

Las huellas del paisaje en Alexander von Humboldt

A la memoria de los dos Fernandos

Convertido en una necesidad, una moda, el viaje en la actualidad es consumo y verificación de los paisajes ya vistos a través de imágenes procedentes de medios muy diversos, algunos de origen decimonónico. Como invención occidental, el paisaje proponía la transformación del territorio como espacio de investigación científica (la recolección de datos y la reflexión sobre ellos) y de contemplación, con una mirada cargada de cánones culturales y estéticos. También estaba presente desde entonces la nostalgia por un mundo de signos diversos, que cobraban cuerpo a través del artificio paisaje. Sugerir algunas reflexiones sobre la manera en que la obra de Alexander von Humboldt participó en estas construcciones es el objetivo del presente escrito.

La leyenda

Un hito de la historiografía mexicana y latinoamericana lo constituye el sólido binomio Humboldt-Independencia, que en diferentes niveles de análisis ha sustentado la valoración de este autor. El tratamiento científico que le dio a la cartografía, la naturaleza, la demografía, las instituciones y al pasado, en especial el indígena, resultó en una apreciación de las potencialidades de los territorios visitados en su famoso viaje iniciado en 1799, que concurre con las inquietudes de las elites criollas americanas por ejercer un control más directo sobre el destino de sus territorios, que necesariamente desembocó en la independencia de España.

Es innegable que la obra de Humboldt (1769-1859) volvió a despertar el interés de Europa por América, en especial a partir de los años veinte del siglo XIX en que, como países independientes, se abrieron a las exploraciones y las inversiones. El explorador alemán se convirtió entonces en punto de referencia obligado del americanismo, y en árbitro del conocimiento sobre el continente. Mantuvo relaciones con intelectuales



* Directora del Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

americanos y propició en las instituciones europeas los estudios sobre la naturaleza, la historia —sobre todo de las llamadas antigüedades— y los habitantes de las nuevas repúblicas. De esta manera, Humboldt aparece como una figura casi mítica que aglutina las esperanzas de los liberales americanos, quienes lo visitaban y le escribían. A su vez, la experiencia americana y la naturaleza estudiada alimentaron sus investigaciones y escritos.

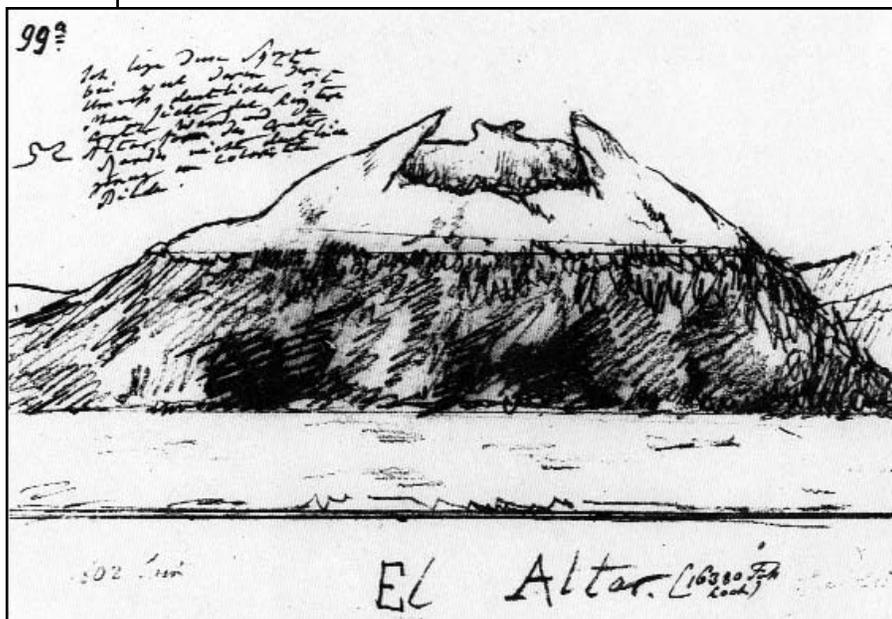
La bibliografía de los trabajos sobre Humboldt y su obra llenan páginas desde el siglo XIX, abordando las múltiples facetas de este fascinante personaje que ha sido visto como el último en poder ser llamado *homo universalis*, aunque su atracción también radica en la posibilidad de estudiarlo dentro de la visión contemporánea sobre la interdisciplinariedad y la valoración de la información que los sentimientos pueden proporcionar.¹ Por otra parte, su nombre reaparece periódicamente en análisis que retoman su influencia en algunos artistas viajeros, que en México adquieren el rostro de Karl Nebel, Johann Moritz Rugendas, Frédéric de Waldeck y, tal vez, el de Pál Rostij, quien le mostrara sus fotografías antes de morir.² En especial con Nebel y Rugendas pudo dialogar sobre las representaciones del paisaje.³

Dentro de este panorama, parecería inútil abordar de nuevo al autor alemán, pero estoy convencida que la cuestión de los nexos entre el científico, las artes plás-

¹ Ver Jean Clair, "From Humboldt to Hubble", en *Cosmos. From Romanticism to Avant-garde*, Munich-Londres-Nueva York, The Montreal Museum of Fine Arts-Prestel, 1999, pp. 20-27. Entre los biógrafos, hay que destacar: Hanno Beck, *Alexander von Humboldt*, 2 vols., Weisbaden, Fr., Steiner-Verlag, 1959, y Charles Minguet, *Alejandro de Humboldt: historiador y geógrafo de la América española*, 2 vols., México, UNAM-Centro Coordinador de Estudios Latinoamericanos, 1985.

² Frank Holl proporciona el dato sobre Rostij en "Introducción", *Alejandro de Humboldt en México*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, p. 36.

³ Generalmente los estudios se centran en la obra de éstos. El Instituto Ibero-Americano de Berlín ha promovido una serie de exposiciones y catálogos, siendo uno de los primeros *Artistas alemanes en Latinoamérica*, Berlín, 1978.



El Altar. Dibujo a lápiz realizado por Humboldt del volcán andino, visto y esbozado en 1802. Se puede apreciar su habilidad para captar en pocos trazos las características esenciales a través de la silueta, que para él revela la manera en que se dieron las erupciones, resaltando su monumentalidad. Publicado en *Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración en América*, Berlín, Instituto Ibero-Americano, 1988, p. 93. (Archivo Cotta y Museo Nacional Schiller).

ticas y la representación del paisaje aún no ha sido agotada, en vista del papel asignado entonces (y hoy de nuevo) a la imagen como una de las vías fundamentales para el conocimiento. En esta perspectiva me interesa señalar algunos puntos en torno a sus juicios sobre la pintura de paisaje y la fotografía.

La aprehensión del mundo

La obra de Humboldt tuvo como base la concepción del viaje como un acto cognoscitivo que no se limitaba a la acumulación de datos y observaciones empíricas —operación fundamental para sustentar su proyecto científico—, sino que además incorporaba el cúmulo de experiencias vividas.⁴ Para él y algunos de los científicos de su época, resultaba necesario unir en una sola estructura epistemológica los conceptos de ciencias naturales y aquellas relativas al estudio del hombre. En este contexto, la pintura de paisaje debía integrar hombre y naturaleza a través de asociaciones coherentes

⁴ Parece ser que al llegar a Europa, Humboldt y Bonpland tenían alrededor de 60 000 muestras de plantas, de las que describen más de 4 000, así como millares de notas sobre las mediciones y observaciones llevadas a cabo.

que ignoraban la fragmentación de la realidad, una de las preocupaciones de nuestra sociedad.

Su concepto unitario del mundo era resultado de la propia experiencia y de sus intensos intercambios con personajes claves en el desarrollo de la filosofía, la ciencia, la historia y las artes. Su vida y su obra se regían por algo que podríamos llamar militancia científica, guiadas por un profundo sentido moral. Para su concepción de viaje resultó fundamental su temprana y estrecha relación con Georg Forster, el naturalista jacobino que muy joven acompañó al célebre capitán James Cook en su travesía marina alrededor del mundo (1772-1775), así como su conocimiento de las instrucciones que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII habían permitido convertir los viajes en verdaderas expediciones científicas, sobre todo con las aportaciones de los *idéologues* franceses.⁵ Sin duda también fueron importantes para el desarrollo de su pensamiento la obra de su hermano Guillermo, notable lingüista propulsor de los estudios comparativos, así como el enriquecedor intercambio con Johann Wolfgang Goethe y la amistad con los científicos Gay-Lussac, François Arago y el pintor François Gérard, por nombrar sólo algunos que tienen relación directa con nuestro tema.

Para dar una idea de lo que el viaje americano significó, es necesario recordar algunos puntos. Al llegar a América el 16 de julio de 1799 —a Cumaná, capital de la Nueva Andalucía, hoy Venezuela—, Humboldt y Aimé Bonpland resultaron impactados por la riqueza de la naturaleza y, según se fueron adentrando en el continente, por la diversidad de los grupos étnicos con sus respectivas lenguas y costumbres, así como por los vestigios de las culturas prehispánicas y la heterogeneidad de la sociedad colonial. Todo ello condujo al científico alemán a enfrentar el problema de la antigüedad del continente americano y a confirmar la unidad de la especie humana, en un trabajo que antecede a Darwin.

⁵ Muy vinculado al trabajo de los ideólogos, se encuentra la Société des Observateurs de l'Homme (Sociedad Observadora del Hombre), de la que sin duda conoció los materiales como las instrucciones para la expedición del capitán Thomas-Nicolas Baudin, a la que intentó unirse. Ver el esclarecedor libro de Sergio Moravia, *Il pensiero degli ideologues. Scienza e filosofia in Francia* (1780-1815), Florencia, La Nuova Italia, 1974.

En *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), afirma:

Al examinar atentamente la constitución geológica de América, al reflexionar sobre el equilibrio de los fluidos que se extienden a lo largo de toda la superficie de la tierra, no se puede admitir que el nuevo continente haya salido de las aguas más tarde que el viejo... Nada puede aducirse como prueba de que la existencia del hombre sea mucho más reciente en América que en otros continentes....

Más adelante agrega: “Nada es más difícil que comparar naciones que han seguido caminos diferentes en su perfeccionamiento social. Los mexicanos y los peruanos no deberían ser juzgados según principios tomados de la historia de los pueblos que nuestros estudios nos recuerdan sin cesar.”⁶ Confirma su filiación libertaria y su creencia en la igualdad de los hombres, que seguía vigente en *Cosmos*, donde descarta la existencia de razas superiores e inferiores. Para él existen:

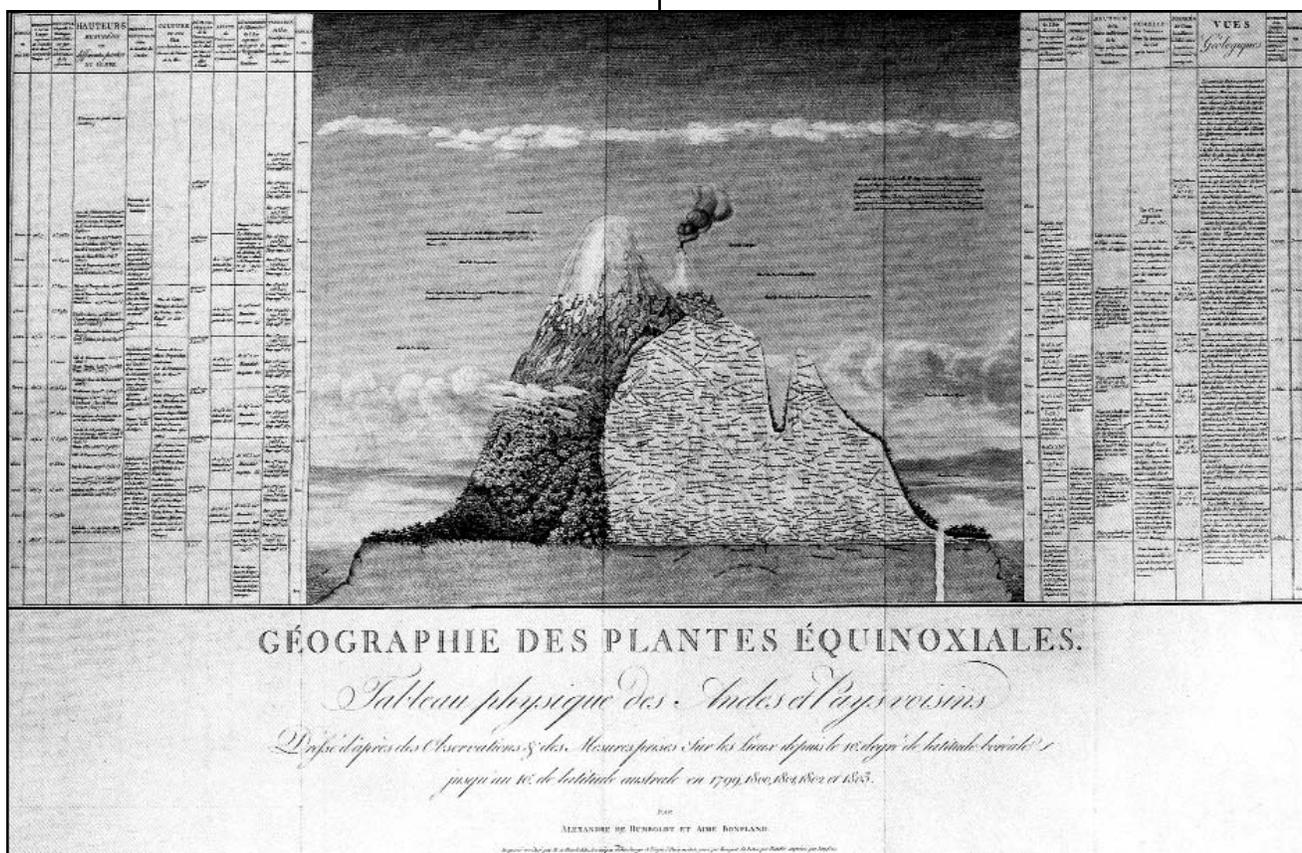
...familias de poblaciones más susceptibles de cultura, más civilizadas, más iluminadas; pero no hay algunas más nobles que otras. Todas son igualmente hechas para la libertad que, en una sociedad menos desarrollada, pertenece solo al individuo, pero que en las naciones que gozan de verdaderas instituciones políticas, es el derecho de todo el conjunto de la comunidad.⁷

De regreso en Europa, en agosto de 1804, Humboldt requirió tiempo para asimilar y procesar el cúmulo de vivencias y datos recabados, de manera que su experiencia fuera accesible a los lectores.⁸ Años más

⁶ Se refiere a los paradigmas de la cultura clásica. La obra fue conocida también como *Atlas pittoresque du voyage*. Utilizo la edición de Jaime Labastida, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1974, pp. 9 y 15.

⁷ El primer tomo de *Cosmos* apareció en Berlín en 1845, y fue traducido al francés con adendas, entre 1846 y 1859, cuando concluyó el cuarto tomo. Póstumamente apareció, incompleto, un quinto volumen (1860). La cita esta tomada de la versión francesa, publicada en Milán en 1846 por Charles Turati, impresor, t. I, p. 306.

⁸ Ciertamente, gran parte de su conocimiento histórico sobre América se generó a su regreso, cuando se inició la publicación de



Géographie des plantes équinoxiales. Cuadro físico de los Andes y países vecinos. Grabado por Bouquet según un dibujo de Schöenberg y Turpin, 1805, basado en un boceto de Humboldt y Bonpland en 1799-1801. Presenta un resumen de la repartición de la flora en esas latitudes que debía seguir de guía para artistas y científicos. Publicado en *Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración en América*, Berlín, Instituto Ibero-Americano, 1988, p. 92. (*Essai sur la géographie des plantes*, París, 1807).

tarde, todavía escribía: “Queda por examinar si, a través de la operación del pensamiento, se puede esperar reducir la inmensidad de los diversos fenómenos que comprenden al Cosmos, a una unidad de principio, a la evidencia de verdades racionales.”⁹ Se dedicó también a reunir los códices mexicanos dispersos en bibliotecas europeas y a trabajar con algunos de los mejores dibujantes y grabadores de Francia e Italia, para que, con la mayor fidelidad, tradujeran a láminas las complejas figuras prehispánicas, así como sus apuntes y los de su compañero de viaje, Bonpland.¹⁰ *En las Vistas...* se incluían 69 grabados en cobre en parte coloreados, 41 de ellos con tema mexicano, de los cuales cinco eran

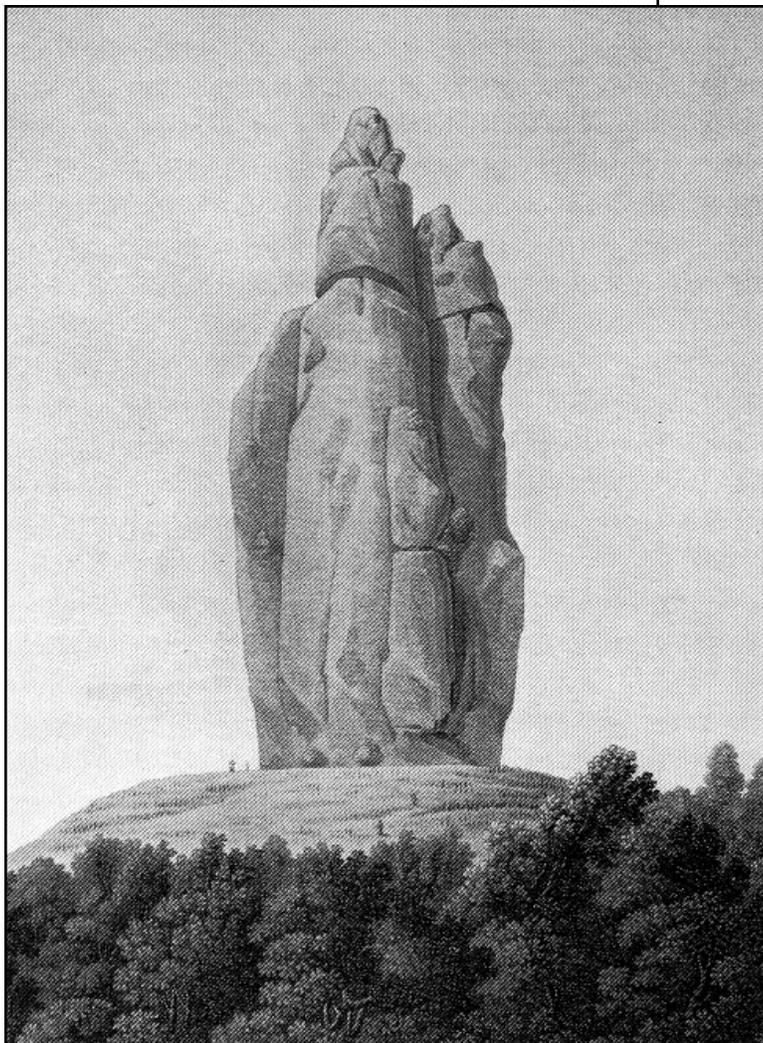
numerosos manuscritos y crónicas desconocidos hasta entonces y que fueron rescatados en primera instancia por Juan Bautista Muñoz, el “cronista mayor” de Carlos III.

⁹ A. Humboldt, *Cosmos*, op. cit., t. I, p. 50.

¹⁰ H. Beck afirma que colaboraron alrededor de 50 artistas; “Introducción”, en *Artistas alemanes...*, op. cit., p. 12.

paisajes. Fue hasta 1807 que empezaron sus publicaciones, *Essai sur les géographie des plantes...*, en que establece las bases científicas de su gran proyecto que acabaría, décadas más tarde, en *Cosmos*, obra de vocación científica que por la riqueza de sus reflexiones filosóficas y el esmerado lenguaje, pronto se convirtió en una lectura casi obligada para un amplio público educado.¹¹ En este escrito culminan sus aportaciones sobre la representación del paisaje.

¹¹ Es difícil establecer una cronología exacta para sus publicaciones, ya que la fecha que llevan es generalmente la de conclusión, pero se tienen referencias a otros años en que aparentemente ya circulaban, al menos en parte. Por ejemplo, la dedicatoria al rey Carlos IV en el *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, es de marzo de 1808, pero generalmente se fecha en 1811. En París y en francés, publicó la obra relativa al viaje americano que inició en 1807-8 y abarcó 30 volúmenes (unos dicen 34), editados a costo del autor, bajo el título global de *Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*. Claudio Greppi señala las críticas de Arago a Humboldt, relativas al continuo retorno sobre ciertos temas que



Órganos de Actopan. Grabado por Bouquet según un dibujo de Marchais (1810), basado en un boceto de Humboldt. De nuevo se puede apreciar la capacidad del alemán para abstraer los rasgos esenciales de una formación que adquiere su dimensión real ante las diminutas figuras humanas. Publicado en *Alejandro de Humboldt en México*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1977, p. 98. (Lámina 64 de *Vues des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, París, 1810).

La pintura de paisaje

La naturaleza adquiere sentido a partir de una construcción visible que proporciona orden a partir de un código compartido, con el objetivo de poder abarcarla. Como tal, es una operación histórica y cultural.¹² Ya

los situaba en una especie de espiral inagotable; en "Introducción", *L'invenzione del Nuovo Mondo*, C. Greppi ed., Florencia, La Nuova Italia, 1992, p. XXXV.

¹² Existen múltiples reflexiones sobre estas cuestiones, específicamente vinculadas a nuestro tema. Véase Alberto Castrillón Aldana, *Alejandro de Humboldt, del catálogo al paisaje*, Medellín,

desde el siglo XVIII este género pictórico había adquirido el reconocimiento de las instituciones oficiales, y en cierta manera se puede afirmar que el paisaje fue un eje de experimentación en la plástica decimonónica.¹³

Como hombre ilustrado, Humboldt tuvo un entrenamiento artístico, además de talento. Sabemos que sus trabajos fueron expuestos en la Academia de Bellas Artes de Berlín, alrededor de 1786, y que en 1804 presentó su colección de dibujos americanos en el Jardín de Plantas de París.¹⁴ No podemos dejar de subrayar que muchas láminas de su obra americana se basaron en apuntes suyos, generalmente hechos a lápiz, y que colaboró muy de cerca con artistas que nunca habían visto esas regiones

La sensibilidad artística del científico se sustentaba en una formación neoclásica, imperante en sus años de juventud y que continuó cultivando en el estudio de uno de los propagadores de la obra de Jacques Louis David, François Gerard, su gran amigo, quien gozó del reconocimiento oficial que le valió la concesión de un título nobiliario.¹⁵ Él fue el autor del dibujo para el grabado que apareció como

Clío-Editorial Universidad de Antioquia, 2000.

¹³ En México podemos pensar en las innovaciones que Eugenio Landeio aportó a la Academia de San Carlos y que culminó con la obra de José María Velasco.

¹⁴ Renate Löschner, "La presentación artística de Latinoamérica en el siglo 19 bajo la influencia de Alexander von Humboldt", en *Artistas alemanes...*, op. cit., p. 27. Esta misma autora nos dice que se instruyó por Daniel Chodowiecki en la técnica del grabado en cobre, en "Influencia significativa de Humboldt sobre la representación artística latinoamericana en el siglo XIX", en *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración en América*, Berlín, Instituto Ibero-Americano, 1988, p. 9.

¹⁵ Véase la ficha sobre el autor, realizada por Isabelle Julia para el catálogo de la exposición *Les années romantiques. La peinture française dal 1815 al 1850*, Milán, Electa, 1996, pp. 356-359. A manera de confirmación de la identificación de Humboldt con el mundo artístico, se puede recordar que en 1827 Federico Guillermo III lo nombró presidente de una comisión para examinar el apoyo pecuniario por parte del Estado a artistas y sabios. En Juan A. Ortega y Medina, "Estudio preliminar", en *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, México, Porrúa (Sepan cuantos, 39), 1991, pp. CXIII.

frontispicio del *Examen crítico de la historia de la geografía del Nuevo Continente. Atlas geográfico y físico* (1814), donde se puede observar una visión positiva de la relación entre los dos mundos: los dones aportados por Europa (el trigo y, con ello, la civilización) y la denuncia de los males de la Conquista (Minerva y Mercurio consolando a América), contextualizados con elementos americanos auténticos (el perfil de la pirámide de Cholula, por ejemplo), basados en los materiales aportados por el alemán.¹⁶ En la representación impera la armonía, la belleza de los cuerpos y la gestualidad inspirados en los esquemas del mundo clásico.

Influenciado por la visión kantiana, para Humboldt el paisaje es todo lo que se percibe con los sentidos. Por ello, su representación debía partir de la observación directa de los parajes, donde el artista tomaba multitud de apuntes que permitirían recrear posteriormente la escena de manera fidedigna. Ello suponía una contemplación inteligente de la naturaleza, fundamentada en conocimientos geográficos, complementados con la sensibilidad artística. “Me impuse hacer ver en el *Cosmos*, como en los *Cuadros de la naturaleza*, que la descripción exacta y precisa de los fenómenos no es inconciliable con la pintura animada y vivaz de las escenas imponentes de la creación”, nos dice.¹⁷

No se trataba de obtener una compilación de elementos aislados, sino que el pintor debía alcanzar una recreación que pusiera en evidencia los elementos distintivos del sitio o región: los rasgos que, según él, conferirían un carácter concreto a cada una de ellas. A través del intercambio con Goethe y de su propia experiencia, infiere la trascendencia de presentar a la naturaleza de manera clara y comprensible, para lo cual genera una morfología, concentrada en 17 prototipos o formas primarias que “caracterizan el aspecto de un paisaje y que al mismo tiempo simbolizaran lo esencial, lo típico de un conjunto de plantas”.¹⁸ En cierta manera hacía lo mismo que Johann Kaspar Lavater, quien años antes

(1775-1778) realizó estudios fisionómicos que, según él, proporcionaban datos objetivos sobre el temperamento de los individuos.¹⁹ Lo interesante para nosotros es que en ambos casos las claves de interpretación se basan en criterios estéticos.

El ubicuo Goethe, por su parte, ejecutó un dibujo con una comparación gráfica de las montañas del viejo y nuevo mundo dedicado a Humboldt, basándose en sus descripciones y croquis, incluidos en uno de sus libros.²⁰ Resulta sugestivo notar la recurrente fascinación del científico y su círculo por la representación de las montañas, uno de los temas constantes de sus escritos.²¹ Según Renzo Dubbini, a través del paisaje telúrico se desarrolla una nueva sensibilidad y se afirma una estética de las formas naturales (aparentemente anárquicas), en confrontación con una estética de la regularidad en las formas (patrones clásicos).²² Más allá del vínculo con la estética romántica, me importa destacar el hecho que proporciona nuevas pistas para explicar el trabajo que Humboldt demanda de los artistas.

Precisamente por esos años se gesta el movimiento romántico que, entre tantas otras cosas, enaltece el gusto por la estética barroca, las pasiones desmesuradas y los viajes inverosímiles. Se podría decir que se trata de una especie de antítesis del ideal humboldtiano, pero sabemos que las rupturas estilísticas mantienen trazos de la visión precedente y, en el caso concreto del pasaje entre neoclasicismo y romanticismo, se cuenta con numerosos estudios que precisamente replantean sus complicidades.²³ Así, en Humboldt podemos encontrar

¹⁹ Hanno Beck señala, quizá por primera vez, esta relación mediada por el mismo Goethe, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Es interesante recordar también que Goethe incluyó a Humboldt en *Las afinidades electivas*. Löschner, *op. cit.*, pp. 24-26 y 29.

²¹ De nuevo en *Cosmos* dice: “Al trazar el cuadro físico del globo, vemos por así decirlo el presente y el pasado penetrarse mutuamente... La forma de las rocas es su historia.”, *op. cit.*, t. I, p. 49.

²² Dubbini cita a Bertrand Smith, *European Vision and the South Pacific*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1985; *Geografía dello sguardo*, Turín, Einaudi, 1994, p. 72.

²³ Isabelle Julia y Jean Lacambre hacen un lúcido balance de ello como introducción a la gran exposición sobre el romanticismo francés que tuvo como objetivo demostrar la variedad de la época y demostrar “la cacofonía en que se combina la esencia común de numerosas corrientes artísticas”; “Premessa”, en *Les années...*, *op. cit.*, pp. 14-22.

¹⁶ Véase el esclarecedor ensayo de Helga von Kügelgen, “La alegoría de América en el frontispicio del Viaje de Humboldt y Bonpland”, en *Alejandro de Humboldt en México*, *op. cit.*, pp. 165-182.

¹⁷ A. Humboldt, *Cosmos*, *op. cit.*, t. I, p. XVII.

¹⁸ Renate Löschner, *op. cit.*, p. 24. Beck habla de 17 prototipos, Castrillón menciona 15.

vínculos con artistas neoclásicos (como el mencionado Gerard o el escultor danés Bertel Thordvalsen), pero también, como hemos visto, con Goethe, iniciado en la tradición clásica e indudablemente uno de los impulsores del movimiento romántico desde la perspectiva alemana.

A la vez es posible encontrar trazos de romanticismo en el papel relevante que concede al manejo de las emociones, así como a los colores, reflejo de la sensibilidad, los cuales desmenuza en ricas gamas tonales que codifica científicamente a partir de la elevación física del paisaje. Entre los datos consignados por el científico alemán en las regiones americanas, se encuentran los índices de la irradiación y el incremento en el azul del cielo, según aumentaba la altura, utilizando para ello el “cianómetro”, una escala de colores elaborada por Horace Saussure, físico y geólogo suizo.²⁴

En el plan humboldtiano, la repartición de la flora por regiones (una especie de mapa al que aludía antes con los prototipos) estaba condicionado por las especificidades del suelo, el clima y la luminosidad. Para el romanticismo, las observaciones de los cielos y las calidades del aire subrayan la influencia de las determinaciones atmosféricas sobre la visión que, a fin de cuentas, tendrá repercusiones en la solución formal del paisaje, modelado ya no a través de las formas, sino de la luz. La transformación de éste supone que, de ser un escenario para las pasiones humanas, se convierte en una expresión en sí misma de los sentimientos.²⁵ En nuestro autor sería el sentimiento provocado por el acto mismo de observar y de entender lo que se ve y representa. En *Cosmos* dice:

La pintura de paisaje no es puramente imitativa; sino que tiene un fundamento más material, hay en ella algo de más terrestre. Exige por parte de los sentidos una variedad infinita de observaciones inmediatas, observaciones que el espíritu debe asimilar para... regresarlas a los sentidos bajo la forma de una obra de arte. El gran estilo de

²⁴ Ramón Sánchez y Max Seeberg, “Humboldt y sus instrumentos científicos”, en *Alejandro de Humboldt en México, op. cit.*, p. 64.

²⁵ Véase de la misma I. Julia el ensayo “Lo stordimento dei paesaggi”, en *Les années...*, *op. cit.*, p. 108.

la pintura de paisaje es el fruto de una contemplación profunda de la naturaleza y de la transformación que se opera en el interior de cada pensamiento.²⁶

El daguerrotipo, instrumento científico

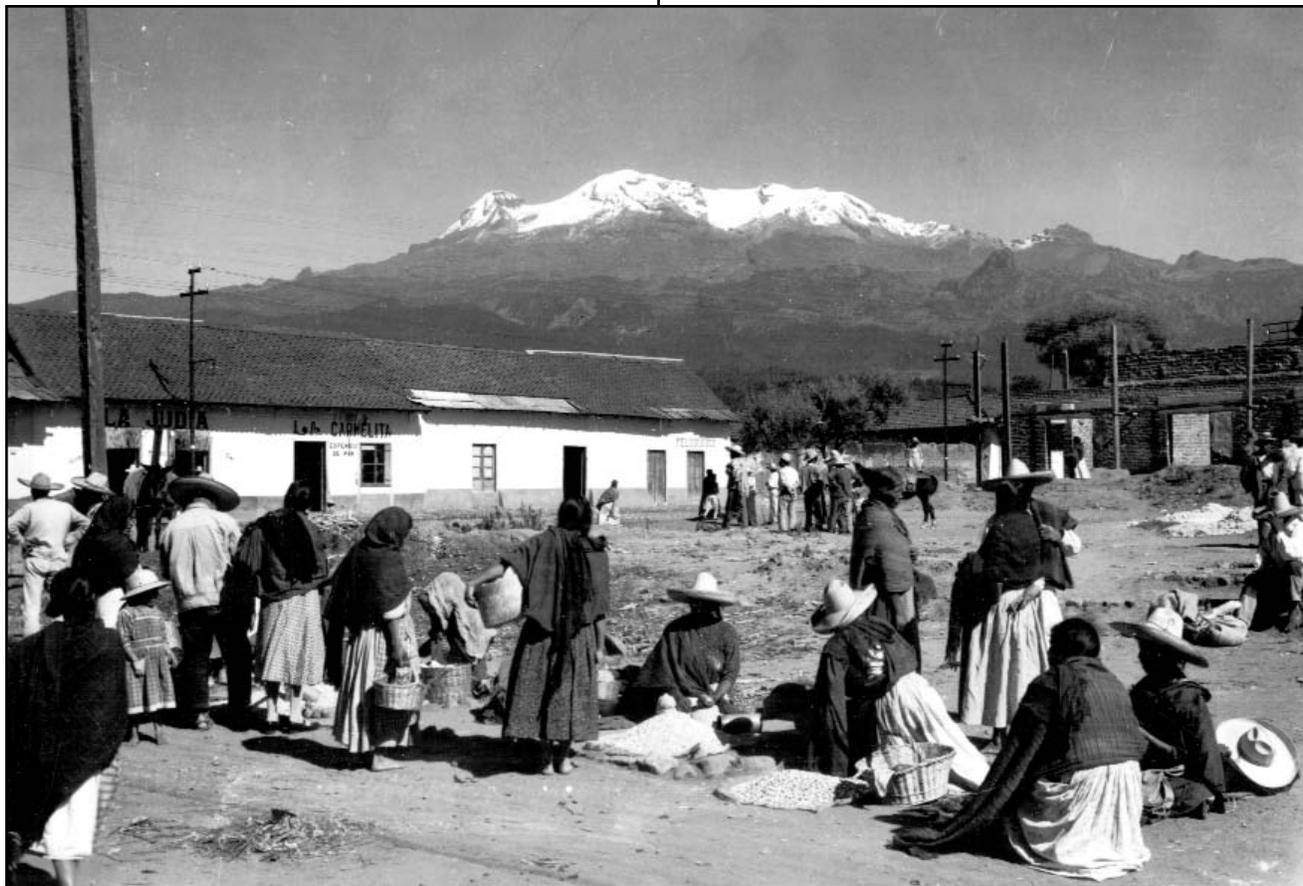
Humboldt fue uno de los gestores del reconocimiento del invento en 1839, operación promovida sobre todo por su amigo, el astrónomo y físico Arago, quien era secretario de la Academia de Ciencias de París, además de diputado durante la monarquía constitucionalista de Luis Felipe.²⁷ El proceso fue complejo y vale la pena darle seguimiento para comprender la visión en torno a este inicio de la fotografía:²⁸ comenzó el 7 de enero con una sesión de la Academia, donde Arago presentó el invento sin revelar el proceso, tal como lo había pedido Jacques Louis Mandé Daguerre, para poder negociar los derechos. Se formó una comisión, que evidentemente dio un dictamen positivo, en la que participaron Arago, Jean Baptiste Biot y Humboldt. Las expectativas del público se acrecentaron ante la exhibición de algunas placas y las notas periodísticas, por lo que el gobierno formuló una propuesta de ley mediante la cual pretendía adquirir el derecho sobre el descubrimiento, a cambio de una pensión anual para Daguerre y el hijo de Joseph Nicéphore Niépce, quien había iniciado las experimentaciones que culminarían con el daguerrotipo.

El 3 de julio Arago leyó un reporte en la Cámara de Diputados, donde subrayaba la importancia de emitir un juicio fundamentado en el cuidadoso análisis de cuatro puntos: si se trataba verdaderamente de una invención; si ésta rendiría servicios valiosos a la arqueología y

²⁶ *Ibidem*, t. II, pp. 70-71.

²⁷ Como muestra de la amistad entre ellos, basta recordar que Humboldt escribió el prólogo de las *Obras completas* de Arago, a su fallecimiento en 1853; véase la cronología elaborada por Juan A. Ortega y Medina como parte del aparato crítico que acompaña su edición del *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España, op. cit.*, p. CXX.

²⁸ Me refiero a la concurrencia de al menos cuatro vías para obtener la fijación de la imagen visible a través de la cámara oscura: el daguerrotipo, las imágenes en papel de Henry Fox Talbot y de Hippolyte Bayard, así como los experimentos de Hercules Florence en Brasil.



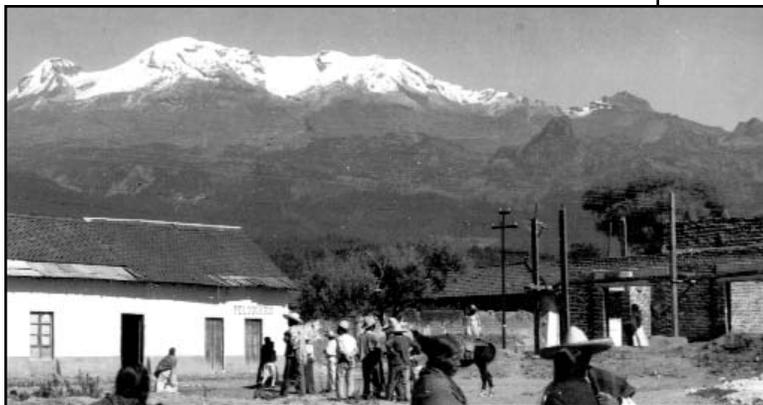
Hugo Brehme, *Mercado de Amecameca*, ca. 1930. Negativo nitrato 5 x 7" © n. 372839, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH. En esta atractiva imagen del fotógrafo alemán Brehme, que reúne información etnográfica con volcán, podemos entender la dificultad de Humboldt por incorporar la fotografía a su concepto de paisaje, puesto que la información que provee va más allá de la naturaleza.

las bellas artes; si podía volverse de uso común, y finalmente, si valía esperar que las ciencias obtuvieran beneficios futuros. Hizo un relato de cómo se llegó al daguerrotipo, partiendo de Niépce, para luego enumerar los méritos del método del creador del diorama, que había servido como punto de partida para las historias de la fotografía. Específicamente refirió las posibles aportaciones para el estudio de los jeroglíficos egipcios, tema relevante para los franceses por la expedición napoleónica que aportó a la fundación de una ciencia nueva, la egiptología:

...los dibujos [se refiere a los daguerrotipos] superarán en todo en fidelidad, color local, las obras de los más hábiles pintores; y estando las imágenes fotográficas sometidas en su formación a las reglas de la geometría, permitirán... remontarse a las dimensiones exactas de las partes más elevadas y más inaccesibles de los edificios.

Más adelante citaba la opinión del pintor de temas históricos, Paul Delaroche, conocido como exponente del llamado "justo medio", a quien había solicitado su parecer: "El pintor encontrará en ese proceso una manera rápida de hacer colecciones de estudios que no podría obtener más que con mucho tiempo... En resumen, el admirable descubrimiento del Sr. Daguerre es un inmenso servicio a las artes." El físico afirmaba que las manipulaciones necesarias estaban al alcance de todos y se requería de sólo 10 a 12 minutos para tomar "la vista de un monumento, de un barrio, de un paraje". Además podrían obtenerse muchos otros resultados inesperados, como sucedía con cualquier instrumento nuevo para estudiar la naturaleza. Ante la vehemencia de sus palabras, la Cámara aceptó la propuesta.²⁹ El 30 del mismo mes, otro de los viejos amigos de Humboldt,

²⁹ El texto completo se encuentra reproducido en André Rouillé, *La photographie en France*, París, Macula, 1989, pp. 36-43.



Gay-Lussac, lo presentó en la Cámara de los Pares con un resultado igualmente satisfactorio. Finalmente, en la tumultuosa sesión celebrada el 19 de agosto en el Instituto de Francia, que reunió a la Academia de Ciencias y a la de Bellas Artes, se reveló el proceso ante un público ávido y se anunció el grandioso gesto por parte del gobierno francés, de donar el invento a la humanidad, pocos días después de haber adquirido los derechos. En esta ocasión, de nuevo fue Arago el protagonista al leer la memoria de Daguerre, quien no pudo hacerlo pues los estatutos de las academias prohibían la lectura a los no miembros. Posteriormente el proceso fue mostrado a un numeroso grupo de artistas, intelectuales y políticos, en una reunión en el Conservatorio de Artes y Oficios.

En todos estos eventos resultó conspicua la participación de Humboldt, y afortunadamente podemos conocer sus impresiones a través de la carta que envió al pintor, naturalista y médico Carl Gustav Carus, referente importante para la pintura de paisaje en la vertiente nórdica. Fechada el 25 de febrero de 1839, alude a la curiosidad que despertaba esta técnica entre los artistas: “Sobre Daguerre no se más que lo que ha sido publicado... En cualquier caso, es uno de los más encantadores descubrimientos, uno que es merecedor de admiración.” Anota pues su entusiasmo por un invento que considera una herramienta con posibilidades insospechadas, tanto para las artes como para la ciencia.³⁰

³⁰ Ya en la sesión del 15 de febrero de la Société de Géographie, se había leído una nota sobre “la aplicación del proceso de Daguerre a la topografía”, con un dibujo explicativo; debemos recordar que Humboldt fue miembro fundador de esta institución; en *Bulletin*, t. XI, núm. 62, febrero de 1839, p. 117. Por otra parte, el Diorama, la otra aportación de Daguerre, tuvo mayor atractivo para él, ya que capturaba al espectador en un “círculo mágico”.

Como era de esperarse, inmediatamente sugirió su utilización en los viajes, aunque apuntaba que “El tono general es suave, sutil, pero como si estuviera oscurecido, gris, un tanto triste.”³¹

Para cerrar

En el papel asignado a la interpretación se encuentra la clave para entender el escaso interés de Humboldt por la fotografía. Son tres los medios que empleó para recrear a la naturaleza: la colección de datos, necesario punto de partida, la descripción literaria y la representación pictórica, la única que no realiza personalmente. La fotografía funcionaba como registro puesto que, por su propia naturaleza, no aunaba en una misma imagen los elementos que el científico consideraba distintivos de un paraje, entre ellos el color.

“Se trata de llevar el orden y la luz a la inmensa riqueza de materiales que se ofrecen al pensamiento, sin quitar a los cuadros de la naturaleza el soplo que los vivifica; ya que si uno se limita a dar los resultados generales, se corre el riesgo de ser tan árido y tan monótono como lo sería al exponer una gran cantidad de hechos particulares.”³² También en *Cosmos*, en el capítulo sobre el paisaje, el científico concluye que los estudios tomados en el Himalaya y en las cordilleras americanas, adquirirían un “efecto mágico” si se pudieran “rectificar a partir de las tomas del daguerrotipo, excelente para reproducir, no las masas de follaje, sino los troncos gigantes de los árboles y la dirección de las ramas”.³³

Pese a las subsecuentes innovaciones técnicas —de los cuales tuvo conocimiento— y que entre otras cosas establecían la modalidad negativo/positivo y permitían tiempos reducidos de exposición, para Humboldt la fotografía siguió siendo un útil y valioso instrumento, pero nunca alcanzó la calidad de lo que consideraba artístico y no arte de imitación.

³¹ Carta del 25 de febrero de 1839, en Quentin Bajac, *The Invention of Photography*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2002, pp. 132-133 (*Discoveries*, 1ª ed. en francés 2001). El subrayado es mío.

³² Citado por Elías Trabulse, del t. I de *Cosmos*, en “Humboldt y las ciencias naturales”, Alejandro de Humboldt..., *op. cit.*, pp. 86-87.

³³ *Ibidem*, t. II, pp. 74-75.