 y 433.

59. Como muestra, que de nuevo dista mucho de agotar el tema, véase Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., pp. 23, 31, 85, 157, 212, 264, 362, 395.

60. Véase Melón y Ruiz de Gordejuela, Armando: o. c., p. 203.

España,<sup>61</sup> no abandonándolo desde entonces. Explicó que su efecto emocional se basaba en el contraste,<sup>62</sup> tanto el contraste interno al propio paisaje como el contraste entre paisajes, complaciéndose en marcar las transiciones de luz y color entre los diferentes ámbitos. Esto era importante porque deseaba recoger datos objetivos cuyo rango no se limitara a lo mensurable. El color, el sonido, el olor o el gusto eran datos cualitativos útiles. A diferencia de lo que sucede en las ciencias físicas de raigambre racionalista, las ciencias de la vida no pueden prescindir de ellos, pues son signos de procesos objetivos que suceden ante nosotros. Los únicos que se podían registrar a comienzos del siglo XIX eran los visuales, siendo los demás evocados con la palabra.

El color era significativo al ser un resultado de los agentes naturales, pero era además bello e interesante. La naturaleza se dirige a nuestra inteligencia a través de fenómenos emocionantes y atractivos. De ahí la importancia de llegar a ser un naturalista riguroso en las medidas concretas a la vez que poético y evocador en las imágenes globales.

#### **1.4. Humboldt entre los jaguares (y los caimanes y los vampiros y los zancudos...)**

Vamos a centrarnos en una narración que se inició con el sonido, el pasaje más evocador de toda la prosa de Humboldt, definitivo en la transformación de la imagen de la naturaleza de la primera mitad del siglo XIX, pues mostró la inviabilidad del tema edénico, obligando a Occidente a replantearse sus tradiciones en torno a lo paradisíaco. Se trata de las descripciones desarrolladas en lo más recóndito de la selva venezolana, surcando el río Apure.<sup>63</sup> Era el paraíso del jaguar.<sup>64</sup>

La expedición se internó en zonas cada vez más apartadas, en una selva más y más salvaje, sin signos de civilización que recordasen a la mano del hombre. Era una región “habitada sólo por jaguares, cocodrilos y chiquires”.<sup>65</sup> La zona poseía una exuberancia vegetal tal que ni siquiera los felinos podían moverse libremente por el suelo.<sup>66</sup> Era un paraje dotado de “un grandioso salvajismo”,<sup>67</sup> del que afirmó:

61. Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., p. 16.

62. *Ibidem*, p. 280.

63. Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., pp. 231-247 y *Cuadros de la naturaleza*, o. c., pp. 207-216.

64. Véase Fernández Pérez, Joaquín: o. c., pp. 107-134.

65. Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., p. 236.

66. Humboldt, Alexander von: *Cuadros de la naturaleza*, o. c., p. 212.

67. Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., p. 239.

“Uno se siente en un mundo nuevo, frente a una naturaleza salvaje e indómita. Ora aparece en la ribera el jaguar, la hermosa pantera americana; ora es el hocco (*Crax alector*), de negro plumaje y penacho, que se pasea sin prisas por la ribera. Se van sucediendo animales de los tipos más distintos. «Es como el paraíso», decía nuestro timonel, viejo indio de las misiones. Y en realidad todo recuerda aquí el estado original del mundo”.<sup>68</sup>

La versión de *Cuadros de la naturaleza* se acompañaba de esta reflexión final:

“Pero la paz de oro no reina en el paraíso de los animales americanos; se separan, se observan, se evitan: los capibaras, de un metro de longitud, son devorados por el cocodrilo en el agua y por el tigre en la tierra”.<sup>69</sup>

Este paisaje de los inicios del mundo no era una época dorada sino un lugar de lucha y crueldad, de criaturas devoradas e insaciables devoradores. Era un ámbito donde no había más armonía que la de la vida que se sustentaba sobre la muerte. Esta dialéctica de supervivencia y destrucción se manifestaba como signo a interpretar en la misteriosa noche de la selva. En este caso el único acceso a la dinámica natural, la única posibilidad de interpretarla como drama, residía en la cualidad de los sonidos, lo que no se podía medir. Fue su sentimiento subjetivo el que le sirvió de guía en algo intuido o evocado.<sup>70</sup> Humboldt jugó con la cualidad sonora y su contraste, construyendo la imagen de la naturaleza como lucha en torno a la oposición del silencio y el ruido, la calma y el estruendo. Frente a la opinión de los nativos de que los animales festejaban la luna llena, dio una interpretación dialéctica: eran

---

68. *Ibidem*, p. 237.

69. Humboldt, Alexander von: *Cuadros de la naturaleza*, o. c., p. 214.

70. Por su belleza y precisión en el registro de los sonidos, queremos transponer aquí parte del párrafo de Humboldt: “Todo siguió relativamente tranquilo hasta eso de las once, hora a la cual estalló un estruendo tal en la vecina selva, que hizo casi imposible pegar el ojo. Entre las muchas voces de animales selváticos que gritaban a la vez, nuestros indios reconocieron sólo las que se percibían aisladas, sobre todo las notas aflautadas del jaguar y del puma, o león americano sin melena; el grito del pécarí, del perezoso, del hocco, del parracúa y otras varias gallináceas. Cuando los jaguares se acercaron al borde de la selva, nuestro perro, que hasta entonces había estado ladrando sin parar, comenzó a aullar y a refugiarse debajo de las hamacas. A veces, después de un rato de silencio, volvía a resonar el rugido del tigre, que llegaba de lo alto de los árboles, e inmediatamente seguía el estrepitoso silbar de los monos, que seguramente huían del peligro [...] en pocos instantes todo el mundo zoológico estaba en pleno alboroto”. *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., pp. 242s. En los *Cuadros de la naturaleza* añadió además una nota romántica e incluso algo neogótica: “durante los violentos aguaceros eran más ruidosos los gritos o cuando, en medio de los truenos, iluminaba el relámpago el interior de la selva”. *Cuadros de la naturaleza*, o. c., p. 215.

los sonidos de “un combate empeñado por casualidad que se iba prolongando con encarnizamiento siempre creciente”.<sup>71</sup>

En el marco de ese paraíso vetado al hombre, salvaje y opulento, en sus misteriosas noches estallaba el estruendo de una feroz persecución, carnicería de la lucha por la vida. Los sonidos eran de terror y agresión. En este paraíso de la fuerza y el miedo había más verdugos que víctimas. Mientras que la base de casi todo era el “desgraciado” chiguire,<sup>72</sup> entre las bestias devoradoras había enormes caimanes, pumas, caribes o pirañas, murciélagos enormes e insectos, zancudos “cuya trompa chupadora es tan larga, que cuando se situaban en la cara inferior de las hamacas, atravesaban la lona y las prendas de vestir más gruesas”.<sup>73</sup> El rey de esta legión de devoradores de carne y bebedores de sangre, cuya fascinación Humboldt no podía disimular, era el jaguar, la gran “fiera de la selva”.<sup>74</sup> En este paraíso del jaguar los viajeros vieron el ejemplar de mayor belleza y tamaño, todo un manifiesto de romanticismo:

“En el Joval, el carácter del paisaje es de un grandioso salvajismo. Allí vimos el jaguar más enorme de cuantos pudimos observar. Hasta los indios se asombraron de su desmesurada longitud: era mayor que cualquier tigre indio nunca visto en las colecciones zoológicas europeas. El animal estaba tendido a la sombra de un gran zamang, una mimosácea. Acababa de matar un chiguire, pero la pieza estaba aún intacta: sólo tenía sobre ella una de las garras. Los zamuros, una especie de buitres, habían acudido en tropel en espera de los restos del banquete del felino”.<sup>75</sup>

El mismo Humboldt vivió el terror de esta concepción del paraíso simbolizada en los grandes jaguares. Habiendo visto las huellas de uno que se perdían en dirección a la selva, volviéndose en esa dirección lo vio a ochenta pasos de él. Sus sentimientos de pánico quedaron expuestos con la pérdida de la razón ante el miedo animal.<sup>76</sup> Le hizo comprender que no había sentido humano en este paraíso, donde el ser humano vivía en lucha con la naturaleza, recurriendo “a toda suerte de expedientes para librarse de un jaguar, una boa o *tragavenado* o un caimán”.<sup>77</sup> Sacó otra lección más general y melancólica

---

71. Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., p. 243 y *Cuadros de la naturaleza*, o. c., p. 215.

72. Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., p. 239.

73. *Ibidem*, p. 247.

74. *Ibidem*, p. 241.

75. *Ibidem*, p. 239.

76. *Ibidem*, p. 245.

77. *Ibidem*, p. 238.

que, sin embargo, recoge los frutos de la poética del paisaje que se habían estado elaborando desde Rousseau:

“Aquellas orillas sin historia del Casiquiare, inhabitadas y cubiertas de selva, ocupaban entonces mi imaginación. Allí, en medio del Nuevo Continente, se acostumbra uno casi a considerar al hombre como algo que no pertenece necesariamente al orden natural. El suelo se halla densamente cubierto de plantas, cuyo libre desenvolvimiento no encuentra obstáculo alguno. Una gruesa capa de mantillo prueba que las fuerzas orgánicas han actuado incesantemente, sin interrupción. Los caimanes y las boas son los dueños del río; el jaguar, el pécarí, el tapir y los monos deambulan por la selva sin temor ni peligro; moran allí, su patria de origen. Este espectáculo de la naturaleza viva, en la que el hombre no es nada, tiene algo de paradójico y opresivo. Aquí, en un territorio feraz, adornado de un verdor perenne, busca uno en vano la huella de la acción del hombre: se cree uno relegado a un mundo distinto de aquél en que nació”.<sup>78</sup>

Sabemos desde entonces que si quisiéramos retornar al paraíso nos encontraríamos al jaguar y al miedo. Eso no sólo era así en el paraíso del jaguar, sino que cada trozo de naturaleza era un paraíso con sus jaguares.<sup>79</sup> Esta dialéctica se convirtió, con sus formas intrincadas de crecimiento orgánico que llegaban al paroxismo de lo salvaje, con su dinámica brutal de miedo y carnicería, en una poderosa metáfora de la existencia.

## 2. Darwin y el paraíso perdido

Charles Darwin fue en sus inicios como naturalista un ferviente admirador de la obra humboldtiana, reconociendo en su madurez que le debía el estímulo de su carrera. La idea de la selección natural, con su mecanismo de lucha y victoria de los más aptos (definida por Herbert Spencer), tuvo en parte sus orígenes en las descripciones que hemos analizando, siendo en ocasiones las imágenes muy similares. Se trata del último capítulo de la historia del tema edénico, pues Darwin recurrió a este paraíso del jaguar como imagen evitando al fin la referencia edénica. El mundo llegó a ser la fiera lucha que siempre fue y de la que la mano de hombre formaba parte, sin un pasado que idealizar ni la espera de la redención.

---

78. *Ibidem*, p. 329.

79. Véase, por ejemplo, Humboldt, Alexander: *Cuadros de la naturaleza*, o. c., p. 216.

## 2.1. Darwin y su dependencia de Humboldt

El viaje de Darwin alrededor del mundo estuvo condicionado por la lectura en su época de Cambridge de la *Personal narrative* de Humboldt. Todos sus biógrafos reconocen que tuvo gran importancia en la génesis de su teoría de la evolución, con las ideas conexas de selección natural y, más tardíamente, selección de los más aptos.<sup>80</sup> El contacto con los fósiles de la Patagonia y las aves de las islas Galápagos suele presentarse como el punto de partida de su proceso de investigación.<sup>81</sup> Su percepción del paisaje fue también una base interesante y menos estudiada de su concepción final de la naturaleza como campo de lucha, es decir, como cualquier cosa menos un paraíso. Uno de sus libros de cabecera durante su viaje, a través del cual en más de una ocasión interpretó el paisaje equinoccial, fue *El paraíso perdido* de John Milton.<sup>82</sup>

El *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo* tiene tanto de libro de viajes como de texto sobre geología y biología. Las descripciones, la mayoría de ellas muy pictóricas<sup>83</sup> al seguir el modelo de Humboldt, están plagadas de expresiones personales y subjetivas. Darwin estaba próximo al paisajismo romántico, con su preferencia por lo sublime y pintoresco.<sup>84</sup> Estos valores, en el momento en el que empezaba a institucionalizarse el alpinismo y, con Humboldt, el andinismo, tuvieron una presencia cotidiana y casi universal en la cultura occidental del momento.<sup>85</sup> El protagonista de estas descripciones, en el caso de Darwin de nuevo tras las huellas de Humboldt, fue el color, generando a veces sinestesias musicales que agrupaban entre sí las experiencias visuales y las reacciones emocionales dispersas frente al paisaje, como veremos. Otro matiz importante de la estetización del paisaje fue aquí también su papel como mediador entre la ciencia y el arte, aunque no de un modo tan intenso como en su modelo.

El viaje de Darwin, que lo lanzó a la fama, se sitúa en un periodo de transición, pues poco después del mismo, pero todavía bastante antes de la

---

80. Sobre esta etapa de la vida de Darwin véase A. Desmond y J. Moore: *Darwin. The Life of a Tormented Evolutionist*. New York, Norton, 1994, pp. 101-194. La mejor obra sobre el Darwin viajero es la de E.J. Browne, *Charles Darwin: Voyaging*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1995, especialmente pp. 167-342.

81. J. Huxley y H.D.B. Kettlewel: *Darwin*. Barcelona, Salvat, 1984, pp. 80-85.

82. Véase Browne, Janet: *Charles Darwin. Voyaging*, o. c., p. 211. Por ejemplo, en su diario del Beagle el mar, camino de Buenos Aires, le recordaba a las escenas de caos y anarquía de Milton. Véase Keynes, R. D. (ed.): *Charles Darwin's Beagle diary*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 111.

83. Sandra Herbert habla de la "geología como espectáculo". Véase S. Herbert: *Charles Darwin, Geologist*. Cornell University Press, 2005, pp. 137-140.

84. Véase nota 56.

85. Honour, Hugh: *El Romanticismo*. Madrid, Alianza, 1984, p. 115.

introducción sistemática de la fotografía, se impuso el vapor en las comunicaciones, tejiéndose progresivamente una trama de rutas cada vez más programada y segura. Todo eso hizo que el viaje se popularizara y, en cierto modo, vulgarizara, convirtiéndose en una institución social de la que cada vez más se encargaban empresas especializadas, como hacían Thomas Cook y Karl Baedeker. Darwin se hallaba en el límite y el suyo fue tal vez uno de los últimos viajes "heroicos", viniendo a culminar el intenso periodo del siglo XVIII y primer tercio del XIX y a condicionar la percepción de la naturaleza y el paisaje de la época posterior. Su viaje fue claramente fronterizo, más desde el punto de vista histórico que incluso desde el punto de vista geográfico. En la tradición británica del viaje la descripción de las montañas se convirtió en un tema establecido a lo largo del setecientos, especialmente en aquellos casos que cuadraban con la estética de lo sublime que esa misma tradición había estado definiendo. La estética del paisaje estimuló la moda del viaje, que a su vez popularizó la estética del paisaje. Tanto en el texto como en la imagen la evocación poética y estética se impuso o, al menos, acompañó a la descripción fiel y topográfica de la realidad natural.

Al encanto y atractivo de las montañas se fue uniendo, ya en la segunda mitad del siglo XVIII, el exotismo que se transmitía en los viajes alrededor del mundo o a las antípodas, con casos tan significativos como los de La Condamine, Bougainville, Cook y, más tardíamente, el mismo Humboldt. La mayoría eran viajes con propósitos técnicos como, por ejemplo, medir la circunferencia de la tierra, observar eclipses o descubrir presuntos continentes. No obstante, a medida que la cultura occidental se fue aproximando al prerromanticismo, Diderot o Rousseau explotaron estos viajes para situar en el mundo de los trópicos un ideal de vida que en parte respondía a las demandas del mundo occidental. Dadas las dificultades para que estos complejos viajes se convirtieran en moda, la lectura de los libros como sustitutivo creció notablemente.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX la proliferación de la literatura sobre viajes definió una poética del mismo en la que los temas de la estética del paisaje (narrado y pintado) y del exotismo se unieron, convirtiendo a los textos en *best sellers*. En casos notables el viaje se convirtió en un anhelo característicamente romántico. Fue de tal manera al menos en el modelo de Darwin, a saber, Humboldt, para quien el detonante de la vivencia del viaje como anhelo y afán poético fue su amistad con Georg Forster. En el caso de Darwin fue la lectura de Humboldt. La propuesta de viajar a bordo del *Beagle* le vino en el momento justo, cuando el anhelo, casi el furor de viajar lo dominaba completamente. Darwin reconoció en su obra publicada su dependencia con respecto al naturalista prusiano. No obstante, demostró tal influjo de un modo más encendido y emocional en su correspondencia

anterior (en Cambridge) y contemporánea a su viaje. La primera lo mostró dominado por el anhelo humboldtiano por viajar. La segunda refleja la intensidad con la que aquél mediatizó su percepción del paisaje y su estilo narrativo. Tal reconocimiento no disminuyó después de su periplo.<sup>86</sup> Durante esta misma época de entusiasmo con Humboldt también disfrutó de las pinturas y grabados de paisajes tropicales del Museo Fitzwilliam.<sup>87</sup> Este entusiasmo se tradujo en un proyecto de viaje a Canarias con Henslow que, tal y como se recoge en sus cartas,<sup>88</sup> debía revivir lo leído en Humboldt.<sup>89</sup>

Afortunadamente el viaje canario no se produjo según este plan, aunque su oportunidad de llevar a la práctica el sueño humboldtiano de los trópicos le llegó a finales de 1831 con el viaje del *Beagle* alrededor del mundo. La percepción del paisaje tropical se tradujo en una mayor admiración hacia su modelo, a través de cuyas palabras veía el paisaje.<sup>90</sup> Llegó incluso a poner su capacidad textual de descripción y evocación por encima de las posibilidades de la pintura al compararlo con uno de los pintores en los que más se basó la teoría británica de lo pintoresco y el propio Humboldt, Claudio de Lorena.<sup>91</sup> Finalmente concluyó que si antes de su contacto con los trópicos lo admiraba, en ese momento lo adoraba, pues sólo él logró transmitir la noción de lo que se sentía al entrar en contacto con ellos.<sup>92</sup> Su identificación fue tal que incluso imitó su estilo, tal y como le hizo ver su hermana Caroline.<sup>93</sup> La adopción de Humboldt como modelo (en todos los sentidos posibles: como naturalista, como viajero y como escritor) se tradujo en la conexión de los planteamientos científicos con los estéticos, dimensiones que para éste estaban muy próximas entre sí, tal y como hemos visto.

Esos elementos definieron la actitud de Darwin en su viaje alrededor del mundo, aunque con algunas diferencias. La primera era la importancia de las reflexiones científicas de éste, que dieron lugar a la teoría científica más

86. Véase por ejemplo la carta a Hooker del 10 de Febrero de 1845, en Darwin, Charles: *The Correspondence of Charles Darwin* Vol. 3 (1844-1846). Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 140.

87. Véase su carta a su hermana Carolina del 28 de abril de 1831, en Darwin, Charles: *The Correspondence of Charles Darwin*, Vol. 1 (1821-1836). Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 122.

88. Véanse por ejemplo la Carta del 7 de Abril de 1831 a Fox y la del 11 de Julio de 1831 a Henslow, en Darwin, Charles: *The Correspondence of Charles Darwin*, Vol. 1, o. c., pp. 120 y 125 respectivamente.

89. *Ibidem*, pp. 125s.

90. Véase la carta a su padre fechada entre el 8 de Febrero y el 1 de Marzo de 1832, en *ibidem*, p. 204.

91. Carta a W.D. Fox de Mayo de 1832. *Ibidem*. pp. 232s.

92. *Ibidem*, p. 237.

93. *Ibidem*, p. 345.



innovadora (y de mayor impacto social) del siglo XIX, cosa que no sucedió de una manera tan notable en el caso de Humboldt. La segunda que mientras que para éste la categoría paisajística dominante fue la de lo pintoresco, en el caso de Darwin la de lo sublime, aunque no fue la única, se impuso. El tema más presente en el *Diario* fue el paisaje y dentro del mismo lo sublime, concepto notablemente británico.<sup>94</sup> En la primera mitad del ochocientos fue un tema casi obligatorio en estética, llegando a ser popular entre las clases medianamente formadas, lo que condicionó su experiencia de la naturaleza. Coleridge y Wordsworth, dos de los poetas admirados por Darwin, usaron la categoría con profusión dentro del ámbito de la poética del paisaje.<sup>95</sup> La percepción decimonónica del paisaje estuvo mediada por dicho concepto, condicionando la respuesta emocional frente al mismo.<sup>96</sup>

Darwin no fue una excepción. En el *Diario* el tema apareció como categoría narrativa de naturaleza pictórica, tal y como quedó definido por Burke o Kant, desarrollándose como sublime matemático y dinámico. El paisaje sudamericano era especialmente apto, por su magnitud y sus contrastes, para encarnarlo. En esta obra usó con profusión el término “sublime”, siendo innumerables las veces en las que describió el paisaje ateniéndose a él. Si las unimos a las menciones de lo pintoresco, el paisaje se muestra como el tema dominante, como el propio Darwin reconoció en sus conclusiones,<sup>97</sup> donde al seleccionar los temas de más impacto reparó en los sublimes: selvas vírgenes o desolaciones que, tanto a través de la vida como de la muerte, llevan al enaltecimiento espiritual del contemplador y al sentido de lo divino. Según expuso, lo que era bastante kantiano (y humboldtiano), eso se debía al campo que se daba a la imaginación, cuya actividad despertaban los paisajes contemplados.<sup>98</sup>

---

94. Véase Ashfield, A. y P. De Bolla: “Introducción” a *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 1-16, así como Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 1990, pp. 203-206. Un estudio que abarca también el siglo XIX británico en Fergusson, F.: *Solitude and the Sublime*. London, Routledge, 1992. Sobre sublime y paisaje véase Raquejo, Tonia: “Introducción” a Joseph Addison: *Los placeres de la imaginación*. Madrid, Visor, 1991, especialmente pp. 78-94.

95. Véase Coleridge, S.T.: *On the Sublime*, en *Coleridge's Writings* 5. New York, Palgrave MacMillan, 2003. Sobre Wordsworth y lo sublime hay varios estudios. Recomendamos Mortensen, K.P.: *The Time of Unrememberable Being: Wordsworth and the Sublime 1787-1805*. Copenhagen, Museum Tusulanum, 1998.

96. Véase el completo tratamiento del tema por Honour, Hugh: *El Romanticismo*, o. c., pp. 28-37 y 58-122; sobre el rico caso británico, véase Klonk, Ch.: *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven/London, Yale University Press, 1996.

97. Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo* (1839). Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p. 502.

98. *Ibidem*, p. 503. En Kant este juego muestra la impotencia de la imaginación. Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*, o. c., p.159.

La mediación cultural del paisaje como espectáculo sublime aproximó las iconografías y sentimientos del pintor y del naturalista. Una comparación cultural nos puede permitir reparar en este sentido descriptivo y pictórico de la prosa de Darwin y profundizar algo más en sus referentes. Hay un pasaje en el *Diario*, que se refiere al paso de los Andes desde Chile hacia Argentina, en el que habló del “mar de nubes, de brillante blancura y enteramente liso” que había a sus pies.<sup>99</sup> Esta experiencia narrada de Darwin es idéntica a la pintada de Friedrich, quien compuso su “Caminante sobre la niebla” entre 1817 y 1818, aunque eso no indica en modo alguno un influjo de éste. En una época en la que se estaban institucionalizando el alpinismo y las imágenes de la montaña y en la que, según Honour, la figura del caminante romántico era bastante tópica,<sup>100</sup> esa coincidencia interesa más como muestra de una mediación genérica que unió los planteamientos artísticos y científicos en la experiencia estética. No obstante, pueden rastrearse las mediaciones culturales que aproximaron el texto de Darwin y la imagen quince años anterior de Friedrich, mediatizando sus respectivas miradas sobre el paisaje. Son dos en concreto: 1) el concepto de lo sublime tal y como se desarrolló a partir de Burke; y 2) la visión del paisaje natural elaborada por Humboldt, próximo a la tradición de lo sublime aceptada en la Europa central a través de Kant, a quien Humboldt estudió.<sup>101</sup>

La obra sobre lo bello y lo sublime de Burke fue un clásico en la literatura estética británica de la segunda mitad del siglo XVIII y primer tercio del XIX. Muy pronto se tradujo al alemán, influyendo notablemente sobre Kant, quien en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, de 1764, lo siguió casi al pie de la letra, matizándolo algo más en su *Crítica del Juicio*, a partir de la que el tema se convirtió en un tópico romántico. Para Burke la vastedad de dimensiones era uno de los recursos que producía el sentimiento de lo sublime, sobre todo las dimensiones verticales en ambos sentidos, aunque la profundidad producía más este efecto.<sup>102</sup> Por otra parte, la pasión de lo sublime aumentaba ante la falta de definición de los objetos que se produce, por ejemplo, en la noche o en los paisajes nublados.<sup>103</sup> Estas dos cualidades de lo sublime están presentes tanto en Darwin como en Friedrich, siendo signos de una mediación en ambos casos de la teoría estética sobre la construcción de la mirada y de una poetización general de la relación personal con la naturaleza que partió de Humboldt. La mediación cultural se

99. Darwin, Charles: o. c., p. 339.

100. Honour, Hugh: *El Romanticismo*, o. c., p. 115.

101. Janet Browne reparó en la tonalidad sublime del paisaje humboldtiano asimilado por Darwin en *Charles Darwin. Voyaging*, o. c., p. 136.

102. Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello*, p. 53.

103. *Ibidem*, pp. 59-62.

produciría a través de éste. Muchas de sus descripciones son similares tanto a las obras del pintor como a las de Darwin. Hemos visto que varios son los lugares en los que Humboldt pintó con palabras panoramas similares a estos, desde su ascensión al Teide hasta su lucha infructuosa por coronar el Chimborazo. Que estas descripciones influyeron sobre la percepción de Darwin es evidente, como ya hemos visto. No obstante, es también muy probable que condicionaran la mirada del pintor, pues sus *Cuadros de la Naturaleza* fueron desde su publicación muy influyentes en Europa central, apoyados en el elogio de Goethe. Formaban parte del ambiente cultural del propio Friedrich, quien con toda probabilidad conoció la obra. Es además interesante el que Humboldt fuera un firme partidario de la aproximación entre la pintura de paisajes y el conocimiento científico transmitido a través de la literatura de viajes.

El proyecto de Humboldt de unir arte y ciencia no cayó en saco roto, pues precisamente durante el siglo XIX la ilustración científica, a través del uso de la litografía coloreada a mano, alcanzó niveles de verdadero arte, desde entonces no superado. El resultado del contacto con la pintura de paisaje, como él mismo sabía y como indicó en alguna ocasión Darwin, era que “favorece la afición a los viajes lejanos, y nos invita de una manera tan instructiva como agradable a entrar en comunicación con la naturaleza libre”.<sup>104</sup> Una clara idea de estas propuestas se plasmó precisamente en la obra de Carus, discípulo de Friedrich. Por otra parte, la tradición cultural de lo sublime, tan importante tanto en la corriente británica como en la alemana, también operaba tras los planteamientos de Humboldt, quien dominaba al menos la recepción kantiana de Burke, ayudando a su completa popularización. No cabe dudar, por lo tanto y a la vista de las tramas culturales en las que se insertaba, de la naturaleza estética del planteamiento de Darwin,<sup>105</sup> quien recurrió a la clásica dicotomía estética entre lo bello y lo sublime, no tan presente en Humboldt, para quien tuvo más importancia lo pintoresco y lo melancólico.

## 2.2. Lo sublime y lo pintoresco en el viaje del Beagle

Al analizar lo sublime como valor en el *Diario* nos centraremos en tres temas que tuvieron importancia en su concepción geológica y en el desarrollo de la teoría evolutiva: 1) la magnitud espacial del paisaje; 2) su duración temporal; y 3) su fuerza y brutalidad.

---

104. Humboldt, Alexander von: *Cosmos*, o. c., p. 84.

105. Baste como botón de muestra justificativo su afirmación sobre el estuario del Plata, que critica por carecer de grandiosidad o belleza en Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., p. 157.

1) La grandiosidad espacial fue el tema más presente. La desolación ilimitada de la Patagonia o la grandeza de las montañas (lo horizontal y lo vertical) fueron los dos extremos de su uso de lo sublime espacial.<sup>106</sup> En este caso, además, aparecieron como tema tanto lo vertical ascendente de la montaña como lo vertical descendente del abismo (tema, por cierto, de otro conocido cuadro de Friedrich sobre la costa de Rügen, realizado entre 1818 y 1820).

2) Darwin reparó constantemente en la fuerza y la violencia de la naturaleza, otro de los temas centrales de la estética de lo sublime desde Burke, para quien la base de tal experiencia era el sentimiento del poder. En el *Diario* este tema se elaboró de dos maneras: a) como fuerza objetiva que hace falta para la producción de tales magnitudes, tema que apareció constantemente en sus descripciones sudamericanas, desde la Patagonia hasta Chile; y b) como fuerza subjetiva que reduce a la nada al ser humano, lo que aparecía igualmente en Burke como experiencia de terror frente al poder.<sup>107</sup> Darwin elaboró con detalle este tema a través de su vivencia del terremoto de Santiago de Chile.

La primera dimensión de lo sublime, que Kant denominó matemática,<sup>108</sup> tuvo una mayor influencia sobre la elaboración de las bases geológicas de la teoría de la evolución, entre otras cosas por su conexión con el tema de lo sublime temporal, que después trataremos. La segunda tuvo un efecto bastante común en Occidente desde que la revolución copernicana mostró que el ser humano no era el centro de la creación, proceso que la teoría de la evolución agudizó.<sup>109</sup> Su versión objetiva de lo sublime dinámico se centró en la naturaleza como productora y reproductora de formas desmesuradas y violentas del paisaje, mientras que la subjetiva la conectó con la destrucción del ser humano y su relativa insignificancia. Recurrió a elementos adicionales de la poética romántica de lo sublime que conviene tener en cuenta: a) la respuesta sentimental del sujeto que lo experimenta, abundando en el *Diario* todo tipo de calificativos y respuestas; b) lo que podríamos denominar sublime temporal, condicionante de una intensa respuesta emocional por parte del naturalista; y c) el valor completamente secundario de la cultura y la historia en relación con la potencia natural.

El *Diario* no se puede ubicar en el ámbito del positivismo científico dictonómico porque en él la subjetividad de la experiencia resultó fundamental.

---

106. Sobre lo horizontal véase *ibidem*, pp. 126, 181, 184, 201, 297, 314, 370; sobre lo vertical, pp. 222, 246, 252, 298, 307, 335, 338, 347, 374.

107. Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello*, o. c., pp. 48-52.

108. Véase el párrafo 28 de Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*, o. c., pp. 162-167.

109. Sobre lo sublime dinámico "objetivo" en el paisaje véase Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., pp. 124s., 185, 222; sobre lo sublime dinámico "subjetivo", pp. 187, 246, 252, 253, 317-323, 246.

Darwin, siguiendo el romanticismo pictórico de Humboldt, expresó su respuesta emocional personal frente al paisaje, especialmente cuando este se construía en el marco de la tónica de lo sublime.<sup>110</sup> Meditó con frecuencia sobre el tema de los límites del entendimiento y la imaginación para la comprensión del tiempo del paisaje, sobre el terror frente a la magnitud y la dinámica de la naturaleza, el entusiasmo, la dependencia del estado emocional con respecto al panorama contemplado y el profundo sentimiento de soledad (otro de los temas recurrentes en Burke y en Humboldt<sup>111</sup>) que transportaba al espíritu a un estado anímico calificable de religioso.<sup>112</sup>

3) En la vivencia emocional del paisaje sublime tuvo una notable importancia la experiencia subjetiva del tiempo de la naturaleza. En los debates decimonónicos en torno a la historia natural una de las claves residió en mostrar la amplitud de su duración frente a las cronologías de origen bíblico.<sup>113</sup> Tal inmensidad fue crucial para la nueva geología que subyació, a través de Charles Lyell, a la teoría de la evolución.<sup>114</sup> Refiriéndose a esto Darwin usó calificativos que remitían al paisaje como imagen de lo eterno, otro matiz importante de la poética de lo sublime. Observó respecto a ciertas formaciones montañosas que parecían haber existido siempre, desde el principio del mundo o hasta su final.<sup>115</sup> Este argumento, una vez filtrados sus matices subjetivos y emocionales, jugó un notable papel en *El Origen de las Especies*, especialmente a partir del capítulo 10.<sup>116</sup> Estos conceptos de la nueva geología se dirigían casi más a la imaginación que al entendimiento. En cualquier caso, eran sublimes.<sup>117</sup> El periodo que mide la vida humana (el año) se reducía a la nada y el tiempo natural aparecía inmensurable.<sup>118</sup> El argumento

---

110. En numerosas ocasiones se refirió Humboldt al reflejo del paisaje en nuestra alma. Véase por ejemplo *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., p. 144.

111. También en más de una ocasión Humboldt se sintió emocionado ante “el solemne silencio de estas soledades”, como por ejemplo en *ibidem*, p. 82. La soledad y el silencio como matices de lo sublime en Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello*, o. c., pp. 52s.

112. Sobre todos estos matices véase Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., pp. 181, 222, 224, 236, 245-247, 253, 270, 279, 297, 314, 335, 338, 370, 415, 502-504.

113. Véase Herbert, S.: *Charles Darwin, Geologist*, o. c., pp. 349-354.

114. Véase Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., pp. 184s., 335, 345.

115. *Ibidem*, pp. 253 y 298.

116. Charles Darwin, *El Origen de las especies* (1859). Madrid, Alianza, 2003, pp. 417ss. Sobre la infinidad como fuente de lo sublime véase Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello*, o. c., pp. 54s. Según Kant, “un largo espacio de tiempo es sublime”, en Kant, Immanuel: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, o. c., p. 7.

117. Véase, por ejemplo, Darwin, Charles: *El Origen de las especies*, o. c., p. 422s.

118. *Ibidem*, p. 425.

también fue importante en el ensayo de comprensión de la distribución geográfica de los seres orgánicos.<sup>119</sup>

Estos procesos generaron visiones negativas que subjetivamente producían angustia,<sup>120</sup> aunque si se filtra la subjetividad aparece simplemente el concepto de extinción. Tal naturaleza era una fuerza destructiva. Aunque producía formas siempre nuevas, el resultado necesario era la extinción de las especies, generándose la percepción del mundo como necrópolis, reverso estético macabro del interés científico del siglo XIX por la paleontología, tan presente en el *Diario* en ambos sentidos.<sup>121</sup> Junto a ello, el poder destructivo que hacía que no estuviéramos en el centro de la naturaleza podía manifestarse en un instante, momento en el que lo infinito se expresaba en la naturaleza como fuerza, no como tiempo, lo que nos conduce a lo sublime dinámico.

En su descripción del terremoto de Santiago de Chile este tema se compactó tópicamente.<sup>122</sup> Tres elementos fueron relevantes en su narración: a) la potencia de las fuerzas naturales; b) su completa superioridad sobre la cultura; y c) su condición de espectáculo. Dio lugar a que en un instante la capa terrestre, la base natural de nuestras certezas, el suelo bajo nuestros pies con sus asociaciones más inveteradas fallase. La tierra aparecía como una delgada, insegura y frágil capa, generando una experiencia de terror instintivo.<sup>123</sup> No obstante, había algo más duro: la acumulación cultural, en la que el ser humano puso todo su cuidado y cariño y que lo definía como tal, se perdía en un segundo, manifestándose la destrucción con más intensidad donde la cultura se había desarrollado más, en las grandes ciudades.<sup>124</sup> Con un cierto toque de perversidad Darwin trasladó con su imaginación el terremoto a Londres, complaciéndose en pensar en el caos burocrático que produciría la pérdida de papeles oficiales, la bancarrota y, tras ello, el hambre, la

---

119. *Ibidem*, Capítulos 12 y 13, pp. 488-551. El argumento fue tan importante que cuando William Thomson apuntó, con hipótesis basadas en la termodinámica, una duración menor del tiempo de la tierra de la que parecía seguirse de la geología de Lyell, la teoría de la evolución se encontró ante uno de sus problemas más críticos. Véase Desmond, Adrian y James Moore: o. c., pp. 566s.

120. Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., p. 330.

121. *Ibidem*, pp. 169 y 335. Véase además Darwin, Charles: *El Origen de las Especies*, o. c., pp. 438 y 440ss.

122. Este fue otro de los temas tópicos de la estética de lo sublime, tema que se comenzó a elaborar a raíz del terremoto de Lisboa de mediados del siglo XVIII y que estuvo muy presente en Humboldt y en la literatura del primer romanticismo, como por ejemplo en Kleist. Para lo que sigue véase Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., pp. 317-323. Véase además C. Aydon, que trata este tema en *Charles Darwin: The Naturalist Who Started a Scientific Revolution*. New York, Carroll & Graff, 2002, pp. 91-108.

123. Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., p. 317.

124. *Ibidem*, p. 323.

peste y la muerte.<sup>125</sup> Hay un par de matices que nos permiten comprender este texto como una pieza de retórica de lo sublime: le resultaba un espectáculo interesante.<sup>126</sup> Lo sublime se vive cuando se observa el peligro sin sufrirlo realmente;<sup>127</sup> puesto que Darwin no estuvo en Santiago durante el evento sino que sólo vio sus efectos, fue un caso de complacencia estética ante lo peligroso, llegando a describir el aspecto de la ciudad de Concepción tras el desastre como pintoresco.<sup>128</sup> En la poética de lo sublime un elemento importante desde el siglo XVIII, muy usado por Humboldt como vimos, era el de la ruina, símbolo de la fugacidad humana frente al tiempo y la potencia de la naturaleza. La ruina real era como una pintura. Esto nos introduce en otro de los temas estéticos relevantes que el *Diario* comparte con la prosa de Humboldt, el de lo pintoresco.

La categoría de lo pintoresco fue elaborada entre los siglos XVIII y XIX, como hemos visto, como lo digno de ser pintado o lo que podía recordar a una pintura. Darwin usó el término en su *Diario* en este sentido. En varios lugares comparó el paisaje natural con un cuadro o utilizó la pintura como medio para la comprensión de la naturaleza, de nuevo siguiendo a Humboldt.<sup>129</sup> Respondía a una experiencia social e individual condicionada por la importancia que adquirió la pintura de paisajes durante la primera mitad del siglo XIX, en especial en Inglaterra, y por su predilección personal, ya referida, por los grabados de selvas ecuatoriales que observó en el museo FitzWilliam. El calificativo “pintoresco” apareció en el *Diario* con una función y en unas situaciones diferentes al de “sublime”, aunque con la misma coherencia histórica y no de un modo tan articulado. Lo usó en relación con la naturaleza cultivada por el ser humano y con el color, no con su inhumanidad sino con su humanidad, ni con su fuerza o tamaño sino con sus aspectos placenteros. Eso le permitió equiparar lo pintoresco, presente en descripciones estéticas y formales muy determinadas, con lo bonito.<sup>130</sup> Para él la de lo pintoresco era una poética de lo pequeño, del espacio humano en contraste con lo sublime. Ambas categorías eran los extremos en la división de la experiencia de la naturaleza en su doble vertiente constructiva y destructiva manifiesta a lo largo de todo el *Diario*. Mientras que para Humboldt las experiencias de lo pintoresco y de lo grandioso no estaban tan claramente

---

125. Ibidem, p. 320.

126. Ibidem, p. 323.

127. Esto se trata en Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello*, o. c., p. 36. Curiosamente en esta misma página Burke hizo referencia a la destrucción de “esta noble capital, orgullo de Inglaterra y de Europa”.

128. Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., p. 319.

129. Véase, a manera de ejemplo, ibidem, pp. 57, 128, 338, 503 y 411.

130. Por ejemplo, en su descripción de los jardines de Corunda en ibidem, p. 143. Otros ejemplos en pp. 169s. y 271.

diferenciadas, para Darwin lo pintoresco definía una visión un tanto frívola que a veces neutralizaba la bestialidad de la naturaleza sublime.<sup>131</sup> Todo era estetizable.

Su poética pintoresca de las ruinas se conectaba con la elaboración de la categoría por parte del setecientos. A medida que avanzó el siglo XIX, sin embargo, la temática fue intensificando sus aspectos culturales para vincularse completamente, antes de la finalización de su primer tercio, a la moda burguesa de la pequeña residencia campestre, el *cottage*, moda casi completamente definida muy poco después de que Darwin iniciara su viaje en la obra de del paisajista y naturalista J. C. Loudon, *Eyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*, publicada en 1833 y de gran influencia.<sup>132</sup> La vulgarización del tema se produjo poco después con las obras de A. J. Downing.<sup>133</sup> Este autor dio una gran importancia a lo que consideraba criterios de composición pintorescos, dependientes en gran medida de un uso variado de los recursos cromáticos en conexión con los colores de la naturaleza y de contrastes agudos de luz y sombra.<sup>134</sup> Con esto lo pintoresco abandonó el ámbito de la poética pictórica de las ruinas y se transformó en un recurso paisajístico menos dramático conectado con el jardín y la arquitectura campestre, clave en la que podemos interpretar las anteriores descripciones de Darwin. Esta aceptación de lo pintoresco tuvo poco después del viaje importancia vital para los Darwin, quienes en 1842 abandonaron su residencia londinense y se instalaron en Down House, en Kent.<sup>135</sup> La carta de Darwin a su esposa Catherine describía el entorno con todas las claves de este pintoresquismo: la pequeñez, los senderos, los frutales, las colinas, las vistas, la vida rural...<sup>136</sup> Fue aquí donde decidió pasar el resto de sus días con el tono vital de una domesticidad burguesa desarrollada en sintonía con el nuevo uso de la categoría de lo pintoresco. Fue, por otra parte, algo que añoró durante gran

---

131. *Ibidem*, p. 319.

132. Hay una edición moderna en dos volúmenes facsimil de la de 1846 en Loudon, J. C.: *Eyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*. Shaftesbury, Donhead Publishing, 2000.

133. En 1842 publicó su *Cottage Residences* (edición moderna en *Victorian Cottage Residences*. New York, Dover, 1981) y en 1850 *Architecture of Country Houses (The Architecture of Country Houses*. New York, Dover, 1969).

134. Downing, A. J.: *Victorian Cottage Residences*, o. c., pp. 13-25; del mismo: *The Architecture of Country Houses*, o. c., pp. 15-19.

135. Véase Morris, Solene, Louise Wilson y David Kohn: *Charles Darwin at Down House*. English Heritage, 2006, pp. 28-59.

136. En su *Autobiografía* alabó la "rusticidad" del lugar. Darwin, Charles: *Autobiografía y cartas escogidas*. Madrid, Alianza, 1997, p. 117. En pp. 312-314 su hijo Francis explicó de un modo menos "poético" la elección del lugar, aunque las modificaciones del edificio (recubrimiento con estuco de la casa y construcción de una arcada para enredaderas) se hicieron en la línea de la estética pintoresca del *cottage*. Véase Desmond, A. y J. Moore: *Darwin. The Life of a Tormented Evolutionist*, o. c., pp. 301ss.



parte de su viaje, pues Darwin, a diferencia de Humboldt y de otros viajeros que le antecedieron, nunca tuvo el espíritu del nómada.<sup>137</sup>

### 2.3. El color en el paisaje tropical

El 23 de Julio de 1834 Darwin escribió una carta a Charles Whitley desde Valparaíso donde le decía: “cuando vuelva a Inglaterra debes llevarme de la mano en lo que respecta a las bellas artes. Qué placentero será ver de nuevo en el FitzWilliam la Venus de Tiziano”.<sup>138</sup> Darwin añoraba la pintura colorista de los venecianos y, en gran medida por eso, durante su viaje vio el paisaje con ojos pictóricos.

Comenzaremos con un ejemplo. Al escribir sobre la isla Mauricio mostró dos estrategias fundamentales en la construcción de su *Diario*. En los alrededores de Port Louis le pareció pintoresco el contraste entre las montañas y las tierras cultivadas.<sup>139</sup> Los paisajes de la isla, salpicados de casas, le resultaron bellos por su analogía con un cuadro y, por lo tanto, por su color.<sup>140</sup> Éste era para él un ingrediente principal, incluso único, de la belleza. Fue muy explícito cuando describiendo la isla de Keeling afirmó que la belleza dependía de la brillantez del colorido.<sup>141</sup> De nuevo como Humboldt, era lo que se puede decir un colorista. Como biólogo debía serlo, pues se trataba de una ciencia bastante cualitativa. En la descripción y el análisis de la flora y de la fauna, como dijimos, no se puede ignorar el color ni considerarlo una cualidad secundaria. Pero lo era además en sentido estético, pues la naturaleza tropical era pintoresca, un cuadro en el que imperaba el color, no sólo como dato objetivo de análisis sino como cualidad que emocionaba al naturalista. Por ello, en la organización del *Diario* recurrió como medio de organización global del texto al color, que definía los paisajes según su cualidad emocional.<sup>142</sup>

137. Eso se manifiesta en varias cartas, aunque especialmente en la escrita a Susan Darwin desde Valparaíso el 23 de Abril de 1835. Darwin, Charles: *The Correspondence of Charles Darwin*, Vol. 1, o. c., p. 446.

138. Ibidem, p. 397 (traducción nuestra del siguiente texto: “When I return to England, you must take me in hand with respect to the fine arts [...] How delightful it will be once again to see in the FitzWilliam, Titian’s Venus”).

139. Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., p. 487. Se trata de un contraste idéntico al que observó Humboldt en su descripción del Teide desde el Valle de la Orotava en Humboldt, Alexander von: *Del Orinoco al Amazonas*, o. c., p. 25. El resultado era además el mismo: resultaba pintoresco.

140. Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., p. 485.

141. Ibidem, p. 456.

142. Para lo que sigue remitimos a la obra de Holder, Ch. F.: *Charles Darwin. His Life and Work* (1891). New York, The Knickerbocker Press, 2004. Los capítulos IV a XII, pp. 31-122, se dedican al viaje y se estructuran por localidades, prácticamente según los parámetros de referencia que hemos escogido.

Si se hiciera un análisis estadístico de su terminología se vería que la cromática domina de un modo abrumador, pues no hay página en la que no aparezca. Darwin se basó en un texto bastante más técnico, la nomenclatura del color de Patrick Syme,<sup>143</sup> que se refiere a todo tipo de objetos naturales, minerales, vegetales y animales. Lo usó durante todo su viaje. Poco antes de partir le recomendaba a Henslow que conservara en su mente el libro de Syme sobre los colores,<sup>144</sup> mientras que durante el viaje lo tuvo como referente en sus anotaciones cromáticas,<sup>145</sup> formando parte su consulta de su metodología de trabajo.<sup>146</sup> El color estaba en el paisaje, los animales, el ser humano, las montañas, el llano, el bosque, el mar, los mamíferos, las aves, los vertebrados, los invertebrados, las especies existentes, las extinguidas, las casas, los trajes populares... en todo. Renunciamos a mostrar casos concretos porque la única muestra posible es la obra completa. El color en el paisaje tenía efectos físicos y emocionales: deslumbraba en su esplendor, producía una sensación de magnificencia, definía una belleza que brillaba insuperable, era un recurso de singularización radiante de vida y lindo, delicado, espléndido e inefable, magnífico, pero también algo apagado y monótono que producía un sentimiento de desolación, de miseria natural, sombrío, sucio, tétrico, tenebroso... Ayudaba a precisar las sensaciones opuestas de lo sublime y lo pintoresco y nos permitía trascendernos. Por todos estos calificativos se comprende que usara los colores sobre la base del contraste, oponiendo los oscuros sombríos a los luminosos brillantes y jugando con la oposición, tan significativa en la historia de los conceptos visuales (y en concreto en el *Paraíso perdido* de Milton), de la luz y la oscuridad.<sup>147</sup> Esto generó una recepción del paisaje deprimente y otra estimulante, negación y afirmación en ocasiones coincidentes con la experiencia de lo sublime (más monótono y oscuro según Burke<sup>148</sup>) y de lo pintoresco (más variado y brillante).<sup>149</sup> Lo usó para construir el *Diario* introduciendo un orden global, desde la brillantez policroma del encuentro

---

143. Se trata en concreto de Syme, Patrick: *Werner's Nomenclature of Colour*, publicada en Edimburgo en 1814 y que se proponía como manual tanto para las ciencias como para las artes.

144. Darwin, Charles: *The Correspondence of Charles Darwin*, Vol. 1, o. c., p. 150.

145. Carta a Henslow del 26 de Octubre al 24 de Noviembre de 1832 y del 12 de Noviembre de 1833, en *ibidem*, pp. 280 y 353 respectivamente.

146. Véase la carta a Leonard Jenyns del 17 de Octubre de 1839 en *ibidem*, p. 231. En la escrita a Humboldt el 1 de Noviembre de ese mismo año le indicaba que los colores del paisaje (en este caso del mar) los identificó y denominó en función de Syme. *Ibidem*, p. 240.

147. Véase Assunto, Rosario: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, o. c., pp. 51-55 (sobre la luz) y 55-59 (sobre las sombras). Para Burke todo color era una modificación de la luz y la oscuridad y su contraste una de las fuentes más notables de lo sublime. Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello*, o. c., pp. 59-62.

148. *Ibidem*, pp. 43s. y 55s.

149. Estadísticamente en el *Diario* dominan los colores azul, verde y rojo.

con las costas brasileñas hasta la recuperación del cromatismo en Chile, pasando por la monotonía de la Patagonia y la oscuridad de la Tierra de Fuego. La narración adquirió con ello un orden de gran potencia visual.<sup>150</sup>

## 2.4. El paraíso perdido

Una lectura de cabecera de Darwin durante su viaje fue *El paraíso perdido*. Las descripciones del jardín del Edén de esta obra fueron una de las fuentes de la tradición teórica del jardín de paisaje británico, citándolo con admiración Horace Walpole.<sup>151</sup> Era el mismo mundo de William Paley, cuya *Teología natural* leyó Darwin con admiración en Cambridge.<sup>152</sup> En dicha obra trataba de demostrar la existencia de Dios a través de las maravillas de adaptación y diseño de nuestro mundo y de la hermosa armonía global que reinaba en él. Pero para los victorianos, algo más pesimistas y brutales que los georgianos, ese mundo ya no fue posible. Comenzaron a preferirse las imágenes que siguieron a la caída y el pecado.

Milton fue también un referente para el imaginario sublime. Tanto Addison como Burke recurrieron a imágenes suyas.<sup>153</sup> En la cultura prerromántica y romántica el desarrollo de la temática de lo sublime evolucionó desde lo matemático a lo dinámico, imponiéndose la experiencia de la fuerza natural que empequeñecía al ser humano. Baste con pensar en el uso que William Turner hizo de la categoría. Por otra parte, cada vez se incidía menos en el enaltecimiento subjetivo que producía, aunque en el diario de su viaje Darwin aún lo usó en ese sentido. Sin que dejara de producir impacto la presencia de lo violento, oscuro y terrorífico, la purificación espiritual pasó a un segundo plano frente a la experiencia de lo que conmocionaba, en un clima social notablemente pesimista. Comenzaron a dominar las imágenes que Milton proporcionó tras la caída: águilas cazando y leones persiguiendo a los hermosos

---

150. Véase como ejemplo Darwin, Charles: *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, o. c., pp. 37, 45, 57, 222s. y 270.

151. Milton describió el Paraíso en Milton, John: *Paraíso perdido*. Edición bilingüe de Bel Atreides. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 213-223. Walpole lo definió como modelo para el jardín de paisaje en Walpole, Horacio: *El arte de los jardines modernos* (1780). Madrid, Siruela, 2005, pp. 26-29.

152. Véase Ospovat, D.: *The Development of Darwin's Theory: Natural History, Natural Theology and Natural Selection, 1838-1859*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 63-65 y Desmond, Adrian: *The Politics of Evolutions: Morphology, Medicine, and Reform in Radical London*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 403-406.

153. Por ejemplo, Burke, John: *De lo sublime y de lo bello*, o. c., p. 46 y Addison, Joseph: *Los placeres de la imaginación*, o. c., p. 185s. (véase además la nota 8 de dicho texto).

ciervos.<sup>154</sup> Era la lucha, la caza y la persecución, la vida que se sustentaba sobre la muerte.

A los artistas naturalistas les interesó cada vez más presentar esta dinámica de la naturaleza en su crudeza, en vez de los especímenes aislados, estáticos y separados, como se hizo en la época georgiana.<sup>155</sup> Autores de gran importancia en la determinación de esta manera de percibir la naturaleza, ambos conocidos por Darwin, fueron John James Audubon, entre las épocas georgiana final y victoriana temprana, y Josef Wolf, cuya mejor producción pertenece al victoriano medio.<sup>156</sup> Estos artistas no sólo se concentraron en la representación precisa de los especímenes, sino en su inserción en un paisaje bastante elaborado, construyendo unas dramáticas escenas de caza y lucha dotadas de bastante dinamismo. Sus imágenes podrían ser consideradas casi como ilustraciones del texto de Milton. De lo sublime dinámico se pasó al paisaje violento y a la introducción en él de escenas de violencia. Darwin recurrió en ocasiones a imágenes de los dos, especialmente en su *Selección en relación con el sexo*.<sup>157</sup> Con Audubon coincidió en su juventud en Edimburgo, mientras que a Wolf lo visitó en ocasiones en su estudio de Londres. Ejemplos especialmente privilegiados de dramatismo y lucha en las imágenes de la naturaleza fueron los aguafuertes que el primero dedicó a las rapaces en su impresionante obra *Las aves de América*, aunque los casos no se limitan a las mismas. Por ejemplo, la ilustración del halcón de cola roja, en la que dos miembros de la especie luchan por una liebre, es bastante cruda, pero en modo alguno una excepción.<sup>158</sup>

Este imaginario funcionó intensamente en el pensamiento de Darwin, condicionando su imagen victoriana de la naturaleza y el paisaje. Los victorianos, como mostró John Stuart Mill, dejaron de permitirse la idealización armónica de la naturaleza, pese a que el siglo XIX se abriera con la imagen idílica que proporcionó Paley en 1802. Mill escribió uno de sus textos más

154. Milton, John: *Paraíso perdido*, o. c., p. 593.

155. Véase Jackson, Christine E.: *Bird Etchings. The Illustrators and Their Books, 1655-1855*. New York, Cornell University Press, 1989, pp. 62-167.

156. *Ibidem*, pp. 230-256; de la misma: *Bird Illustrators. Some Artist in Early Lithography*. London, H. F. & G. Witherby, 1975, pp. 63-74.

157. Audubon fue de hecho uno de los autores más citados en la obra. Por ejemplo, sus afirmaciones sobre la belicosidad de las aves macho, en Darwin, Charles: *The Descent of Man; and Selection y relation to Sex* (1871). New York, Prometheus Books, 1998, pp. 374 y 378. Su contacto técnico con Wolf fue a través de las obras de John Gould *The Birds of Asia* (1850-1883) y *The Birds of Great Britain* (1862-1873).

158. Audubon describió la escena en su *Ornithological Biography*, publicada en varios volúmenes entre 1831 y 1839 como proyecto de texto adjunto a sus *Aves de América*. Véase Audubon, John James: *Writings and Drawings*. New York, The Library of America, 1999. El Halcón de cola roja se describe en pp. 254-260; la imagen grabada en p. 258.

desconsoladores entre 1850 y 1858, la misma década en la que se publicó *El origen de las especies*. Una de sus metas fundamentales fue desautorizar la percepción roussoniana de la naturaleza en nombre de la cultura. En su escrito se respira, por otra parte, el pesimismo de los progresistas victorianos ante los desmanes de la industrialización.<sup>159</sup> Mill enumeró toda una serie de atrocidades de la naturaleza, que no sólo mataba, sino que prolongaba a través de innumerables y sutiles medios los más terribles sufrimientos con “el más arrogante desdén por la caridad y por la justicia”.<sup>160</sup> Al final acabó con la conexión entre el mal natural (aunque no tendría sentido usar el término cuando se trataba de una instancia amoral) y elementos sacados de la imaginaria de lo sublime: “la Anarquía y el Reino del Terror son superados con creces, en lo que a injusticia, ruina y muerte se refiere, por un huracán”.<sup>161</sup> Para Mill la naturaleza no era ni sería nuestro paraíso habitable.

Durante esta época se estaba forjando lo que después se conoció como darwinismo social, si bien todos los expertos están de acuerdo en lo desaceratado del término, dado que la idea proviene de Herbert Spencer y Darwin nunca la aceptó del todo, tardando en incorporar a su obra el concepto de “supervivencia de los más aptos”.<sup>162</sup> Aun siendo así, su percepción salvaje y realista de la naturaleza legitimaba la brutalidad social del industrialismo victoriano, conexión conceptual que Mill trataba de deshacer para proponer otro modelo cultural. Para ello presentó una percepción no idílica de la naturaleza que Darwin acabó por institucionalizar de manera definitiva con imágenes sacadas del paisaje. Partiendo de un paisaje idílico que podría recordar a Paley (para quien el mundo no sólo era una máquina, sino que también proporcionaba placer a sus criaturas<sup>163</sup>), Darwin dio un giro brusco y retórico a la imagen del paraíso:

“Contemplamos la faz de la Naturaleza resplandeciente de alegría, vemos a menudo superabundancia de alimentos; pero no vemos, u olvidamos, que

---

159. Nos permitimos citar uno de sus párrafos de mayor crudeza: “La estricta verdad es que casi todas las cosas que un hombre hace contra otro y por las cuales es ahorcado o encarcelado, son acciones que la naturaleza realiza a diario. Matar, acto que es identificado por las leyes humanas como el más criminal de todos, es algo que la naturaleza hace una vez con todo ser viviente; y en una gran proporción de casos, lo hace tras prolongadas torturas que sólo los más grandes monstruos de los que leemos en los libros infligieron premeditadamente a sus prójimos”, en Mill, John Stuart: *La naturaleza*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 50s.

160. *Ibidem*, pp. 50ss.

161. *Ibidem*, p. 53.

162. Véase Harris, Marvin: *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. Madrid, Siglo XXI, 2003, pp. 105s.

163. Paley, William: *Natural Theology* (1802). Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 237.

los pájaros que cantan ociosos a nuestro alrededor viven en su mayor parte de insectos o semillas y están así constantemente destruyendo vida; olvidamos con qué abundancia son destruidos estos cantores, sus huevos y sus polluelos por las aves y mamíferos rapaces; no siempre tenemos presente que, aun cuando el alimento puede ser en este momento muy sobrado, no ocurre esto así en todas las estaciones de cada uno de los años sucesivos".<sup>164</sup>

Merece la pena además tener en cuenta las palabras finales de la obra, pues se trata del resultado global de esta inversión de la vida del paraíso: "la producción de los animales superiores, resulta directamente de la guerra de la naturaleza, del hambre y de la muerte".<sup>165</sup> La conclusión general y base de la teoría darwiniana era la lucha en la naturaleza, una guerra en la que sobrevivían los más aptos, es decir, los más fuertes en algún sentido. Esa adaptación era un bien para quien la lograba, pero también un mal para quien fracasaba. Es una idea suficientemente conocida. No obstante, nos resulta de gran interés su conexión con la inversión del paisaje idílico de Paley y, sobre todo, su procedencia de una dialéctica de la naturaleza que, percibida en el paisaje narrado por Humboldt, Darwin volvió cotidiana, no hallándola sólo en el paisaje equinoccial sino en el más próximo y bucólico, donde florecían las flores y las aves cantaban. Todo había llevado a lo largo del siglo a esta inversión y, por lo tanto, a la imposibilidad de la idea del paraíso, pues no había más leyes que las de la guerra. En el caso de Darwin esta evolución pasó por la asimilación de las ideas de Humboldt y por su percepción inicial del paisaje con las claves de lo sublime.

En ciertos momentos esta interpretación de la brutalidad subyacente al paisaje próximo y cotidiano se hizo aún más evidente cuando se aplicó directamente a la percepción de jardines, no ya a la naturaleza salvaje y lejana sino a la domesticada y próxima. Después de la publicación de *El origen de las especies*, como parte de sus usuales curas y retiros Darwin se internó en Moor Park, un establecimiento de hidropatía regido por Edward Lane. Allí, entre unos jardines cuidados para proporcionar reposo al alma y salud al cuerpo, se le volvió a presentar más próxima que nunca la lucha universal, tal y como indicaron Desmond y Moore:

"El sanatorio estaba situado deliberadamente en el brezal para su serenidad. Pero lo que era sereno para la mayoría era para él un campo de batalla.

164. Darwin, Charles: *El origen de las especies*, o. c., p. 118. Sobre la inversión de los argumentos de Paley por Darwin véase Desmond, Adrian y James Moore: *Darwin. The Life of a Tormented Evolutionist*, o. c., pp. 449s.

165. *Ibidem*, p. 643.

Comenzó a notar que las zonas valladas tenían abetos jóvenes altos, mientras que los situados en campo abierto eran bajos y pasto del ganado. Comenzó a pensar de nuevo sobre los controles y equilibrios, la turbulencia subyacente a la tranquilidad. Un nudoso abeto de veintiséis años [...] tenía sólo tres pulgadas de altura. «¡qué maravilloso problema es – el juego de fuerzas que determina los géneros y proporciones de cada planta en una yarda cuadrada de césped!» Ni siquiera un sanatorio podía proporcionar una salida del campo de matanza. No había refugio seguro alguno: su obsesión estaba transformando el mundo que le rodeaba”.<sup>166</sup>

Que el mundo sea por fin la negación del paraíso, que la naturaleza edénica de Paley, como Humboldt mostró, fuera una ficción insostenible, se debía a que por debajo de él no había un mecanismo. No se trataba de un mundo mecánico en el que las diferentes piezas engranaran perfectamente en el marco de un equilibrio estático y placentero cuya imagen era la belleza en sentido clásico, es decir, eurítmico y arquitectónico. Era un mundo dinámico en el que incluso dentro de la más domesticada proximidad la naturaleza era un juego de fuerzas enfrentadas en el que alguna siempre había de perder (y sufrir) y cuya imagen era la forma emergente del paisaje, tanto del tremendo paisaje sublime que cuantitativa y cualitativamente reducía al humano a la nada, como de los jardines cotidianos, tan civilizados y cuidados, de las clases británicas acomodadas.

\*\*\*\*\*

Estamos definitivamente ante el paraíso perdido. No obstante, quedaba al menos la posibilidad de crear paraísos cuyo único soporte era la imaginación humana que operaba en la actitud estética. De vuelta a Moor Park algún tiempo después, Darwin escribió a su esposa Emma:

“Al final me quedé rápidamente dormido sobre el césped y me desperté con un coro de aves cantando a mi alrededor, ardillas subiendo por los

---

166. Ibidem, p. 455. Traducción nuestra del siguiente texto: “*The sanatorium had been deliberately sited on the heath for its serenity. But what was serene to most was a battle zone to him. He began to notice that fenced areas had tall sapling firs, whereas those on the open heath were stunted, browsed by the cattle. He was ruminating again on the checks and balances, the turbulence beneath the tranquility. One gnarled fir, grazed for twenty-six years [...] was still only three inches high. ‘What a wondrous problem it is, - what a play of forces, determining the kinds & proportions of each plant in a square yard of turf!’ Not even a sanatorium could provide an escape from the killing fields. There was no safe haven; his obsession was transforming the world around him*”.

árboles y algún risueño pájaro carpintero. Fue una escena tan agradable y rural como nunca vi, sin preocuparme en absoluto sobre cómo ha sido formada bestia o ave alguna”.<sup>167</sup>

Quedaba el sentido estético kantiano y la pura contemplación del mundo como imagen dada que parece remitir a un conjunto formado para nuestro placer.

Quedaban los paraísos artificiales.

---

167. Citado en *ibidem*, p. 466. Traducción nuestra del siguiente texto: “*At last I fell fast asleep on the grass, and awoke with a chorus of birds singing around me, and squirrels running up the trees, and some woodpeckers laughing, and it was a pleasant and rural scene as ever I saw, and I did not care one penny for any of the beast or birds had been formed*”.