



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS Y MUSEOLOGÍA

Lo sublime en los paisajes venezolanos de Ferdinand Bellermann

Br. Lucía Carolina Ordaz Márquez

C.I. No. 19.584.778

Caracas, junio de 2015

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS Y MUSEOLOGÍA

Lo sublime en los paisajes venezolanos de Ferdinand Bellermann

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes,
Mención Artes Plásticas

Br. Lucía Carolina Ordaz Márquez

C.I. No. 19.584.778

Tutor: Prof. Janeth Rodríguez Nóbrega

Caracas, junio de 2015

Para mis amigos de Artes y ahora del mundo:

Guillermo López Meza,

Alexandra Rodríguez,

José Miguel Jiménez,

Kimberling Longueira

y Alejandro Castro.

Para Kenny Riera.

.

Aquellos a quienes los dioses aman crecen jóvenes.

Oscar Wilde, *Algunas máximas para la instrucción de los súpereducados.*

AGRADECIMIENTOS

Es oportuno mencionar a las personas e instituciones que prestaron su ayuda para la realización de la presente investigación:

Al personal de la biblioteca Alexander Von Humboldt, de la Asociación Cultural Humboldt, de donde proceden varios de los textos citados, así como al del Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas (CINAP), quienes me facilitaron los archivos de la exposición *Ferdinand Bellermann en Venezuela: Memoria del paisaje 1842 – 1845* (realizada en la Galería de Arte Nacional en el año 1991) y demás información sobre las obras del artista que se encuentran en nuestro país.

A Luis Ernesto Márquez y a los profesores Martín Rada, Carmen Urdaneta, Humberto Ortiz, Kenny Riera y Romelia Márquez, quienes me proporcionaron cariñosamente datos, imágenes, textos y/o recomendaciones para ordenar la información.

A Alejandro Narváez y José Miguel Jiménez, por su valiosa ayuda en la visita a bibliotecas, obtención de datos y en la realización de diligencias varias a la distancia.

A Carlos Javier Ordaz, mi dispuesto (y nunca *arruinado*) asistente en la lectura, ordenamiento y transcripción de las vivencias de un alemán en Venezuela.

A mis padres, Romelia Márquez (nuevamente) y Jesús Ordaz, y a mis abuelos, María Eugenia de Ordaz, Aníbal Márquez y Argelia Córdova, por la colaboración financiera en cuanto a la obtención de los materiales necesarios y la impresión del resultado.

A la profesora Janeth Rodríguez Nóbrega, mi tutora, por la paciencia, amabilidad, comprensión y prontitud en la resolución de todas mis dudas.

A todos ustedes, mil gracias.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Lista de imágenes	V
Resumen	IX
Introducción	X
Capítulo 1: Definiciones de lo sublime hasta el siglo XVIII	1
1.1 Cambios en la noción sobre lo bello y la estética en el siglo XVIII	1
1.2 Retomando el término <i>sublime</i>	8
1.3 Lo sublime según Edmund Burke	11
1.4 Lo sublime según Emmanuel Kant	19
Capítulo 2: Lo sublime en la naturaleza venezolana a través de la mirada de Ferdinand Bellermann	29
2.1 Naturalismo y Romanticismo en la pintura paisajista decimonónica	29
2.2 El afán por los viajes y las descripciones de la naturaleza americana: De Humboldt a Bellermann	39
2.3 Bellermann y el paisaje venezolano: El fervor por la naturaleza	50
Capítulo 3: Posibles lecturas de lo sublime en los paisajes venezolanos de Ferdinand Bellermann	63
3.1 Hacia una metodología de análisis	63
3.2 Lo sublime en la estética romántica	67
3.3 <i>En el Orinoco</i>	74
3.4 <i>Parte de Caracas destruida por el terremoto</i>	77

3.5 <i>La Cueva del Guácharo</i>	81
3.6 <i>La Cueva del Guácharo en Caripe</i>	84
3.7 <i>Atardecer en el puerto de La Guaira</i>	88
Conclusiones	92
Bibliografía	97

LISTA DE IMÁGENES

- Fig. 1: Claude Lorraine, *Puerto con el embarque de la Reina de Saba*, 1648. Óleo sobre lienzo, 148 x 194 cm. National Gallery de Londres, Reino Unido. Reproducido en: “Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba”, en *The National Gallery*.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-seaport-with-the-embarkation-of-the-queen-of-sheba> http://www.geocities.com/museo_de_america./home.html

[fecha 20/02/2015]

- Fig. 2: Caspar David Friedrich, *Acantilados blancos en Rügen*, 1818/19. Óleo sobre lienzo, 90 x 70 cm. Fundación Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza. Reproducido en: *Wikimedia Commons*.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar David Friedrich -
_Kreidefelsen auf R%C3%BCgen \(Museum Oskar Reinhart\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Kreidefelsen_auf_R%C3%BCgen_(Museum_Oskar_Reinhart).jpg)

[fecha 20/02/2015]

- Fig. 3: J. M. W. Turner, *Costa de Northumberland con un barco de vapor auxiliando a un buque de la costa*, 1833/34. Óleo sobre lienzo, 90.47 x 125.89 cm. Yale Center for British Art, Connecticut, Estados Unidos. Reproducido en: “Wreckers Coast of Northumberland”, en *WikiArt, visual art encyclopedia*.

<http://www.wikiart.org/en/william-turner/wreckers-coast-of-northumberland>

[fecha 25/02/2015]

- Fig. 4: Karl Blechen, *Mar tempestuoso con faro*, 1826. Óleo sobre lienzo, 72 x 119 cm. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania. Reproducido en: *Wikimedia Commons*.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl Blechen -
_St%C3%BCrmmische See mit Leuchtturm.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Blechen_-_St%C3%BCrmmische_See_mit_Leuchtturm.jpg)

[fecha 27/02/2015]

- Fig. 5: Ferdinand Bellermann, *Caña índica*, sin fecha. Colección Museos Estatales de Berlín. Reproducido en: Ferdinand Bellermann, *Diarios venezolanos, 1942 – 1945*, Caracas: Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, 2007, p. 277.

- Fig. 6: Ferdinand Bellermann, *La Sierra Nevada y altiplano de Mérida*, sin fecha. Óleo sobre lienzo, 61 x 93 cm. Pérdida de Guerra (antiguamente se encontraba en los Castillos y Jardines de Berlín). Reproducido en: Renate Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, Caracas: Editorial Arte, 1977, p. 93.

- Fig. 7: Ferdinand Bellermann, *Helecho arbóreo y palmeras en Galipán*, sin fecha. Lápiz sobre papel, 44.5 x 39.4 cm. Colección Museos Estatales de Berlín. Reproducido en: "Beobachtung und Ideal. Ferdinand Bellermann – ein Maler aus dem Kreis um Humboldt", *Erfurt.de – das offizielle Stadtportal der Landeshauptstadt Thüringens* ("Observación e ideal. Ferdinand Bellermann – un pintor del círculo alrededor de Humboldt", en *Erfurt.de - el portal oficial de la ciudad capital del estado de Turingia*), 2014.

<http://www.erfurt.de/ef/de/erleben/veranstaltungen/ast/2014/118562.html>

[fecha 15/03/2015]

- Fig.8: Ferdinand Bellermann, *En el Orinoco*, hacia 1860. Colección Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, Caracas. Óleo sobre tela, 94.8 x 125.5 cm. Reproducido en: Ferdinand Bellermann, *Diarios venezolanos, 1942 – 1945*, Caracas: Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, 2007, p.304.

- Fig. 9: Ferdinand Bellermann, *Parte de Caracas destruida por el terremoto*, hacia 1860. Óleo sobre cartón, 23.4 x 36.4 cm. Colección Museos Estatales de Berlín. Reproducido en: Renate Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, Caracas: Editorial Arte, 1977, p.39.

- Fig. 10: Karl Blechen, *Las ruinas del Septizodium de la colina palatina en Roma*, 1829. Óleo sobre papel, 18 x 33.5 cm. Fundación Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza. Reproducido en: *Museum Oskar Reinhart. Winterthur*.

<http://museumoskarreinhart.ch/en/sehen/highlights.html> [fecha 30/05/2015]

- Fig. 11: Ferdinand Bellermann, *La Cueva del Guácharo*, 1874. Óleo sobre tela, 155 x 177 cm. Colección particular, Caracas. Reproducido en: Ferdinand Bellermann, *Diarios venezolanos, 1942 – 1945*, Caracas: Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, 2007, p.303.

- Fig. 12: Ferdinand Bellermann, *La cueva del Guácharo en Caripe*, 1843. Óleo sobre cartón, 18.2 x 22.4 cm. Colección Museos Estatales de Berlín. Reproducido en: "Der Urwaldmaler: vier Jahre auf Humboldts Spuren" ("El pintor de la selva: cuatro años tras los pasos de Humboldt"), en *Miradas alemanas hacia América Latina*, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz (Instituto Ibero-Americano de Patrimonio Cultural Prusiano).

<http://www.miradas-alemanas.de/Bellermann.144+M54a708de802.0.html>

[fecha 18/04/2015]

- Fig. 13: Ferdinand Bellermann, *La cueva del Guácharo*, 1843. Óleo sobre cartón, 42.4 x 36.2 cm. Colección Museos Estatales de Berlín. Reproducido en: "Beobachtung und Ideal. Ferdinand Bellermann – ein Maler aus dem Kreis um Humboldt", *Erfurt.de – das offizielle Stadtportal der Landeshauptstadt Thüringens* ("Observación e ideal. Ferdinand Bellermann – un pintor del círculo alrededor de Humboldt", en *Erfurt.de - el portal oficial de la ciudad capital del estado de Turingia*), 2014.

<http://www.erfurt.de/ef/de/erleben/veranstaltungen/ast/2014/118562.html>

[fecha 18/04/2015]

- Fig. 14: Ferdinand Bellermann, *Atardecer en el puerto de La Guaira*, sin fecha. Óleo sobre tela, 46 x 68.3 cm. Colección particular (familia Vollmer), Caracas. Reproducido en: Ferdinand Bellermann, *Diarios venezolanos, 1942 – 1945*, Caracas: Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, 2007, p.311.

RESUMEN

La presente investigación aborda los paisajes venezolanos de Ferdinand Bellermann para buscar en ellos ciertas manifestaciones plásticas de lo sublime, siguiendo las conceptualizaciones planteadas por Edmund Burke, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), y Emmanuel Kant, en *Crítica de la facultad de juzgar* (1790). Con este fin el trabajo de grado se divide en tres capítulos que se proponen, respectivamente: revisar las conceptualizaciones de lo sublime como categoría estética y/o problema filosófico en las décadas finales del siglo XVIII; estudiar la coexistencia en los paisajes de Bellermann de los postulados estéticos del romanticismo alemán y el naturalismo como expresión plástica de la curiosidad intelectual propia de los artistas viajeros; y, finalmente, comprobar la presencia de elementos iconológicos o posibles características formales en las obras seleccionadas, que se correspondan con las teorizaciones de lo sublime a través de los rasgos estilísticos del paisajismo romántico.

Se trata de un estudio comparativo entre las características de las obras analizadas y ciertas premisas estéticas e históricas a las que obedecen, de acuerdo a nuestra investigación. Paralelamente, aportamos datos sobre las motivaciones de los artistas viajeros decimonónicos y el valor histórico de sus producciones, a la luz de las consideraciones sobre la obra de arte como testimonio visual.

Palabras clave: Ferdinand Bellermann, Paisajes, Sublime, Artistas viajeros, Siglo XIX, Alexander von Humboldt, Edmund Burke, Emmanuel Kant.

INTRODUCCIÓN

Ferdinand Konrad Bellermann (1814 – 1889) fue un paisajista alemán, alumno de Karl Blechen (1798 – 1840) y de August Wilhelm Schirmer (1802–1866), enmarcado en la tradición del paisajismo romántico que seguía la obra de Caspar David Friedrich (1774 – 1840) y Joseph Mallord William Turner (1775 – 1841). En 1842 tuvo la oportunidad de viajar al territorio venezolano, donde permaneció tres años. Los paisajes que observó y registró durante este periodo fueron temas de numerosas obras a lo largo de su vida. Estos paisajes son de gran valor para los historiadores venezolanos, puesto que constituyen testimonios visuales de las características físicas del país; tanto de las especies vegetales y animales, como de las particularidades del terreno y también de los caminos y las poblaciones. Asimismo, son objetos muy propicios para analizar ciertos rasgos estilísticos del paisajismo romántico y la manifestación de algunas ideas filosóficas, circulantes entre los estudiosos del arte de las ciudades alemanas de principios del siglo XIX.

El objetivo principal de nuestra investigación fue estudiar lo sublime en algunos paisajes venezolanos de Bellermann. Lo sublime ha sido un concepto ambiguo dentro de la historia de la estética europea. El primer registro del término se encuentra en el tratado *De lo sublime*, firmado por Pseudo-Longino (siglo I a.C.). En éste se refiere lo sublime como “una expresión de grandes y nobles pasiones”¹ en el ámbito específico de la retórica y la oratoria. Durante el siglo XVIII, a la par de los cambios en las ideas sobre lo bello y las funciones del arte propios de esa centuria, se comienza a emplear el término dentro de las disertaciones sobre estética y gusto con una connotación mucho más amplia. Lo sublime se relaciona directamente con la relativización del gusto, con la subjetivación de los juicios sobre la belleza y con el surgimiento de categorías estéticas distintas de lo bello, acaecidos a partir de entonces en el pensamiento

¹ U. Eco, *Historia de la belleza*, p. 278.

europeo, pues parte de un sentimiento de displacer que es simultáneamente muy atrayente para el intelecto y/o la imaginación.

Concretamente estudiamos lo sublime a partir de los postulados del escritor y político británico Edmund Burke (1729 – 1797) y el filósofo alemán Emmanuel Kant (1724 – 1804). Burke caracteriza lo sublime como una categoría estética distinta a lo bello, relacionada con el terror y el asombro. Kant trata lo sublime como un problema filosófico que parte de una experiencia displacente de contemplación de la naturaleza en ciertos momentos, pero que, tras la reflexión, conlleva al enaltecimiento de la moral y la razón.

En un principio nos proyectamos como la tarea más ardua de nuestra investigación establecer los medios pictóricos a través de los cuales podría haber sido representado lo sublime (que es una categoría estética o un problema filosófico, es decir, una conceptualización) en las obras. Para ello, decidimos dividirla en tres capítulos. El primero tiene como premisa analizar los planteamientos sobre lo sublime expuestos por Burke, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, y Kant, en *Crítica de la facultad de juzgar*, habiendo sintetizado previamente los cambios en la concepción de la estética, la belleza y el arte que hicieron posible la aparición y trascendencia de estos planteamientos.

El segundo capítulo lo habíamos pensado como una indagación en la formación artística e intelectual de Bellermann, para resolver la interrogante sobre si tuvo conocimiento o no de las teorías de lo sublime planteadas en el capítulo anterior. Pero durante el desarrollo de la investigación encontramos que las influencias más importantes para el pintor fueron, en cuanto a su desarrollo artístico, la escuela de paisajistas románticos alemanes contemporáneos y posteriores a Friedrich y Turner, que se esforzaron en cumplir plásticamente los postulados de libertad individual, representación simbólica y devoción-terror por la naturaleza del romanticismo alemán (de Goethe, Schiller y el Círculo de Jena). Y, en cuanto a la disposición para los viajes y la curiosidad intelectual, su antecesor y motivador fue Alexander von Humboldt (1769 – 1849), cuyas publicaciones e

intenciones de promover el conocimiento de la geografía, botánica, zoología, entre otras áreas, de América, impulsaron a muchos paisajistas europeos a seguir sus pasos por las rutas americanas. De ambas influencias resultaron unas obras y una serie de diarios y anotaciones, en las que se revelan los propósitos naturalistas del pintor tanto como sus búsquedas estéticas ligadas al sentimiento de lo sublime, que tan hondo caló en el pensamiento y en el modo de entender el arte del romanticismo alemán. Referimos en este capítulo el estudio sobre Bellermann más significativo publicado hasta ahora en nuestro país: *Bellermann y el paisaje venezolano 1842 / 1845*, a cargo de Renate Löchner; las anotaciones del artista durante su estadía en Venezuela, compiladas en *Ferdinand Bellermann, Diarios Venezolanos 1842 – 1845*, publicación de la Galería de Arte Nacional; y el material biblio-hemerográfico producido a raíz de la exposición *Ferdinand Bellermann en Venezuela: Memoria del paisaje 1842 -1845*, realizada en la Galería de Arte Nacional entre diciembre de 1991 y febrero de 1992. Igualmente, basamos la importancia de la personalidad y los escritos de Humboldt para el artista en algunos fragmentos de los textos del estudioso alemán, y en los análisis de estos textos en tanto relatos interdisciplinarios de Adolf Meyer-Abich, “Alejandro de Humboldt”, y Cedric Hentschel, “Sobre la síntesis de literatura y ciencia natural en Alejandro de Humboldt”. Para ampliar el contexto histórico y cultural de los viajeros decimonónicos en Venezuela citamos los estudios de José Ángel Rodríguez *Venezuela en la mirada alemana. Paisajes reales e imaginarios en Louis Glöckler, Carl Geldner y Elizabeth Gross, 1850 – 1898*, y “Alexander von Humboldt: urbanismo y desolación. Percepción de los espacios urbanos y de los espacios subocupados de la Venezuela profunda”.

En el tercer capítulo, teniendo en cuenta los tópicos analizados en las secciones anteriores, nos aproximamos a las consideraciones sobre lo sublime en la estética romántica y establecemos una metodología de análisis para las obras, partiendo de la afirmación de la obra de arte como discurso, presente en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, de Peter Burke, y en *La imagen y el ojo*, de Ernst H. Gombrich. Nuestros análisis de las obras (*En el Orinoco, Parte de Caracas destruida por el terremoto, La Cueva del Guácharo, La*

Cueva del Guácharo en Caripe y Atardecer en el puerto de La Guaira) se circunscriben a enunciar la presencia de las características de los objetos o fenómenos que desencadenan el sentimiento de lo sublime según Burke y Kant, así como de ciertos elementos iconológicos (vegetación, formaciones rocosas, personajes, ruinas) con un significado emotivo dentro de los paisajes románticos. Para reflexionar sobre ese significado nos valemos principalmente de los trabajos de Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, y Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*.

Queda así pues, más o menos esbozado el camino de la presente investigación, que nos ha resultado tan querida por reunir dos temas de nuestro especial interés: las repercusiones artísticas de los postulados estéticos europeos de los siglos XVIII y XIX, concretamente los referentes a lo sublime, y los paisajes venezolanos de Ferdinand Bellermann.

Capítulo 1

Definiciones de lo sublime hasta el siglo XVIII

1.1 Cambios en la noción sobre lo bello y la estética en el siglo XVIII

El concepto de la belleza en la filosofía occidental ha estado ligado desde sus orígenes a dos postulados fundamentales: el primero es el de lo bello como proporción y medida, el segundo es el de lo bello relacionado con el bien. Aunque no podemos obviar que a lo largo de la historia del concepto ha habido diversidad de matices, a la larga, los postulados sobre tal noción han podido clasificarse según una u otra vertiente. Asimismo, no ha sido sino hasta el ilustrado siglo XVIII que tales concepciones sufrieron cambios profundos e importantes. La principal característica que define la belleza según los postulados clásicos es el hecho de que es una cualidad objetiva, claramente definible y mensurable.

Los pensadores que aportaron la piedra fundacional de estas dos vertientes fueron Platón (427 - 347 a. C.) y Aristóteles (384 - 322 a. C.). Si bien las reflexiones de ambos sobre lo bello pueden tener puntos en común, los escritos de Platón apuntan hacia una definición de la belleza de carácter metafísico, relacionada con el bien (y asimismo con la verdad), mientras que los de Aristóteles enmarcan la belleza como un asunto cuantificable, resultado de la combinación proporcionada y armoniosa de medidas, de números. Es importante señalar que tanto en el caso de Platón como el de Aristóteles, así como de toda la Antigüedad, las soluciones al problema de la belleza serían siempre objetivas. Hay una verdad, sea ya en el mundo metafísico o en la concreción de los números, que debe ser aprehendida por los sentidos más “elevados” (vista y oído) y por la razón. Cualquier fallo en la aprehensión de esa verdad revela siempre un error de quien percibe. Y así como la belleza es siempre una cualidad objetiva, también es una cuestión medible, bien sea en el ámbito metafísico como en el mundo concreto.

«Los pitagóricos [...] descubrieron las propiedades y las relaciones de la armonía de los números». Afirmaban que «el orden y la proporción son

bellas y adecuadas» y que, «gracias a los números, todo parece bello». Platón aceptó este concepto, y afirmó que la «conservación de la medida y la proporción es siempre algo bello» y que «la fealdad es carencia de medida». Aristóteles aceptó también esta misma idea, afirmando que «la belleza consiste en una magnitud y disposición ordenadas» [...]. Los estoicos pensaban del mismo modo: «La belleza del cuerpo consiste en la relación que la proporción de los miembros mantienen entre sí y con el todo». Adoptaron [asimismo] una idea análoga a la belleza del alma, considerando que consistía también en la proporción de sus partes. La teoría de la proporción de la belleza fue tan universal como duradera.¹

Con respecto a esta concepción de lo bello en términos de mensurabilidad y proporción de las partes, afirma Wladyslaw Tatarkiewicz: “Esta teoría podría denominarse, y con razón, la Gran Teoría de la estética europea”² –o, como la llaman otros autores, la Estética Clásica– y continúa más adelante explicando:

La Gran Teoría demostró ser, en verdad, más duradera que el Renacimiento. A mediados del siglo XVII, Poussin afirmó que «la idea de belleza se materializa si tiene orden, medida y forma». Lo mismo sucede con la teoría de la arquitectura: en la cumbre del Barroco y del academicismo, el gran arquitecto francés Blondel describía todavía la belleza como un *concert harmonique* (1675) y afirmaba que la armonía «es la fuente, principio y causa» de la satisfacción que proporciona el arte. [...] La Gran Teoría fue finalmente sustituida en el siglo XVIII por la presión que ejercieron en el arte tanto la filosofía empírica como las tendencias románticas. De un modo algo simplificado, podríamos decir que dominó, por lo tanto, desde el siglo V a. de J. C. hasta el siglo XVIII d. de J. C., inclusive.³

El siglo XVIII viene a ser entonces, un periodo de confluencias entre diversos y nuevos postulados que abren la puerta a las reflexiones modernas sobre el arte y la belleza. Primeramente hay que hacer referencia a la publicación en 1750 de *Aesthetica*, de Alexander Baumgarten (1714 – 1762), como un hecho significativo dentro de las discusiones sobre lo bello y el arte que se plantearon durante la época. *Aesthetica* repercutió en las posteriores concepciones sobre estos temas, al menos en cuanto a la terminología. Baumgarten no sólo resignifica la palabra “estética” en relación al estudio de la belleza y el arte, sino que

¹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 158.

² *Ibidem*, p. 157.

³ *Ibidem*, p. 160.

revaloriza el arte como “conocimiento intuitivo”⁴, término que utiliza para diferenciarlo del conocimiento discursivo o filosófico. Sin embargo, como señala Valeriano Bozal Fernández, *Aesthetica* no es el primer texto que marca el camino hacia la estética moderna⁵, sino que tiene como antecedentes inmediatos el racionalismo francés y el empirismo inglés, al igual que otros textos que fundan la estética alemana del siglo XVIII.

El racionalismo francés influye particularmente con la premisa cartesiana de que la razón es el instrumento crítico que permite examinar y juzgar el mundo, “para Descartes (1596 – 1650) lo bello es lo verdadero, distinto y claro, revelado por ideas innatas. El arte es la imitación idealizada de la naturaleza y de los antiguos, pero sometida a lo verdadero”⁶. Por otro lado, John Locke (1632 - 1704) funda el empirismo inglés desechando el planteamiento de las ideas innatas y afirmando que todas las ideas que tenemos sobre el mundo proceden de los sentidos⁷: “todas las manifestaciones del espíritu se reducen a sensaciones”⁸, y es el espíritu el encargado de transformar las ideas simples, que recibimos directamente de dichas sensaciones, en ideas complejas que constituyen el conocimiento. Este diálogo entre racionalismo y sensibilidad se verá reflejado tanto en la estética inglesa como en la alemana del siglo XVIII, puesto que en ambos casos se aceptó que las sensaciones (también llamadas ideas simples) son parte esencial del conocimiento.

Pero además de entender y aceptar el rol fundamental de los sentidos en el proceso del conocimiento, que conlleva a un cierto grado de subjetivación de las ideas sobre lo bello, durante el siglo XVIII se introdujo lo que Raymond Bayer denomina el “matiz afectivo” dentro de la ecuación, que, junto al análisis de la información adquirida por los sentidos, lograría determinar qué es lo bello, en términos subjetivos, sí, pero de tal forma que permitiese alcanzar cierto tipo de

⁴ S. Givone, *Historia de la estética*, p. 31

⁵ V. Bozal, “Orígenes de la estética moderna” en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, p. 19.

⁶ R. Bayer, *Historia de la estética*, p. 176.

⁷ Menene Gras Balaguer, “Estudio preliminar” en E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. XIV.

⁸ R. Bayer, *Op. cit.*, p. 176.

conocimiento universal. Este matiz afectivo tiene que ver con los sentimientos de placer y displacer al percibir alguna cosa, y da paso al surgimiento de otras categorías estéticas distintas de lo bello. Asimismo permite la inclusión de otros términos como “imaginación” y “gusto”, que tienen que ver directamente con las características del sujeto capaz de distinguir y categorizar una cosa al percibirla. Todo esto conlleva a que las discusiones estéticas se vayan enfocando ya no tanto en los elementos que hacen bello o no un objeto, sino sobre todo en los efectos que tal objeto produce en el sujeto y cómo reacciona éste último, es decir, se convierten en gran medida en discusiones acerca del fenómeno de la percepción.

En medio de esta turbulencia de nuevas ideas, algunos textos del empirismo inglés, como *La norma del gusto* (1742) de David Hume (1711 – 1776), intentan establecer las condiciones específicas con las que el sujeto debe contar para ser capaz de percibir la belleza. Estas condiciones son: primero, cierta “delicadeza de la imaginación”, determinada por la alta sensibilidad del sujeto para poder percibir cada uno de los elementos que componen una cosa; y segundo, el “buen sentido” para comparar todos esos elementos y determinar si se relacionan entre sí armoniosamente o no, dejando de lado cualquier idea preconcebida. Si bien Hume reconoce que “la belleza no es una cualidad de las cosas mismas”, sino algo que “existe sólo en la mente de quien las contempla”⁹, recuerda que hay características de los objetos que son más propicias a generar en un sujeto sentimientos positivos que éste pueda relacionar con lo bello y lo agradable. De la misma manera acepta la variedad de sentimientos producidos por la contemplación de un objeto, pero establece que la capacidad de reflexión debe superar los sentimientos iniciales y sopesar las características de cada cosa con serenidad antes de emitir juicios de valor. El “buen sentido” es clave para cultivar el “buen gusto”. Considera así que un juicio estético válido debe ser emitido por un sujeto sensible a todas las variantes del objeto enjuiciado y que no esté influido por prejuicios ni pasiones.

⁹ David Hume, *La norma del gusto*, p. 42

Aunque sean escasos los hombres de gusto delicado, se les distingue fácilmente en la sociedad por la solidez de su entendimiento y la superioridad de sus facultades sobre el resto de la humanidad. La influencia que adquieren otorga una superioridad a la entusiasta aprobación con la que reciben cualquier producción genial y hace que predomine esa opinión favorable.¹⁰

Sin embargo, establecer una norma del gusto es una empresa de antemano fracasada por una razón muy simple: lo bello existe en el sujeto que lo contempla y es un juicio del entendimiento, pero cada sujeto tiene límites y referencias distintos para su entendimiento según su época: temperamento, hábitos y opiniones de su país, su religión y su educación. Sintetizando el escrito, Hume concluye que aunque “los principios generales del gusto son uniformes en la naturaleza humana”, puesto que los sentimientos de placer o displacer no tienen referencias externas, la estructura interna y la situación externa de cada sujeto es distinta, por lo que “la diversidad de opiniones es inevitable y en vano buscaremos una norma con la que conciliar los sentimientos contrarios”.¹¹

Hay que recordar también que el principal objeto de estudio de *La norma del gusto* es la obra de arte. La gran mayoría de los ejemplos ilustrativos para los planteamientos que presenta provienen de la poesía y la literatura. En última instancia afirma Hume que:

Toda obra de arte responde también a un cierto fin o propósito para el que está pensada y ha de ser, así, considerada más o menos perfecta, según su grado de adecuación para alcanzar este fin [...]. Estos fines hay que tenerlos constantemente a nuestra vista cuando examinemos cualquier obra y debemos ser capaces de juzgar hasta qué punto los medios empleados se adaptan a sus respectivos propósitos.¹²

Razón e imaginación (o intuición sensible), trabajan juntas a la hora de contemplar una obra de arte y emitir un juicio estético. Estas afirmaciones van conduciendo a la validación de dos asuntos estrechamente relacionados. Por un lado la libertad individual, que hace posible la discusión sobre el gusto como facultad para determinar qué es lo bello, facultad subjetiva (aunque aspire al reconocimiento y la universalidad) que reemplaza a las reglas preconcebidas y

¹⁰ *Ibidem*, p. 56.

¹¹ *Ibidem*, p. 57.

¹² *Ibidem*, p. 53.

objetivas como juez en asuntos estéticos. Por otra parte, se comienza a admitir la obra de arte como una experiencia capaz de trascender sus propios medios y conducir al conocimiento del espíritu, que si bien no es una idea absolutamente novedosa, cobrará mucha fuerza y un significado pleno a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, y será posteriormente desarrollada por el Romanticismo alemán.

Ya se ha dicho que la inclusión de lo afectivo en la experiencia contemplativa permitió, entre otras cosas, la aparición de otras categorías estéticas distintas de lo bello, relacionadas al grado de placer o displacer que se produzca en el sujeto. Entre las más importantes reflexiones británicas del XVIII sobre las fuentes del placer estético y que encausa la validación del displacer como experiencia de conocimiento, está la serie de ensayos de Joseph Addison (1672 – 1719) reunidos bajo el título *Los placeres de la imaginación*, que fueron publicados en la revista *The Spectator* entre 1711 y 1712. En ellos se distinguen tres características de las cosas que dan placer a la imaginación (éstas son los placeres primarios) y se intenta dilucidar por qué ocurre esto y qué sentimientos suscita cada una.

La primera de estas tres fuentes de placer para la imaginación es la grandeza: “La imaginación apetece de llenarse de un objeto y apoderarse de alguna cosa que sea demasiado gruesa para su capacidad”¹³; “por grandeza no entiendo solamente el tamaño de un objeto peculiar, sino la anchura de una perspectiva entera considerada como una sola pieza”¹⁴. Es decir, las cuestiones que Addison considera que placen por su grandeza son sobre todo los paisajes, de hecho los ejemplos con que ilustra la grandeza son paisajísticos. Más adelante se explica que la causa de este placer, producido ante la contemplación de una cosa tan vasta que sobrepasa la capacidad de la imaginación para aprehenderlo, es que el alma humana identifica lo que es grande con el “Ser Supremo”. Es entonces cuando la admiración, el asombro y el espanto que producen en primera

¹³ J. Addison, *Los placeres de la imaginación*, p. 139.

¹⁴ *Ibidem*, p. 138.

instancia la contemplación de aquello que es muy grande, se convierten en un sentimiento con un marcado componente religioso:

La admiración, movimiento muy agradable al ánimo, se excita en nosotros luego que consideremos un objeto que ocupa mucho a la fantasía, y de consiguiente esta admiración pasará a ser el mayor asombro y un vivo sentimiento de devoción, cuando contemplamos su naturaleza, que ni está circunscrita por tiempo ni lugar, ni puede ser comprendida por criatura alguna de la mayor capacidad.¹⁵

De esta manera podemos decir que gracias al entendimiento y al reconocimiento de un “Hacedor Supremo” en lo que es inmensamente grande, la imaginación se place ante algo que en un primer encuentro puede causar sentimientos negativos como el espanto.

La segunda fuente de placer es lo novedoso, todo lo que sorprenda al ánimo con su extrañeza. “Todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisonjea su curiosidad; y le da idea de las cosas que antes no había poseído.”¹⁶ Esta fuente de placer que es lo inesperado es uno de los puntos de partida para que surja el gusto por lo pintoresco. Addison dedica un apartado a explicar que la naturaleza con sus irregularidades, place más a la imaginación que el arte con sus delicadezas y sus adornos¹⁷, acotando que la naturaleza resulta más encantadora cuando los elementos del paisaje aparecen ante la vista como si hubiesen sido dispuestos por un pintor o poeta, es decir, si recuerda a una obra de arte. Algo así como cuando Goethe afirma que “la naturaleza es bella cuando se asemeja al arte y el arte es bello cuando se parece a la naturaleza”.¹⁸

Precisamente la última fuente de las tres que Addison señala como placeres primarios de la imaginación, es la belleza, cualidad que se describe como absolutamente subjetiva y que puede hallarse en la armonía de colores o la armonía de formas, algo que deleite por completo a la imaginación: “la luz y los

¹⁵ *Ibidem*, p. 148.

¹⁶ *Ibidem*, p. 140.

¹⁷ *Ibidem*, p. 154.

¹⁸ Citado por R. Bayer, *Historia de la estética*, p. 209.

colores, en cuando aprendidos por la imaginación, son sólo ideas del ánimo, y no calidades existentes en la materia”.¹⁹

Pero además de enumerar la grandeza, la novedad y la belleza como los principales placeres de la imaginación, Addison señala que existen otros que paradójicamente son causados por sensaciones desagradables a primera impresión, una suerte de placeres negativos, que corresponden más al ámbito del arte. Engloba en este apartado la literatura de fantasía y horror; así como la representación artística de la melancolía, el dolor, lo terrible y el temor. Dichas representaciones fascinan al alma en cuanto puede asomarse a esta oscuridad desde la seguridad de ser un mero espectador y con la consciencia de que lo que se está viendo o escuchando es una ficción. Entonces el displacer puede vivirse placenteramente, es la satisfacción de reflexionar sobre un peligro que no nos alcanzará: “miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto”.²⁰

El sentimiento de lo sublime y el gusto romántico por lo tenebroso, también partirán de esta cierta y arrebatadora satisfacción que nace de la contemplación de lo terrible desde una posición segura; tal complacencia se origina en la sensación de superioridad del espíritu que se asoma al abismo, que lo contempla desde todos los ángulos posibles, pero no cae.

1.2 Retomando el término *sublime*

A fines del siglo XVII, Nicolás Boileau (1636 – 1711) y John Hall (1627-1656) tradujeron al francés y al inglés, respectivamente, el tratado *De lo sublime* del pensador antiguo Pseudo-Longino (siglo I a.C.). Si bien este tratado representa más un *Ars Poetica* de su autor que una conceptualización y caracterización precisa sobre el sentimiento de lo sublime, las relecturas de estas traducciones

¹⁹ J. Addison, *Op. cit.*, p. 151. Addison se declara así seguidor de Locke.

²⁰ *Ibidem*, p. 189.

entre los siglos XVII y XVIII permitieron un nuevo auge del término entre los intelectuales franceses e ingleses y posteriormente entre los alemanes.

Pseudo-Longino comienza su tratado exponiendo que lo sublime “es como cierta cima y excelencia del discurso”²¹; y lo caracteriza como “lo profundo”, o, según otras traducciones, “lo que crece o se desarrolla por encima”, “lo inmenso”, “lo extraordinario”, “lo maravilloso”, “lo monstruoso”, “lo portentoso”, “lo prodigioso”²². A lo largo del tratado se enfatizan ciertos aspectos que resultan interesantes a nuestra investigación.

En primer lugar el tratado se refiere a lo sublime únicamente relacionado a la retórica y la poesía. “Longino sólo consideraba lo sublime en el marco de la excelencia y perfección del discurso”²³. Cuando los intelectuales franceses retomaron el vocablo a finales del siglo XVII, siguieron refiriéndose a éste en términos literarios. Por ejemplo, Boileau, en *Reflexiones sobre Longino*, define lo sublime como “cierta fuerza del discurso para elevar y seducir el alma”²⁴. Ahora bien, ya a mediados del siglo XVIII se comienza a utilizar lo sublime para referirse a una experiencia particular que no está ligada exclusivamente a la literatura. En el artículo de la *Enciclopedia* (1751), escrito por Chevalier Jacourt, se define así lo sublime: “Es todo lo que nos eleva por encima de lo que éramos, y al mismo tiempo nos hace sentir esta elevación.”²⁵ En esta definición queda tácito que el sentimiento de lo sublime puede generarse en otros ámbitos además del literario. El concepto adquiere así implicaciones estéticas.

Este aspecto, ligado a la retórica y la oratoria, es el que nos conduce precisamente al planteamiento de que, al ocuparse el tratado únicamente de cuestiones literarias, deja por sentado que “lo sublime es un efecto del arte [...], a cuya realización contribuyen determinadas reglas y cuyo objetivo es procurar

²¹ Pseudo-Longino. *De lo sublime*, p. 21.

²² Nota del traductor en Pseudo-Longino. *De lo sublime*, p. 21.

²³ M. Gras Balaguer, “Estudio preliminar” en E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. XIX.

²⁴ Citado por M. Gras Balaguer, *Op. cit.*, p. XIX.

²⁵ *Idem.*

placer”²⁶. Para que un texto alcance la categoría de sublime son necesarias ciertas condiciones inherentes al escritor u orador y otras que se deban a su adecuado manejo del arte. Es necesario aclarar que el término “arte” es siempre entendido y usado en el tratado como equivalente a método o técnica adecuados.

Cinco son, pues, aquellas que podríamos llamar las fuentes más productivas de la expresión sublime; como fundamento común de estas cinco formas se encuentra la potencia expresiva, sin la cual no se hace absolutamente nada. La primera y más importante es la capacidad de concebir grandes pensamientos [...]. La segunda es la emoción vehemente y entusiástica. Estas dos disposiciones para lo sublime son generalmente innatas; las otras se pueden también por medio del arte, y son: la específica forja de la figura (que son de dos tipos, de pensamiento y de lenguaje); la expresión noble, de la que forman parte la elección de los nombres y la elocución elaborada mediante el uso de tropos; la quinta, que encierra todas las anteriores, es la expresión digna y elevada.²⁷

También nos interesa resaltar el hecho de que Longino esboza en su tratado, justo antes de mencionar las causas de lo sublime, la necesidad de una correspondencia de sentires entre el escritor u orador y quien lo escucha o lee, que es, en suma, la finalidad de lo sublime: lograr la elevación del alma a través de un discurso elevado:

Pues por naturaleza nuestra alma es exaltada por lo verdaderamente sublime, y toma una elevación ufana y es colmada de alegría y orgullo, como si ella misma hubiese creado lo que escuchó [...]. Lo realmente grande es aquello que da mucho que pensar, a cuya fascinación es realmente difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable. En suma, considera cumplida y verdaderamente sublime aquello que complace a todos en todo tiempo.²⁸

En resumen, para Pseudo-Longino lo sublime es un grado superlativo de la belleza en el discurso, causado por cierta pericia del orador en el manejo de elementos propios de la retórica y la oratoria (si bien nunca se define con precisión en el tratado qué es lo sublime). Los postulados de Pseudo-Longino continúan adscritos a lo que Tatarkiewicz denomina la Gran Teoría, ya que se otorga al concepto connotaciones de belleza, suprema en este caso. Asimismo, como es un

²⁶ U. Eco, *Historia de la belleza*, p. 278.

²⁷ Pseudo-Longino, *De lo sublime*, pp. 32 - 33.

²⁸ *Ibidem*, p. 31.

grado elevado de la belleza, queda claro que “se encuentran emociones alejadas de lo sublime y bajas, como por ejemplo las lamentaciones, los dolores y los miedos; además hay muchos momentos sublimes exentos de emoción”²⁹, y es en este sentido que se diferenciará marcadamente lo dicho por Longino de la caracterización de lo sublime que harán Edmund Burke y Emmanuel Kant.

1.3 Lo sublime según Edmund Burke

En 1757 el escritor y político irlandés Edmund Burke publicó el ensayo *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Burke, al igual que Addison³⁰, analiza los fenómenos estéticos a partir de la manera como son percibidos, considerando incluso las manifestaciones fisiológicas del sujeto receptor. Ya hemos visto que para Pseudo-Longino lo sublime era un grado superlativo de lo bello y cómo a finales de siglo XVII fue tomado en este sentido. La *Indagación* se reconoce entonces como el primer texto en abordar lo sublime como una categoría estética radicalmente distinta de lo bello y desprovista en sí misma de belleza, que es reconocible principalmente porque se relaciona con el terror:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.³¹

El término sublime continuará emergiendo poco a poco sin una definición clara y precisa entre los dispersos escritos sobre estética de mediados del siglo

²⁹ *Ibidem*, p. 33.

³⁰ Ambos pensadores son situados por Bayer dentro de la corriente de la estética inglesa dieciochesca denominada Escuela de los Analíticos, que se vale del análisis metódico de los objetos y los fenómenos para concluir si son bellos o no y se diferencia de la Escuela de los Intuicionistas, para los que la belleza es una cuestión objetiva no analizable. R. Bayer, *Historia de la Estética*, p. 217. Burke es asimismo heredero de Hume: basa sus reflexiones en la premisa de que el buen juicio para cuestiones estéticas debe sobreponerse a las pasiones, buen gusto equivale a buen juicio.

³¹ E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. 29.

XVIII. Será posible diferenciarlo de lo bello, así como caracterizarlo, partir de *Indagación*.

Burke advierte, en la introducción a la segunda edición de su ensayo, que analizará los problemas tratados en éste abordando cada uno de los aspectos de dichos problemas por separado, como si fuesen “ingredientes diferenciados en la composición”.³² Es importante tener en cuenta esta metodología porque es precisamente mediante la descripción y comparación de ciertas cualidades distintas y singulares, que Burke va componiendo para sus lectores una guía de posibilidades que permitirá determinar qué objetos o fenómenos son bellos o inspiran el sentimiento de lo sublime, según sus singularidades concuerden con las asociadas a la belleza o a la sublimidad. Asimismo, en *Indagación* el análisis se enfoca tanto en las características físicas de los objetos o fenómenos como en las impresiones o sensaciones que éstos causan en el sujeto perceptor. De estas impresiones, así como de los posteriores juicios sobre ellas, participan la predisposición del sujeto, su delicadeza y su educación.

Una de las primeras diferencias que se establecen en el ensayo entre aquello que es fuente de la belleza y lo que es fuente de lo sublime, es que lo primero inspira ideas de alegría y placer, y lo segundo evoca ideas de dolor: “El dolor y el placer, en su manera más simple y natural de afectar, son ambos de naturaleza positiva, y en modo alguno dependientes necesariamente el uno del otro para su existencia”.³³ Ambas sensaciones despiertan la mente de su indiferencia natural y no existen por contraste entre ellas sino por contraste con dicha indiferencia. Del mismo modo, no pueden reconocerse en un mismo sentimiento, sino que son sensaciones radicalmente diferentes.

Sin embargo, agrega Burke que aquello que excite la idea del dolor puede ser delicioso si se percibe desde la distancia y con las modificaciones que el arte le otorga, y esto ocurre, dice Burke, porque el dolor y el peligro están relacionados

³² *Ibidem*, p. 3.

³³ *Ibidem*, p. 24.

con la idea de autoconservación del individuo.³⁴ Se puede deducir entonces, y más adelante lo afirma el mismo Burke, que “lo sublime es una idea que pertenece a la autoconservación; y que es, por consiguiente, una de las más afectivas que tenemos”³⁵. También podemos deducir que si bien las ideas de placer y dolor son distintas no son del todo excluyentes. El dolor en sí mismo no puede ser fuente de placer, pero la idea de dolor, sí podría serlo.

En el ensayo se plantea que ni la belleza ni lo sublime son cuantificables, pero hay cosas que se prestan a que las llamemos bellas por sus particularidades y cosas que nos desencadenan la idea o el sentimiento de lo sublime. Hay ciertos signos reconocibles en los objetos que pueden dar la idea de belleza o sublimidad.³⁶ En lo que se refiere a la belleza, Burke la señala como una cualidad social: es aquella característica o conjunto de características que producen alegría y placer al percibirlas, e invitan a la cercanía. Éstas pueden estar en personas, animales, plantas u objetos. Niega que la proporción, la adecuación o la perfección en las formas, sean necesariamente algunas de esas particularidades, puesto que las considera cuestiones a la que estamos acostumbrados, y la belleza es justamente algo que nos sorprende con su novedad. Sin embargo, incluye dentro de estas cualidades agradables y placenteras a la delicadeza, la pequeñez, la elegancia, la regularidad en las formas, la lisura, entre otras. Asimismo identifica aquello que está llamado a despertarnos el sentimiento de lo sublime con términos opuestos a los que suscitan la belleza.

La característica principal de una cosa que podríamos llamar sublime es que nos asombra, entendiendo el asombro como parálisis de la razón:

El asombro es aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está

³⁴ *Ibidem*, p. 29.

³⁵ *Ibidem*, p. 66.

³⁶ M. Gras Balaguer, “Estudio preliminar” en E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. XVIII.

tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe.³⁷

Partiendo entonces del asombro, Burke determina ciertas fuentes de lo sublime que son: el temor, la oscuridad, el poder, la vastedad o grandeza, la infinidad, la dificultad, la magnificencia, la luz, la brusquedad y otras derivadas de éstas. Fundamentalmente: “cualquier cosa capaz de producir una tensión semejante ha de producir una pasión similar al terror y, por consiguiente, tiene que ser una fuente de lo sublime, pese a que no haya de acarrear consigo ninguna idea de peligro”.³⁸

Se trata de un intento de hacer reconocibles sensorialmente ciertas cuestiones relacionadas con lo sublime. El ensayo no brinda una definición clara del término, en todo caso deja entrever que se trata del efecto que produce en el sujeto la contemplación de un objeto o fenómeno que reúna ciertas cualidades, y ese efecto es necesariamente negativo (el terror, el asombro, etc.). Lo que sí deja claro Burke en *Indagación*, es que lo sublime produce en el sujeto impresiones más duraderas y poderosas que lo bello, y esto ocurre porque lo sublime es una forma del terror o el dolor, y “la idea de dolor en su grado más alto, es más fuerte que el grado de placer más alto; y mantiene su superioridad a través de todas sus gradaciones inferiores”.³⁹

Dicho esto, expongamos lo que Burke apunta sobre cada una de las fuentes de lo sublime, así como los ejemplos que menciona. En cuanto al temor y al dolor, explica:

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el *miedo*. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime, esté o no la causa del terror dotada de grandes dimensiones; es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable. Hay muchos animales, que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas

³⁷ E. Burke, *Op. cit.*, p. 42.

³⁸ *Ibidem*, p. 99.

³⁹ *Ibidem*, p. 48.

de lo sublime, porque son considerados como objetos de terror. Como las serpientes y toda clase de animales venenosos [...], el terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime.⁴⁰

En este punto Burke señala que el terror, el asombro y la admiración tienen un origen común, incluso etimológicamente (cita ejemplos en griego). Pero no sólo es causa de lo sublime la vista de un objeto, en otro apartado afirma que dolor y temor tienen los mismos efectos:

Un hombre que padece un gran dolor, se le tensan los dientes, las cejas se le contraen violentamente, la frente se le arruga, los ojos se le hundén y se mueven con gran vehemencia, el pelo se le eriza, la voz le sale forzada a modo de alaridos gemidos, y toda su máquina se tambalea. El miedo, o el terror, que es una aprehensión del dolor o la muerte, muestran exactamente los mismos efectos, rozando en violencia aquéllos que se acaban de mencionar, en proporción a la cercanía de la causa, y a la debilidad del sujeto.⁴¹

Otra de las fuentes de lo sublime es la oscuridad. Explica Burke que la oscuridad engloba la aprensión a lo desconocido y recuerda que es un recurso a menudo empleado por gobernantes y líderes religiosos el permanecer en las sombras para causar mayor temor en la gente, así como también por los artistas cuando quieren impresionar con sus representaciones: “Las imágenes oscuras, confusas e inciertas ejercen mayor poder en la fantasía para formar pasiones más grandes, que el que tienen aquellas que son más claras y determinadas”.⁴²

Asimismo el poder, se explica que “extrae toda su sublimidad del temor que generalmente le acompaña”,⁴³ no está ligado necesariamente al tamaño sino a la capacidad de destrucción que conlleva, y se citan ejemplos de animales, de reyes y gobernantes, que representan el poder institucionalizado, y el poder que más nos afecta de entre todos, la idea de Dios, que es ilustrada mediante alusiones bíblicas:

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 42 - 43.

⁴¹ *Ibidem*, p. 97.

⁴² *Ibidem*, pp. 46 - 47.

⁴³ *Ibidem*, p. 48.

En las Escrituras, allí donde representa que Dios aparece o habla, todo lo que hay de terrible en la naturaleza se invoca para realzar el respeto reverencial y la solemnidad de la presencia divina. *La tierra tembló* (dice el salmista) *y los cielos también cayeron en presencia del Señor.*⁴⁴

Del poder y el horror religiosos se desprende además la privación, que es otra de las fuentes de lo sublime (en este caso una fuente que es una reacción).

En cuanto a la vastedad, Burke no se detiene demasiado a ilustrarla porque resulta “demasiado evidente” como fundamento de lo sublime. Está definida como la grandeza de las dimensiones, “la extensión se aplica tanto a la longitud, como a la altura y a la profundidad”,⁴⁵ y asombra más la altura que la longitud y más aún la profundidad que la altura. Agrega que no sólo el extremo de la grandeza es sublime:

El último extremo de la pequeñez también es en cierto modo sublime: cuando nos detenemos en la infinita divisibilidad de la materia [...], nos asombran y confunden los prodigios de lo diminuto, y no podemos distinguir los efectos de la extrema pequeñez de la misma vastedad.⁴⁶

La idea de lo infinito viene a ser otra causa de lo sublime: porque la repetición hasta lo inimaginable de algún particular que por sus características no tiene cabida en la razón, o porque hay cosas en el mundo cuyos límites no son abarcables por nuestros sentidos, entonces “éstas parecen ser infinitas, y producen los mismos efectos que si realmente lo fueran”⁴⁷. Ante tales fenómenos, la imaginación se desordena y cae en una especie de “horror delicioso”, que a juicio de Burke es “la prueba más verdadera de lo sublime”.

La siguiente fuente de lo sublime a repasar es la dificultad, que se relaciona directamente con la idea de la grandeza, ya que se la describe como la dificultad para construir cosas grandes o emprender tareas arduas. Cita como ejemplo la formación de Stonehenge, que si bien carece de ornamentos, su sublimidad radica en el tamaño de sus rocas y lo difícil que hubo de ser su transporte y disposición

⁴⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁷ *Idem*.

las unas sobre las otras. Este punto es interesante porque ratifica que puede ser fuente de lo sublime una obra hecha por el ser humano. Igualmente se relaciona la dificultad con la magnificencia, entendida esta última como profusión desordenada de elementos que hacen una cosa grande y dan la idea de infinitud. Así como nos resulta magnífico el cielo estrellado, también nos puede resultar magnífica una obra de arte:

También hay muchas descripciones en poetas y oradores, que deben su sublimidad a una riqueza y profusión de imágenes, en las que la mente queda tan deslumbrada, que resulta imposible alcanzar aquella coherencia exacta y aquella coincidencia de alusiones, que deberíamos exigir en cualquier otra ocasión.⁴⁸

Al igual que la oscuridad, Burke señala que una luz cegadora, como la del sol, también puede ser causa de lo sublime, así como la transición veloz de la luz a la oscuridad, en tanto sea inesperado y repentino, aunque la oscuridad sigue siendo más capaz de dar la idea de sublimidad que la luz,⁴⁹ al igual que los colores lóbregos son mejores para representar la grandeza y la sublimidad que los colores vivos o demasiado alegres.⁵⁰

Luego explica que la brusquedad (de sonidos, de visiones) induce a nuestras facultades a estar alertas y también puede ser fuente de lo sublime, puesto que “tenemos una percepción de peligro y nuestra naturaleza nos impulsa a ponernos a resguardo de él.”⁵¹ Esto se relaciona directamente con la idea de la autoconservación.

Es importante señalar que “la vista no es el único órgano de la sensación por el cual puede producirse una pasión sublime. Los sonidos tienen un gran poder en éstas como en la mayoría de las otras pasiones,”⁵² siempre y cuando sean sonidos excesivos, inesperados y que causen temor como el ruido que producen las cataratas y las grandes tormentas, los truenos, el griterío de una

⁴⁸ E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. 58.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 60.

⁵¹ *Ibidem*, p. 62.

⁵² *Ibidem*, p. 62.

multitud, los rugidos de las bestias o los sonidos de una artillería a punto de atacar. Además “un sonido bajo, tembloroso e intermitente”⁵³ en medio de la noche también causa temor y es fuente de lo sublime. La imaginación juega un importante rol a este respecto. Burke la define como un “poder creativo” que, no obstante, es incapaz de producir una imagen de la nada, sino se limita a reordenar y recrear ideas a partir de sensaciones previamente recibidas de los sentidos.⁵⁴ Un sujeto sensible al recibir una impresión sonora fuerte puede recrear mediante su imaginación los más devastadores escenarios o, peor aún, sentirse confundido. El oído es así, después de la vista, el sentido más apropiado para percibir sensaciones que den la idea de sublimidad. En menor grado también pueden serlo el olfato, el gusto y el tacto cuando reciben estímulos desagradables o dolorosos en grado moderado que conlleven a cierto grado de placer, ya que un gran hedor o un gran dolor sólo produce desagrado.

Expuesto todo esto sólo nos queda hacer notar que las fuentes que Burke considera de lo sublime pueden encontrarse tanto en la naturaleza como en el arte, concretamente en la poesía y la música. Casi todos los ejemplos ilustrativos que se refieren en *Indagación*, son ejemplos literarios: los pasajes más oscuros y las descripciones más terrible de las obras de Milton, Virgilio y Homero, así como la Biblia, son los más citados para ejemplificar la oscuridad, la grandeza, la privación, la luz.... Recordemos que para Burke basta la evocación de la idea de lo sublime artísticamente, por eso considera lo sublime como una categoría estética. También cita ejemplos de la naturaleza en las reflexiones sobre la infinitud, la magnificencia y la vastedad, así como en la brusquedad y el sonido. Sin embargo, no se excluye en el texto la posibilidad de encontrar en casi cualquier otro ámbito una fuente de lo sublime, por ejemplo en la contemplación de obras arquitectónicas o escultóricas muy grandes, en el teatro o en la pintura (cuando proliferan en ellas muchas cosas excelentes o cuando se utilizan ciertos

⁵³ *Ibidem*, p. 63.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 12.

colores, o al representarse exactamente la naturaleza en sus características más sublimes⁵⁵), siempre y cuando se evoque el terror y cause sorpresa.

1.4 Lo sublime según Emmanuel Kant

*Lo bello nos prepara para amar algo, la naturaleza inclusive, sin interés;
lo sublime, para reverenciarlo aun en contra de nuestro interés.
E. Kant, Crítica de la facultad de juzgar⁵⁶*

El concepto de lo sublime en la filosofía kantiana surge como un problema heredado directamente de los pensadores ingleses (Burke, para ser más precisos), pero al mismo tiempo trascendido por el filósofo alemán y elevado a un plano totalmente nuevo. A diferencia de Burke, Emmanuel Kant (1724-1804) no entiende lo sublime como una cuestión meramente relacionada con el efecto (podríamos decir fisiológico o incluso psicológico) de una cosa con ciertas características (oscuridad, vastedad, infinitud, brusquedad,...) en su observador; sino, más bien, trata lo sublime como problema filosófico en el que en última instancia se encuentra contenido un sentido moral. En *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), se llevó el concepto a sus últimas consecuencias, inaugurando a la vez nuevos e importantes caminos a la reflexión filosófica, ética y estética de los siglos venideros

Ahora bien, la complejidad y especificidad de los postulados de Kant dificultan el entendimiento en una primera lectura del concepto de lo sublime, mucho más si tenemos en cuenta la elaboración crítica de su pensamiento y el carácter sintético de la *Crítica de la facultad de juzgar*, en donde no sólo contrapone y resuelve aspectos de sus obras anteriores sino que también

⁵⁵ Es decir, es su oscuridad, grandeza, infinitud... Sin embargo, considera el autor que la poesía "tiene un dominio más general y más poderoso sobre las pasiones, que el otro arte". *Ibidem*, p.45. En términos similares se refiere a la retórica, que tiene el poder de excitar las masas. La pintura, en cambio, se limita a imitar la naturaleza. Por este motivo las palabras son más prestas a suscitar el sentimiento de lo sublime que las representaciones pictóricas.

⁵⁶ p. 203.

reelabora y acaso supera los postulados del empirismo inglés y la ilustración⁵⁷. Es por eso que resulta pertinente explicar algunos aspectos de la filosofía kantiana, a la par de establecer su definición sobre el sentimiento de lo sublime.

Primeramente es necesario entender la *Crítica de la facultad de juzgar* como una convergencia entre sus dos volúmenes anteriores, *Crítica de la razón pura* (1781), que trata el origen del conocimiento y los procedimientos y facultades de la razón para elaborarlo, es decir, la facultad de conocer; y *Crítica de la razón práctica* (1788), que aborda el problema de la moral. Explica Bayer que Kant concibe la realidad dividiendo las cosas en fenómenos y noumenos: “La ley general del mundo de los fenómenos es la causalidad, la necesidad de los fenómenos. La ley del mundo de los noumenos es la libertad y la ley moral”⁵⁸, que son universales y apriorísticas. Los fenómenos, se entienden como la manera en que la realidad se nos presenta, mientras que lo nouménico es la esencia de las cosas, imperceptible para los sentidos e incognoscible para la razón. “El noumeno es la causa de nuestras sensaciones”⁵⁹. El alma humana en tanto causa de nuestros fenómenos psicológicos es nouménica y Dios, en tanto causa nuestra y del universo, también es un noumeno. Los fenómenos obedecen a una causa y a ciertas leyes naturales que son deducibles racionalmente a partir de la observación de dichos fenómenos, o bien, existen en la medida en que se ajusten a ciertos conceptos apriorísticos. El conocimiento pasa así a ser la interacción entre lo que se presenta (lo dado) y el sujeto (lo puesto), de este proceso interactivo surgen los fenómenos que no son más que las cosas como se manifiestan al sujeto. Cuando es posible conocer una cosa se transforma en fenómeno⁶⁰. Los noumenos no tienen causa, son inabarcables para el

⁵⁷ S. Givone, *Historia de la estética*, p. 41. Recordemos que para la estética inglesa del XVIII la relatividad del gusto es una premisa esencial y la belleza es analizable según las reacciones que produce en el sujeto la contemplación de ciertos objetos o fenómenos. La Ilustración mantiene la convicción de las ideas innatas y continúa hermanando la idea de lo bello a lo verdadero, lo bueno y lo claro, más allá de la variación en los gustos. La estética kantiana toma aspectos de una y otra proponiendo juicios estéticos lógicos que pese a ser valederos subjetivamente y basados en la experiencia, pretenden encontrar leyes y ser universales.

⁵⁸ R. Bayer, *Historia de la estética*, p. 203.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 203.

⁶⁰ J. Marías, *Historia de la filosofía*, p. 277.

entendimiento y no podemos deducir las leyes a las que obedecen, en ese sentido son “libres”.

Ya se ha dicho que en la *Crítica de la razón pura* se estudia la facultad que tiene el individuo de conocer mediante tres caminos distintos: la sensibilidad, el entendimiento discursivo y la razón⁶¹. En la *Crítica de la razón práctica*, Kant elabora su ética entendiendo al ser humano como noúmeno, es decir, incognoscible y libre para escoger apegarse a una ley por la cual regir sus acciones, que es la moral. En este sentido el fin del ser humano es vivir apegado a la moral⁶². En la *Crítica del juicio* es donde el pensador alemán reconoce al sentimiento, es decir, la facultad de sentir placer y displacer, como algo aparte de las facultades de conocer y de apegarse a la moral.

Ciertamente, es gracias a esta facultad, la de sentir dolor y placer, que es posible hablar del gusto, entendido como una premisa totalmente subjetiva que, no obstante, aspira siempre a la universalidad. La afirmación sobre los gustos que elabora el individuo, aunque subjetiva, siempre encierra el anhelo de ser común al juicio que elaboran los demás: “este es uno de los rasgos del placer estético. En el fondo, lo que llamamos bello es un objeto que estimamos y que a todo el mundo le debe parecer hermoso”⁶³. En este punto, recordamos la idea central de *La norma del gusto*, de David Hume: si bien la belleza es una cualidad sin lugar a dudas subjetiva, existen ciertos sujetos delicados de imaginación capaces de discernir entre las muchas cosas que se le presentan y juzgar oportunamente lo que es bello, y estos juicios tienden a coincidir con los juicios de otros sujetos delicados de imaginación y entendidos, convirtiéndose así en una ley universal nacida de la subjetividad.

¿Pero qué es exactamente el juicio? No es más que el ordenamiento de las cosas, es decir, los fenómenos, de acuerdo a la ley que los rige. Juzgar es

⁶¹ *Ibidem*, p. 278.

⁶² Una de las premisas centrales de la filosofía kantiana es el Imperativo categórico: “obra de manera tal que puedas querer que lo que haces sea ley universal de la naturaleza”. *Ibidem*, p. 286.

⁶³ R. Bayer, *Op. cit.*, p. 208.

“subsumir lo particular en lo universal”⁶⁴ y Kant distingue, a su vez, entre el juicio determinante y juicio reflexionante. El primero establece la ley *a priori*, mientras que el segundo la deduce a partir de las experiencias y los fenómenos, es decir, *a posteriori*. El juicio estético, que trata el problema del gusto y de lo bello, es un juicio reflexionante. Explica el propio Kant: “*gusto* es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación por una complacencia o displacencia ‘sin interés alguno’, esto es sin que medie el apetito sexual u otra pasión. El objeto de tal complacencia se llama “bello”⁶⁵. En cuanto a lo sublime, podríamos señalarlo como producto de un juicio reflexionante, sin embargo, se escapa de ser una categoría artística porque para Kant es un sentimiento de la contemplación de fenómenos estrictamente de la naturaleza.

El hecho de que sea posible juzgar como bello o como sublime una cosa, es gracias al encuentro de dos facultades muy diferentes, por no decir opuestas: el entendimiento y la imaginación. Sin embargo, estas facultades del sujeto funcionan de manera muy distinta ante la contemplación de lo bello o lo sublime. Para Kant, “bello es lo que place universalmente sin concepto”⁶⁶, lo que place al entendimiento porque un concepto universal parece ser hallado, aunque no se sepa bien de cual concepto se trata, lo que parece ajustarse a una ley universal y a la vez place a la imaginación que se vivifica por la mera contemplación de las formas del objeto. Para que el placer estético surja no es necesario que llegue a término el proceso del conocimiento. No se juzga algo como bello porque se considere valioso en un sentido moral o conceptual, tampoco porque resulte simplemente agradable a los sentidos. Al contrario: el juicio estético es desinteresado. Lo bello “surge en el libre juego de la imaginación y el entendimiento”.⁶⁷ La belleza kantiana puede definirse como “el acuerdo espontáneo de las facultades del conocimiento cuando un objeto aparece ante

⁶⁴ S. Givone, *Op. cit.*, p. 39.

⁶⁵ E. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, p. 136.

⁶⁶ E. Kant, *Op. cit.*, p. 146.

⁶⁷ V. Bozal, “Immanuel Kant”, en V. Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, p.192.

ellas como predispuesto para ser entendido por la estructura de la mente humana”⁶⁸.

En el caso de las obras de arte, serán más bellas cuanto mejor logren representar una cosa y cuanto mejor se adecúen al fin para el que fueron pensadas, aunque no logremos deducir cuál es ese fin. La clave es la peculiar armonía que se halla entre una facultad objetiva y otra subjetiva: si hay un objeto que está tan bien logrado que parece estar regido por leyes universales y que a la vez place a la imaginación, sin duda ese objeto es bello. Indica Sergio Givone: “los productos artísticos son bellos cuando poseen la apariencia de la naturaleza y, presentándose como productos no del arbitrio, sino de su propia legalidad interna, representan una especie de prolongación *natural*.”⁶⁹

Pero si podemos decir que algo es bello cuando ante la contemplación de ese particular objeto el entendimiento y la razón quedan complacidos y en total armonía, ¿qué pasa cuando, en lugar de armonizar, el entendimiento y la imaginación divergen y se ven sobrepasados? Este sentimiento que se produce ante una cosa que es inabarcable tanto para la imaginación como para el entendimiento, es el sentimiento de lo sublime para Kant. En este punto recordamos el sentimiento de devoción que ya había propuesto Addison, ese que invadía al sujeto ante la contemplación de algo sumamente grande, sobrepasando las capacidades de la imaginación.

Precisamente, Kant define lo sublime de la siguiente manera: “sublime es aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño” y asimismo “es aquello cuyo solo pensamiento da prueba de una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos”⁷⁰. El filósofo alemán conserva las consideraciones de Burke sobre lo sublime como lo superlativamente grande, para lo cual la imaginación y la razón se ven imposibilitadas y no encuentran una medida correcta, aunque sí una intuición: el infinito, noción para la cual no hay ninguna

⁶⁸ S. Givone, *Historia de la estética*, p. 75.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁰ E. Kant, *Op. cit.*, p. 182.

estimación precisa matemáticamente hablando. Para Kant, ineludiblemente lo bello ha de ser finito y lo sublime infinito.

Sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición conlleva la idea de su infinitud. Y esto último no puede ocurrir de otro modo que por la inadecuación aún del más grande esfuerzo de nuestra imaginación en la estimación de la magnitud de un objeto.⁷¹

Entonces, si es posible afirmar que lo bello es un objeto cuya conformación parece adecuarse a una ley universal, lo sublime es aquello que no tiene forma y no se adecúa a ningún fin ni a ley alguna. Es una idea amenazante. A esto hay que añadir que Kant considera sublime la “disposición del espíritu, no el objeto”⁷², ante la naturaleza cuando ésta se muestra inaprensible o devastadora. En este punto es heredero del empirismo inglés, con la diferencia sustancial de que no es sublime para Kant el mero sentimiento.

A continuación, Kant ahonda en el concepto de lo sublime elaborando aún dos grandes distinciones de este juicio. Lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Respecto a lo sublime matemático, como ya se dijo, la naturaleza se muestra en formas que ni la razón puede precisar ni la imaginación abarcar realmente, y ante la imposibilidad de estimar con nuestro entendimiento la grandeza de la naturaleza, el sujeto, apocado, siente respeto:

Ejemplos de lo sublime matemático de la naturaleza en la mera intuición nos los proporcionan todos los casos en que no nos es dado tanto un concepto numérico más grande, cuanto más bien una gran unidad como medida [...] para la imaginación. Un árbol que estimamos según altura de hombre da en todo caso una medida para la montaña; y si ésta fuese más o menos de una milla de alto, puede servir de unidad para el número que expresa el diámetro de la tierra, para hacer intuible a este último; el diámetro terrestre, para el sistema planetario que nos es conocido; éste, para el sistema de la Vía Láctea, y la multitud inmensurable de tales sistemas galácticos bajo nombre de nebulosas, que presumiblemente constituyen entre sí, a su vez, un sistema semejante, no nos dejan esperar aquí límite alguno.⁷³

⁷¹ E. Kant, *Op. cit.*, p. 188.

⁷² R. Bayer, *Historia de la estética*, p. 211

⁷³ E. Kant, *Op. cit.*, pp. 189 – 190.

Por otro lado está lo sublime dinámico, que es la siguiente categoría de este tipo de juicio. Kant lo define no ya como la inmensidad incuantificable de la naturaleza, sino el dinamismo de ésta.

Cuando la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros como sublime [en sentido] dinámico, tiene que ser representada como inspiradora de temor. [...] Rocas que penden atrevidas y como amenazantes; tempestuosas nubes que se acumulan en el cielo y se aproximan con rayos y estruendo; los volcanes con toda su violencia devastadora; los huracanes con la desolación que dejan tras de sí; el océano sin límites, enfurecido; la alta catarata de un río poderoso y otras cosas parecidas, hacen de nuestra potencia para resistirlos, comparada con su poderío, una pequeñez insignificante. Mas su vista se hace tanto más atrayente cuanto más temible es, con tal que nos hallemos seguros; y de buen grado llamaríamos sublimes a esos objetos⁷⁴.

Es importante atender el hecho de que Kant señala que la vista de semejantes potencias en la naturaleza es irresistible y produce placer (negativo), siempre y cuando el sujeto esté a resguardo de ellas. Se asemeja en este punto a lo dicho por Addison sobre la fascinación que nos produce la visión de algo terrible en una obra de arte, y también a lo dicho por Burke acerca de que son las ideas de temor y dolor, no el temor y el dolor vividos, que son fuente de lo sublime, con la diferencia de que Kant encuentra lo sublime en la contemplación directa de la naturaleza, nunca en el arte. Evidentemente si se encuentra el sujeto demasiado cerca, el cataclismo que esté por atraparlo causará pánico en él. Sólo la contemplación a resguardo permite tal sentimiento, que, no obstante, es displacente:

Nos sentimos humillados, nos hacemos conscientes de nuestra impotencia. Es, pues, el poder el que constituye el meollo del problema, una fuerza superior a los grandes obstáculos. La materia –dice Kant–, considerada en el juicio estético como potencia que no tiene poder sobre nosotros, es dinámicamente sublime.⁷⁵

Ahora bien, lo sublime, tanto en sentido dinámico como en sentido matemático, es calificado por el pensador como un sentimiento “aterrador para la sensibilidad, que, sin embargo, es al mismo tiempo atrayente”⁷⁶. Falta entonces

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 194 – 195.

⁷⁵ R. Bayer, *Op. cit.*, p. 212.

⁷⁶ E. Kant, *Op. cit.*, p. 200.

indagar en el por qué se produce este placer, que es al mismo tiempo temor, ante algo inmenso o devastador. Esto ocurre tras la humillación inicial, en la que nuestro entendimiento y nuestra imaginación se sienten desbordados y se rompen. Justo después el orden se restablece porque nuestras facultades reconocen sus límites y prevalecen por sobre la ruptura. En el caso de lo sublime matemático, si bien nuestras facultades de entendimiento y de imaginación no logran encontrar “adecuación a ley” frente a lo que percibe, el respeto que inspira ese *grande superlativo* permite la intuición y el reconocimiento de una noción suprasensible: el infinito. Comenta Bayer:

Lo sublime matemático abarca un sentimiento de desagrado debido a la ausencia de conformidad entre la imaginación y la evaluación de la razón. Pero también hay en lo sublime matemático un sentimiento de placer al observar que toda medida de la sensibilidad es inadecuada para las ideas de la razón. Además, hay en él una repulsión y una atracción que alternan rápidamente. Y finalmente descubre Kant asimismo un esfuerzo por reunir en una sola intuición y dibujar en un instante lo que en realidad exige un tiempo considerable para ser aprehendido.⁷⁷

Recuerda también Givone que la naturaleza, en su más vasta representación, termina haciendo reconocer al sujeto que su infinitud (la de la naturaleza) se subordina a la noción de infinito, conocida por nuestro entendimiento que, al final, prevalece y he allí la satisfacción de la razón. Cuando logramos poner el nombre de infinito y arropar bajo ese concepto toda esa inmensidad para la que no existe medida, el entendimiento, antes desbordado, se maravilla.

Con lo sublime dinámico ocurre que, tras el reconocimiento de la impotencia del sujeto frente a las fuerzas más temibles y violentas de la naturaleza, hay un enaltecimiento de su moral, al reconocer que “ninguna violencia, ni siquiera la que le podría aniquilar, le quita la posibilidad de no cometer el mal”. Al final, tras el abatimiento de nuestras facultades ante la experiencia de lo sublime, es la ley moral la que prevalece en nosotros, “es como decir que el acuerdo, deshecho y

⁷⁷ R. Bayer, *Op. cit.*, p. 211.

encontrado en un plano superior, siendo la humillación del sujeto se transforma en la exaltación de su superioridad y de su autonomía”.⁷⁸

Lo sublime, explica Víctor García Ramírez, se muestra inicialmente contrario a nuestro juicio, “lo que puede llevarnos a un letargo de nuestras facultades que pueden rendirse ante lo grandioso o provocar una absurda temeridad o indiferencia”, pero no es sólo eso, porque, como ya se ha dicho, lo sublime no es sólo aquello inmensamente grande ni la impresión inicial que produce en el sujeto, sino que contiene una innegable implicación moral:

Es necesaria la intervención de la razón, cuyo cimiento es la libertad, y cuyas ideas pueden procurarnos fuerzas que se tornan placenteras al hacernos sentir capaces de enfrentar las circunstancias abrumadoras, de sacarnos de ellas. [...] Por eso Kant dirá que mientras es correcto calificar a un objeto como algo bello, es desatinado decir de cualquier objeto que es sublime, pues lo sublime es nuestro ánimo en su resistencia, que ha sido brindada por la idea de la razón que viene auxiliarnos, pero nunca el objeto. Lo sublime únicamente es la fortaleza, la templanza que desarrolla nuestro espíritu ante lo abrumador. Lo bello está afuera, en el mundo. Lo sublime es así, la respuesta que se da sólo dentro de nosotros ante la vastedad y la fuerza de la experiencia.”⁷⁹

Bayer también llega a esta conclusión de que sublime es entonces la resistencia y la templanza desarrollada ante la naturaleza inmensa y violenta, a partir del reconocimiento de nuestros límites:

Dominado por el miedo, el hombre no puede juzgar acerca de lo sublime, así como el hombre dominado por la inclinación y el apetito tampoco puede juzgar acerca de lo bello; esta concepción es similar a la de Burke: ni *self-preservation* ni *love*, y Burke no tiene razón. Si lo sublime suscita en nosotros una facultad de resistencia –y es esta la fuerza tomada en su sentido absoluto, es sublime únicamente por este motivo. En cuanto que seres de la naturaleza, esta potencia nos constriñe a reconocer nuestra debilidad.⁸⁰

⁷⁸ S. Givone, *Op. cit.*, p. 41.

⁷⁹ V. García Ramírez, “Imaginación, entendimiento y razón práctica en la teoría kantiana de lo sublime”, en *Episteme NS*, Vol. 28, Nro. 2, p. 146.

⁸⁰ R. Bayer, *Op. cit.*, p. 212. En este punto Bayer alude a la idea de Burke ya estudiada, acerca de que lo sublime está relacionado con la idea de autoconservación. Asimismo propone Burke que lo bello es una idea que pertenece a la sociedad y que está relacionado con el amor. Para Kant, contrariamente, lo bello es lo que produce placer sin interés y lo sublime está relacionado con la moral del individuo que le permite sobreponerse al temor derivado de la idea de autoconservación.

Resulta evidente con esto el por qué para Kant, lo sublime se deriva exclusivamente de la contemplación en vivo de los fenómenos naturales. La impresión y el temor inicial tienen que ser de una magnitud tal, que una representación artística no puede alcanzar.

Sin embargo, posteriormente, la estética romántica alemana encontró la posibilidad en el arte (en la poesía y en la pintura, concretamente en el paisajismo) de, no representar, sino evocar simbólicamente lo sublime en tanto sentimiento capaz de proporcionar una intuición –es decir, cierto tipo de conocimiento– sobre la relación entre el ser humano y su entorno. Durante el siglo XIX se reelaboraron y se hicieron palpables en el ámbito artístico muchas de las ideas filosóficas planteadas anteriormente. Además, los cambios en el entorno físico y cultural de las ciudades trajeron como consecuencia que muchos artistas reflexionasen constantemente sobre estos temas. Por ello, para estudiar los postulados estéticos que permitieron la estrecha relación entre los paisajes y el sentimiento de lo sublime durante el siglo XIX, es fundamental tener en cuenta no sólo las consideraciones sobre lo sublime, sino también la diversidad de formulaciones sobre el hacer artístico y las funciones del arte desarrolladas durante el siglo XVIII.

Capítulo 2

Lo sublime en la naturaleza venezolana a través de la mirada de Ferdinand Bellermann

2.1 Naturalismo y Romanticismo en la pintura paisajista decimonónica

Como hemos ya asomado, las discusiones estéticas del siglo XVIII europeo se vieron reflejadas en las producciones artísticas del siglo posterior, puntualmente en dos aspectos que destacan quizá como los más determinantes para los artistas del XIX. Primeramente, la novedad en la función preponderantemente estética de las imágenes pictóricas o escultóricas, que “–al menos en los ambientes elitistas– empezó a prevalecer sobre muchos otros usos que tenían dichos objetos”⁸¹; es decir, las obras de arte empezaron a existir con el fin primario de ser bellas. Y por otro lado, el tema de la libertad individual y la subjetivación del gusto, que, como ya hemos mencionado, resultó en el quiebre de la relativa unidad en la tradición estética europea que giraba en torno a la Gran Teoría.

Para el artista decimonónico esta libertad individual significó la paulatina validación de nuevos caminos para su desarrollo profesional, además de los encargos de la Iglesia, la monarquía y la burguesía. Justamente entre finales del siglo XVIII y principios del XIX se popularizan los salones -las exposiciones anuales de los estudiantes de las academias de bellas artes- y los concursos, principalmente en París y Londres.⁸² Las críticas sobre estas exposiciones aparecen en los folletines de las ciudades, constituyendo los críticos y todos los que iban a ver los salones en un nuevo público, con nuevos intereses, al que satisfacer.

Este interés por las exposiciones –no sólo de obras de arte, sino de objetos que representasen adelantos tecnológicos y científicos, así como de nuevas

⁸¹P. Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. p. 20.

⁸²E. Gombrich, *La historia del arte*, p. 481.

especies animales o vegetales, o las exposiciones universales— responde también a unas sociedades y a una época que ya han asimilado las leyes de la mecánica de Newton, el método de Descartes, la Ilustración y el Empirismo. Las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX en Europa, estuvieron marcadas por la Revolución Industrial, con la consecuente transformación del entorno, y por una visión positivista del mundo, fundamentada en el estudio de los fenómenos y sus causas a partir de la observación. “Durante esta época florecieron las artes visuales y las ciencias en Europa como nunca anteriormente, pese a los violentos acontecimientos militares [de la era Napoleónica]”⁸³, lo que permitió a un número notable de ciudadanos con los medios económicos suficientes dedicarse a la investigación sobre ciencias naturales. Esta visión positivista se traduce plásticamente en una tendencia naturalista en las obras de arte.

Por otro lado, en la Alemania protestante de principios del XIX pueden leerse los ecos de la estética kantiana en el Romanticismo y el Idealismo trascendental, principalmente a través del planteamiento de los fenómenos (el mundo) como representaciones de la realidad en el sujeto⁸⁴ y, también, en la idea de que cada objeto o fenómeno particular contiene en sí un concepto universal. El romanticismo partió de la literatura alemana pero no se limitó al ámbito literario, sino que pasó a formar parte del espíritu de la época⁸⁵. La estética romántica alemana concibe la naturaleza como una entidad viviente y simbólica, regida en su caos aparente por fuerzas supremas. La belleza está en lo extraño, lo imperfecto, lo que se sumerge en una oscuridad a medias; lo opuesto a la sistematización, la

⁸³ A. Meyer-Abich, “Alejandro de Humboldt”, en A. Meyer-Abich y C. Hentschel, *Alejandro de Humboldt 1769-1969*, p. 14.

⁸⁴ Recordemos que para Kant los fenómenos son las cosas que el sujeto puede conocer y este conocimiento está afectado por la subjetividad. J. Marías, *Historia de la estética*, p. 277.

⁸⁵ Bayer reconoce principalmente tres romanticismos en la estética alemana: El primero, el *Sturm und Drang*, inspirado en las ideas de Rousseau sobre la dualidad entre naturaleza y sociedad que enfrenta el ser humano, se circunscribió principalmente a la literatura. El segundo gira en torno a las figuras de Schiller y Goethe, y es en el que se teorizan los planteamientos sobre la tarea del arte que referiremos en esta parte, planteamientos que fueron confrontados y profundizados por los teóricos del Círculo de Jena. El tercero es el de la ironía trascendental, el *Witz*, que es el que termina de afianzar la idea del artista como creador no sólo en el ámbito de la obra de arte sino también del mundo a través de un juego metafísico. Cronológicamente el primero corresponde a los años finales del siglo XVIII y los dos últimos a la primera mitad del XIX. R. Bayer, *Historia de la estética*, p. 300.

claridad y la simetría clásicas, que son consideradas artificiosas. Las manifestaciones literarias y artísticas del romanticismo (principalmente en música y pintura) no fueron exclusivamente alemanas, por lo que las hubo variadas y muy reconocibles, aunque difíciles de precisar.

La visión romántica de la realidad implica un vuelco del hombre hacia sí mismo, pero no de la manera empirista del siglo anterior, no confiando plenamente en que los sentidos aportarán datos a partir de los cuales es posible conocer los fenómenos, porque para el romanticismo los fenómenos no están fuera del sujeto. En consecuencia no le interesa tanto el conocimiento de las causas a partir de la observación metódica de los objetos o fenómenos, sino la manera cómo la realidad se manifiesta al espíritu individual. Los focos de interés son el sujeto individual y distinto, el “alma” como esencia del ser humano que lo anima a realizarse en el mundo⁸⁶, y la naturaleza desprolija, grande y en ocasiones abrumadora, como forma del infinito.

Estas ideas filosóficas rápidamente llegan a los pintores y al público en general, principalmente a través de la poesía. Varios de los principales teóricos románticos –Shiller y Goethe, así como posteriormente Novalis y Schlegel– fueron poetas o dramaturgos a la vez que filósofos, por lo que los límites entre poesía y filosofía se desdibujan. Asimismo, se desdibujan los límites entre la ciencia y la filosofía: “Lo mejor de las ciencias es su ingrediente filosófico –como la vida en el cuerpo orgánico. Si desfilosofamos las ciencias – ¿Qué nos quedará? – Tierra, aire y agua.”⁸⁷ Los organismos y la naturaleza son la realización de las fuerzas vitales y otros conceptos universales en un particular, es esa fuerza vital y creadora lo que el arte requiere.

El arte –primeramente la poesía, luego la música y la pintura– se convierte el ámbito propicio para representar (o fundar) la realidad a través de esta mirada idealista y romántica. Más aún, se convierte en el camino a la realización espiritual

⁸⁶“El hombre querría ser en todo momento una esencia suprasensible. Si no, no sería ciudadano del mundo, sería una bestia.” Novalis, “Granos de polen”, fragmento 22 en J. Arnaldo (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 49.

⁸⁷Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, p. 210.

del ser humano, en un sentido intelectual y también religioso, porque es un espacio de creación y de reencuentro con la esencia de la naturaleza. “El Romanticismo es una convicción que concierne a la naturaleza espiritual del arte. Los asuntos del espíritu constituyen su sistema, su contenido y su preocupación”⁸⁸. La misión del arte no es entonces imitar a la naturaleza, sino figurar simbólicamente las ideas y los sentimientos.

Friedrich Schlegel (1771 – 1829) sitúa la ciencia y el arte en el nivel de los dioses y de la inmortalidad y piensa que el arte debe ser ejercido como una verdadera religión: ‘los dioses alemanes no son Hermann y Wotan, sino el Arte y la Ciencia’. El arte es para él un auténtico idealismo.⁸⁹

Por su parte, Hegel (1770 – 1831) establece que “La tarea del arte consiste en conciliar, formando con ellas una libre totalidad, estas dos partes: la idea y su representación sensible.”⁹⁰ Para Goethe el acto creador reside en insuflar el espíritu de la naturaleza y del hombre a la materia.⁹¹ “Su meta estética consistirá en transformar el instinto en arte y el inconsciente en saber”.⁹² Finalmente, dice Caspar David Friedrich (1774 – 1840):

La imagen sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte.⁹³

En medio de esta confluencia de ideas en las ciudades europeas se diversifican los temas para las obras de arte, así como los modos de representación. Los paisajes, tanto las visiones de la naturaleza virgen como los paisajes urbanos, suelen ser un tema recurrente en la pintura decimonónica, ya fuese en función de una representación naturalista, como en función de una

⁸⁸W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p.225

⁸⁹F. Schlegel, en la revista *Athenaeum*, citado por R. Bayer, *Historia de la estética*, p. 300.

⁹⁰G.W.F. Hegel, *Introducción a la estética*, p. 125.

⁹¹J. Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, p. 85.

⁹²R. Bayer, *Historia de la estética*, p. 300.

⁹³C. D. Friedrich, “La voz interior” en J. Arnaldo (ed.), *Fragments para una teoría romántica del arte*, p. 53.

pintura que se rige por la misma libertad de la poesía, esto es, una pintura que se sitúa en el límite entre la representación y la creación de una realidad que sólo existe en la intimidad del artista, pero que aspira a significar un sentimiento universal.

La relación entre el arte y la naturaleza de principios del XIX es dual: por un lado se pretende representar la naturaleza tal como el ojo la ve (que hace mucho ha pasado a ser el equivalente de “tal cual es”) y por otro se pretende crear a través del arte una impresión viva e imperecedera de las ideas y las emociones humanas frente a los fenómenos naturales, o, en última instancia, se pretende figurar una idea del infinito mediante la representación de las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, estas dos intenciones no entran necesariamente en conflicto. Algunos paisajistas románticos resolvieron el dilema estudiando y representando de manera realista motivos que en sí mismos remitían a una concepción espiritual del mundo. El Romanticismo no se reveló únicamente en lo angustioso o en lo tenebroso. Más que eso, se trata de una divinización de la naturaleza que encubre la nostalgia por algún tiempo originario. Y como con un ente divino, el artista romántico se relaciona con la naturaleza con cierto temor y, a la vez, queriendo aprender de ella. “La pintura de paisajes es una manera de abordar estéticamente la relación del hombre con la naturaleza.”⁹⁴ El artista es capaz de transformar la naturaleza de acuerdo a su subjetividad y de expresar a través de la pintura su relación con el mundo.

En todo caso, la popularización de las pinturas de paisajes está relacionada en primer lugar con la necesidad de mostrar lugares: los conocidos con todas sus luces, sombras y sus irregularidades, los campestres y los intervenidos por la sociedad, los idealizados, los recién explorados, los anhelados o los imaginados. Un aspecto a tener en cuenta es que los paisajes, ya sean naturales o urbanos, funcionan para presentar una determinada región por los elementos característicos que de ésta puedan encontrarse en la obra. Esta función, heredada

⁹⁴ M. Robles, “La pintura de paisajes y el pensamiento filosófico europeo en el siglo XIX. La influencia de Alejandro de Humboldt en los paisajes alemanes”, en *Ferdinand Bellermann en Venezuela: Memoria del paisaje 1842 – 1845* (Guía de estudio Nro. 2 de la exposición homónima), s.p.

de las *vedutas* de Claude Lorraine (1600 – 1682) y Giovanni Antonio Canal, *Canaletto* (1697 – 1768), es transformada por las ideas estéticas de finales del siglo XVIII y principios del XIX antes referidas, pero en cierto grado sigue latente. En el caso de los paisajes de la naturaleza exótica realizados por los artistas viajeros, se descubre no sólo el espíritu ávido de nuevas experiencias o romántico del pintor, sino también del público, que se place al asomarse a las vistas de esas tierras desconocidas.

Compositivamente los pintores del XIX tuvieron que resolver las mismas cuestiones a las que se enfrentó casi dos siglos antes Claude Lorraine:

El problema más importante que debe resolver un pintor de paisajes naturalistas es la representación convincente de la profundidad espacial y el logro de una atmósfera y una iluminación que, unificando el espacio pictórico, den la misma sensación visual que produce la contemplación directa de la naturaleza. [...] El esquema compositivo más usado por Claude Lorraine incluía:

A. Un primer plano sombreado por la presencia de edificios o barcos que colocaba en alguno de sus lados.

B. Un plano medio con un gran motivo central, usualmente un grupo de árboles.

C. Finalmente, dos planos uno detrás de otro en el centro de los cuales colocaba las luces de sus poéticos atardeceres o amaneceres en la lejanía.⁹⁵

En cuanto al color:

Los colores cálidos, con preferencia las tonalidades pardas y doradas, debían estar en primer término; los fondos debían diluirse en tintas de azul pálido. Existían recetas para pintar nubes, y recursos especiales para reproducir la corteza de los árboles nudosos.⁹⁶

Puerto con el embarque de la Reina de Saba (1648) [fig. 1] deja ver claramente el característico esquema compositivo de Lorraine, aunque no aluda directamente a un paisaje real sino sea la figuración de un tema bíblico. En este caso se emplean las edificaciones clásicas como marco para que la vista se pierda en la cuidada luz del atardecer. El empleo del color para crear la sensación de

⁹⁵ M. Robles, *Op. cit.*, s.p.

⁹⁶ E. Gombrich, *La historia del arte*, p. 495.

profundidad es precisamente el descrito anteriormente: los pardos y ocres en primer plano, encuadrando los azules del mar y el cielo en la lejanía.

Fig. 1



Claude Lorraine, *Puerto con el embarque de la Reina de Saba*, 1648.

National Gallery de Londres, Londres, Reino Unido.

La mayoría de los paisajistas (alemanes, franceses, italianos, ingleses y los americanos que estudiaron en las academias europeas), aún entrado el siglo XIX, recurrieron a Lorraine como referencia sobre el uso del color para representar la belleza de la naturaleza. Igualmente tuvieron presente este esquema compositivo, un poco teatral, que formaba parte de su educación, ya fuese para seguirlo o renovarlo, aun cuando abandonasen lo sosegado de los panoramas de Lorraine y expresasen en sus paisajes otras cuestiones. A diferencia de sus antecesores, para los pintores del XIX el paisaje podía ser irreprochablemente el tema de una gran obra sin que estuviese supeditado a otro.

La versatilidad de los paisajes como tema pictórico hace posible que los pintores se dediquen a ellos con las más variadas intenciones, así como permite la pluralidad de lecturas y significados que puedan adjudicárseles. Todas las

reflexiones, sin embargo, parten necesariamente del hecho de que, a diferencia de Lorraine o Canaletto, a muchos paisajistas del XIX no les bastaba con elaborar bellamente una ventana a un entorno conocido, primero porque su ambiente físico estaba cambiando y segundo porque las ideas sobre lo bello y la tarea del arte se habían transformado. La pintura era un espacio de representación de impresiones tanto sensoriales como espirituales, así como de creación.

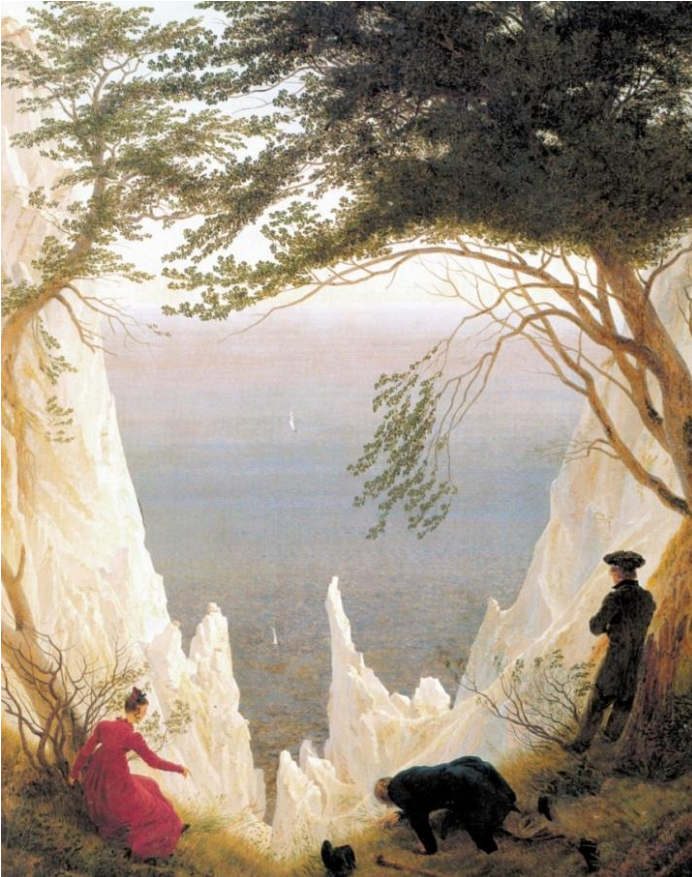
Durante el siglo XIX, el paisaje urbano o natural, usado inicialmente en la pintura histórica en posición secundaria, pasa gradualmente a ser el centro en el trabajo de los artistas, los cuales respondieron así a las situaciones y tendencias de su época. Por otra parte, la relación del hombre con el mundo comienza a ser otra: la naturaleza ya no es el ejemplo ordenado e inmutable de la creación, sino el medio que el hombre transforma. En el ámbito europeo de las artes plásticas, la relación del artista con su paisaje refleja esa transformación mundo-hombre a través del siglo de la Revolución Industrial.⁹⁷

El ámbito es propicio para que surjan artistas como el ya mencionado Caspar David Friedrich, J. M. W. Turner (1775–1851), entre muchos otros, que enrumbaron su labor de distintas maneras. Friedrich, alemán, crea paisajes desolados y ruinas: ensoñaciones con personajes de espaldas que guían la mirada del espectador hacia la vastedad que es siempre protagonista. La soledad y el abandono del ser humano es uno de los temas recurrentes en su obra y los representa, generalmente, a través de un abismo de agua o de aire que es contemplado por un personaje, que se ha quedado ya sin identidad, desde alguna formación extraña de la naturaleza, tal como se refleja en *Acantilados blancos en Rügen*, (1818) [fig. 2]. En la obra se observan los motivos que busca el paisajista romántico en la naturaleza: cavernas, rocas y árboles de tamaños importantes y peñascos desde donde pudieran contemplarse grandes masas de agua. Muchos viajaron a la isla de Rügen o a locaciones similares. También se puede ver una pincelada cuidada y realista, así como un esquema compositivo en el que las rocas y los árboles, en colores contrastados pálidos y grises, enmarcan los azules del agua y el cielo. A diferencia de Lorraine, para Friedrich la naturaleza no es

⁹⁷ C. Bravo, “Tres visiones de Caracas. La ciudad decimonónica a través de sus testimonios pictóricos y gráficos”, en *Argos* Vol. 25 Nro. 48, p. 45.

bella en su placidez sino es sublime en su extrañeza, su inmensidad y en el abandono de los personajes de las obras ante ella.

Fig. 2



Caspar David Friedrich,
Acantilados blancos en Rügen, 1818/19.

Fundación Oskar Reinhart,
Winterthur, Suiza.

Turner, británico, se interesa en plasmar el movimiento y el dramatismo de las fuerzas naturales. La naturaleza, particularmente el mar y el viento, la representa en su capacidad destructiva. Frente a este poder el ser humano siempre queda apocado y, sin embargo, sigue enfrentándose al mar obra tras obra. En *Costa de Northumberland con un barco de vapor auxiliando a un buque de la costa* (1833-1843) [fig. 3], se puede observar no sólo el tema de la naturaleza dinámica y terrible que arrastra las embarcaciones, sino la manera muy particular del artista de representar ese movimiento, mediante pinceladas gruesas

e imprecisas, que justamente buscan conscientemente crear la sensación óptica del viento turbio y veloz que dificulta al espectador la visión clara del suceso.

Fig. 3



J. M. W. Turner, *Costa de Northumberland con un barco de vapor auxiliando a un buque de la costa*, 1833/34.

Yale Center for British Art, Connecticut, Estados Unidos.

Las ideas de lo terrible y lo grandioso de la naturaleza se representan de maneras distintas en los paisajes de uno y otro: en Caspar David Friedrich a través de la vastedad, la infinitud y la desolación; en Turner a través de la imprecisión, la violencia y el movimiento. Ambos casos son claros ejemplos de la necesidad latente de explorar diversos caminos para el desarrollo individual y distinto del trabajo artístico. Ambos ilustran también la libertad con la que fue posible para ellos, y para otros tantos, figurar sus ideas o impresiones sobre la naturaleza en los paisajes.

2.2 El afán por los viajes y las descripciones de la naturaleza americana: De Humboldt a Bellermann

Los fines a los que aspiro son: una visión sinóptica de la naturaleza en grande, una prueba de la interacción de las fuerzas y una renovación del placer que proporciona al hombre sensible la visión inmediata de los países tropicales.

A. von Humboldt, prólogo a la primera edición de *Cuadros de la Naturaleza*⁹⁸

A la dicotomía entre naturalismo y romanticismo en la que se movieron los paisajistas europeos de finales del XVIII y principios del XIX, hay que sumar la práctica de los viajes con motivaciones diversas, entre las que destacan el interés comercial, científico y artístico; intereses que, cabe resaltar, no eran excluyentes entre sí. Estas motivaciones fueron avivadas en parte por la literatura. A finales del siglo XVIII circularon con gran éxito por Europa libros como *El descubrimiento de América* (1781), de Joachim Heinrich Campe (1746 – 1818), que narra los descubrimientos de Cortés, Pizarro y Colón y a la vez fomentaron la curiosidad por lo desconocido⁹⁹. Y a partir de 1807 circularon también los escritos de Alexander von Humboldt (1769 – 1859) sobre la geografía y botánica americanas.

El viajero decimonónico –ya fuese comerciante, naturalista, geógrafo, pintor, poeta,...–, es un personaje que por motivación personal se enrumba hacia un país o continente distinto del suyo buscando aprendizajes de diversa índole. Encajaba en el gusto romántico por lo exótico y lo novedoso, así como en la necesidad científica de explorar cada vez más territorios en busca de conocimientos sobre botánica, zoología y geografía. Los destinos más comunes fueron América, Asia y las islas mediterráneas; hay un claro interés por los

⁹⁸ Citado por C. Hentschel, “Sobre la síntesis de literatura y ciencia natural en Alejandro de Humboldt”, en A. Meyer-Abich y C. Hentschel, *Alejandro de Humboldt 1769-1969*, pp. 117 - 118.

⁹⁹ C. Hentschel, *Op. cit.*, p. 109.

territorios con clima tropical. Fue muy común para los viajeros recolectar objetos o especies vegetales y animales, y llevarlos a Europa como curiosidad o como objeto de estudio: “Una de las grandes modas del siglo XVIII en los países europeos era la instalación de invernáculos en los que se cultivaban y aclimataban las flores y árboles traídos de los trópicos por los naturalistas que habían dado la vuelta al mundo.”¹⁰⁰

El territorio venezolano fue uno de los principales puertos de acceso a América del Sur antes y después de la Guerra de Independencia:

Las costas venezolanas [...] debido a su extensión, su desarrollo hacia el Este, la multiplicidad de sus puertos, y la seguridad de sus aterrajajes en las diferentes estaciones, aprovechan todas las ventajas que ofrece el mar interior de las Antillas¹⁰¹.

Hubo al menos doce puertos, entre La Guajira y Araya, que sirvieron de entrada a Venezuela y América. José Ángel Rodríguez explica que durante la primera mitad del siglo XIX viajaron al país, al principio Capitanía General y más adelante República Federal, aproximadamente doscientos europeos, la mayoría alemanes:

Vino gente interesada en descubrir las posibilidades de Venezuela en el marco de la expansión comercial alemana. Vino otra que sólo quería estudiar la flora y la fauna tropicales o captar paisajes exóticos con el pincel para trasplantar y atrapar para siempre la luz tropical en el lienzo. O describir montañas, ríos, lagos por su belleza. O buscar El Dorado, al igual que los Welser. O mejorar las estadísticas del comercio o, también, como Humboldt, descubrir un mundo por el azar de las circunstancias. En cualquier situación, los alemanes debieron enfrentar de diversas maneras una cultura diferente. De esas vivencias surgen las relaciones de viaje, ayer dirigidas al público alemán, hoy día fuente de conocimiento y reflexión del pasado venezolano.¹⁰²

¹⁰⁰ A. Meyer-Abich, “Alejandro de Humboldt”, en A. Meyer-Abich y C. Hentschel, *Alejandro de Humboldt 1769-1969*, p. 50.

¹⁰¹ A. von Humboldt, *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente* (nota 1), tomo 2, pp. 300 – 301. Citado por J. A. Rodríguez, “Alexander von Humboldt: urbanismo y desolación. Percepción de los espacios urbanos y de los paisajes subocupados de la Venezuela profunda” en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* (Anuario de historia de América Latina), Vol. 41, p. 211.

¹⁰² J.A. Rodríguez, *Venezuela en la mirada alemana (Paisajes reales e imaginarios en Louis Glöckler, Carl Geldner y Elizabeth Gross, 1850 – 1898)*, p. 9

Esta variedad de viajeros legó igual diversidad de testimonios escritos o pictóricos –diarios de viajes, libros, crónicas, dibujos, pinturas,... – en cuya importancia histórica Rodríguez insiste por tratarse de documentos que proporcionan información sobre la vida cotidiana, la arquitectura, el paisaje y las costumbres de la Venezuela del siglo XIX, época de la que no abundan los testimonios locales por diferentes motivos¹⁰³. Si bien esta información puede resultar inexacta, puesto que son relatos que parten de la subjetividad de los autores y están dirigidos en la mayoría de los casos al público alemán, resulta especialmente interesante para los historiadores y lectores venezolanos descubrir la geografía y la cotidianidad de nuestro territorio en aquellas décadas a través de la observación extranjera, con el choque cultural implícito y la mirada subjetiva mediando.¹⁰⁴

Todos los viajeros son contemporáneos y testigos participativos en mayor o menor grado de lo que describen. De allí su pertinencia, su fascinación, la base, en definitiva del poder de su mirada [...]. [Los viajeros] recorren con todos los sentidos el espacio geográfico y transmiten las diferencias de sus espacios físicos y humanos porque conviven, sufren y vibran con ellos.¹⁰⁵

De entre todos los viajeros alemanes que llegaron a Venezuela con intereses científicos, uno de los primeros fue Alexander von Humboldt y quizá fue también el de mayor relevancia para la historia americana por los variados alcances y la enorme trascendencia de su obra. Humboldt, un acaudalado noble prusiano, contó con los medios económicos y con la disposición para viajar por América durante cinco años junto al naturalista y botánico francés Aimé Bonpland (1773 - 1858). Ambos desembarcaron en Cumaná, provenientes de La Coruña, y recorrieron el territorio venezolano durante dieciséis meses, para luego continuar su viaje por los actuales Cuba, Colombia, Ecuador, Perú y México.

¹⁰³ Incendios, la Guerra de Independencia, la Guerra Federal, etc.

¹⁰⁴ Este punto de vista subjetivo, dice Rodríguez, puede situarse desde la superioridad, el distanciamiento o la permeabilidad, según el grado de participación del extranjero, aunque es de lo más común que estas tres maneras de mirar convivan en un mismo testimonio. El relato del viajero alterna entonces entre estereotipos (que pueden ser positivos o negativos), descripciones distantes y analogías tanto físicas como culturales con su propia cultura o con otras antes visitadas.

¹⁰⁵ J.A. Rodríguez, *Venezuela en la mirada alemana*, pp. 15 – 16.

La visita de Humboldt, que comenzó el 16 de junio de 1799 y concluyó con su partida hacia La Habana el 24 de noviembre de 1800, fue la más importante que recibiera la Capitanía General de Venezuela de viajero alguno en los años finales del Imperio Español.¹⁰⁶

Humboldt recogió todo tipo de datos sobre los paisajes naturales y urbanos: sobre la flora, la fauna, las vías de comunicación, el clima, la población, el terreno y los astros. Estos datos los tradujo en importantes y novedosos planteamientos en el campo de la física, el vulcanismo, la geografía, la botánica, la zoología¹⁰⁷, entre otras áreas del conocimiento. Sobre todo nos interesa destacar, a efectos de esta investigación, la cantidad de información que proporcionó Humboldt sobre la geografía, la zoología y la botánica americanas por el incentivo que significaron todos estos nuevos conocimientos para posteriores viajeros.

Recolectó seis mil especímenes de plantas, dibujó innumerables mapas de gran exactitud, redactó algunos de los fragmentos más conmovedores que jamás se hayan escritos contra el comercio de esclavos, probó la conexión entre los ríos Orinoco y Amazonas y estableció un record de alpinismo al trepar hasta los 5700 metros (aunque sin llegar a la cumbre) del Chimborazo.¹⁰⁸

De igual forma es pertinente hacer notar el cómo presenta los resultados de sus viajes y sus conclusiones, a través de la narración de los paisajes y el análisis humanista, en el que subyacen permanentemente por un lado su entendimiento del mundo como una gran biósfera en la que el terreno y las especies están estrechamente relacionados, y por otro su visión de estudioso interdisciplinario ante cualquier objeto o fenómeno. Las narraciones-descripciones de Humboldt fueron de fácil entendimiento y de interés para cualquier ciudadano tanto dentro como fuera de la comunidad científica.

No se trataba para Humboldt de fomentar las ciencias naturales únicamente de acuerdo a la particular manera de ser de éstas, que persiguen los fines más variados y diferentes. Si hubiera hecho así, sólo

¹⁰⁶ J. A. Rodríguez, "Alexander von Humboldt: urbanismo y desolación" en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* (Anuario de historia de América Latina), Vol. 41, p. 201.

¹⁰⁷ Como dato adicional, vale mencionar que entre las especies animales que fueron descritas por Humboldt está el guácharo venezolano, ave que designó científicamente como *Steatornis caripensis*. A.R. Lancini, *Alejandro de Humboldt en el oriente de Venezuela*, p. 19.

¹⁰⁸ S. J. Gould, "El arte se encuentra con la ciencia en *El corazón de los Andes*: Church pinta, Humboldt muere, Darwin escribe y la naturaleza parpadea en el aciago año de 1859", en *Acabo de llegar. El final de un principio en historia natural*, p. 131.

hubiera obtenido una mezcla de conocimientos en proporciones libres y casuales. Ésta no era la intención de Humboldt. Para él era la tierra una totalidad viviente y activa y sus diferentes estructuras –su vestimenta vegetal y su vida animal, su Vulcanismo y Neptunismo, su litósfera, hidrósfera y atmósfera– están siempre relacionadas con ella, como con un todo holísticamente.¹⁰⁹

A su regreso a Europa se instaló en París donde, junto a Bonpland, escribió, editó e imprimió numerosas obras que fueron leídas, principalmente, en las ciudades de Francia y Alemania. Entre estos escritos figuran los treinta y cuatro volúmenes de su diario americano *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente* (1807)¹¹⁰ y *Cuadros de la naturaleza* (1808)¹¹¹, obra por la que Humboldt sentía una especial predilección¹¹². En esta última se describen las diversas escenas de la naturaleza americana, así como las impresiones que causaron en Humboldt y se suministran coordenadas precisas de cada experiencia. Los fines de estas obras son informativos, pero también queda manifiesta la intención de excitar la imaginación del lector.

Todo cuanto tiende a reproducir la verdad de la naturaleza, da nueva vida al lenguaje, ya se trate de describir la impresión sensible producida en nosotros por el mundo exterior, ya nuestros sentimientos íntimos y las profundidades en que se agita nuestro pensamiento. La investigación constante de esta verdad es el fin de toda descripción que tiene por objeto la naturaleza.¹¹³

Estas descripciones van frecuentemente alternadas con relatos referentes a la historia del lugar que se describe, datos de otros investigadores (bien sea para refutarlos o ilustrarlos), recomendaciones a futuros viajeros y comparaciones con lugares de otros continentes o con relatos fantásticos, como recurso para cautivar a sus lectores.

El lago de Tacarigua ofrece una de las más hermosas y risueñas escenas que he visto nunca en toda la superficie de la tierra. [...] Alimenta el lago especies particulares de peces. Muchas veces

¹⁰⁹ A. Meyer-Abich, "Alejandro de Humboldt", en A. Meyer-Abich y C. Hentschel, *Alejandro de Humboldt 1769-1969*, p. 48.

¹¹⁰ Proyecto con varias reediciones, ilustrado además con mil doscientos grabados en cobre. J. Gould, *Acabo de llegar*, p. 131.

¹¹¹ También traducido como *Aspectos de la naturaleza*.

¹¹² A. von Humboldt, *Cuadros de la naturaleza*, introducción al tomo 1.

¹¹³ A. von Humboldt, *Cuadros de la naturaleza*, tomo 2, p. 19.

bañándonos, Bonpland y yo, nos hemos asustado a la vista de la bava, especie de lagarto semejante al cocodrilo, de tres o cuatro pies de longitud, que los naturalistas no han descrito aún. Sospecho que debe ser un dragón. No hace daño al hombre a pesar de su aspecto repugnante.¹¹⁴

Otro de los primeros ensayos publicados por Humboldt tras su regreso de América, *Ideas para una geografía de las plantas más un cuadro de los países tropicales* (1807)¹¹⁵, trata sobre los principios de la distribución de las especies vegetales en el planeta y a su vez sobre la influencia de estas especies en la psique humana. Para Cedric Hentschel “pudo servir fácilmente para un análisis de la pintura paisajística”¹¹⁶, y es un prelude de futuros planteamientos sobre el arte como reflejo del mundo exterior e interior del artista, desarrollados por el mismo Humboldt en *Cosmos* (publicado entre 1845 y 1862). Asimismo, Renate Löschner asegura que con esta publicación Humboldt “esperaba una ampliación de los motivos en el paisajismo europeo y quizás un nuevo apogeo en éste, mediante la propagación de imágenes de formas naturales exóticas”.¹¹⁷

Todas estas publicaciones motivaron a algunos paisajistas alemanes a adentrarse en el territorio americano en las décadas siguientes, aunque en el caso particular de Venezuela estas visitas se vieron interrumpidas por la Guerra de Independencia entre 1810 y 1823. El mismo Humboldt señala como más atractivos los paisajes del mundo tropical americano en el que “la fuerza humana es demasiado débil, para poder vencer a la vegetación, la cual cubre ante nuestros ojos el suelo, y nada deja sin cubrir, menos el océano y los ríos”¹¹⁸, frente a los

¹¹⁴ A. von Humboldt, *Cuadros de la naturaleza*, tomo 1, pp. 39 - 40.

¹¹⁵ Esta obra la dedicó Humboldt a Goethe, con quien sostuvo una fructífera y duradera amistad desde antes de su viaje a América. La circunstancia de esta cercanía produjo un intercambio de ideas constante entre ambos intelectuales. Tanto Goethe como Schiller, con quien también compartió Humboldt, lo influenciaron en las consideraciones sobre la tierra como un todo.

¹¹⁶ C. Hentschel, “Sobre la síntesis de literatura y ciencia natural en Alejandro de Humboldt”, en A. Meyer-Abich y C. Hentschel, *Alejandro de Humboldt 1769-1969*, p. 115.

¹¹⁷ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 18.

¹¹⁸ A. von Humboldt y A. Bonpland. *Ideas para una geografía de las plantas más un cuadro de los países tropicales*, parte 3.

Europeos en el que la cultura ha hecho uniforme la visión del mundo, “y esta uniformidad está opuesta a los deseos del pintor paisajista”¹¹⁹.

Uno de esos artistas alemanes que viajaron a América con el fin de pintar la naturaleza tropical fue Ferdinand Bellermann (1814 – 1889). Realizó su viaje desde Hamburgo a La Guaira en 1842, invitado por Karl A. Rühls, un comerciante hamburgués quien era propietario de una oficina comercial en Puerto Cabello y también tenía un velero, el *Margareth*, en el que viajó el paisajista. Rühls, además, le acogió durante su permanencia en el territorio venezolano. Bellermann llevaba un mapa de viajes y una carta de presentación, ambos hechos por Humboldt, entre otras referencias personales, y una beca otorgada por la corona prusiana. Humboldt, quien para entonces era muy respetado como intelectual y gozaba de una moderada fama en Europa, conoció el trabajo del pintor alemán a raíz de un paisaje que este último realizó tras un viaje a Noruega en 1840:

Bellermann pintó un cuadro de gran formato que atrajo la atención sobre su talento para la representación exacta de la naturaleza, incluyendo formaciones geológicas. Este cuadro (cuyo paradero se desconoce actualmente) fue comprado por el rey de Prusia, Federico Guillermo IV, no se sabe si por sugerencia de Humboldt.¹²⁰

Sobre la formación artística y los intereses de Bellermann abunda bibliografía. Se sabe que nació en Erfurt y que desde los catorce años estudió pintura de porcelanas en la Escuela de Dibujo de Weimar¹²¹, oficio que se le dificultaba por problemas de la vista. En estas clases copió paisajes de Lorraine, lo que significó su inicio en la pintura paisajística.¹²² Estuvo bajo la tutela de Heinrich Meyer (1760-1832), quien exigía a sus alumnos estudiar la naturaleza no en forma

¹¹⁹ A. von Humboldt y A. Bonpland. *Ideas para una geografía de las plantas más un cuadro de los países tropicales*, parte 3.

¹²⁰ H. Weissgärber, “En torno a Ferdinand Bellermann”, introducción a *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 26.

¹²¹ Fundada por Goethe.

¹²² M. Robles, “Ferdinand Bellermann: su personalidad, su formación artística y su viaje a Venezuela”, en *Ferdinand Bellemann en Venezuela: Memoria del paisaje 1842 – 1845* (Guía de estudio Nro. 2 de la exposición homónima), s.p.

directa, “sino bajo el aspecto de eminentes artistas”¹²³, de manera que no sólo aprendió dibujo y composición copiando a Lorraine sino a otros grandes maestros. Durante los años en Weimar, Bellermann se relaciona con el también paisajista romántico y amigo de Goethe, Frederick Peller (1804 – 1878), quien a la postre fue su compañero de viajes por las islas del mar Báltico y durante la famosa expedición a Noruega¹²⁴ previa al viaje a América.

A partir de 1833, estudia pintura de paisajes en la Academia de Berlín. Allí ve clases con Karl Blechen (1798 – 1840), quien es considerado el precursor alemán del impresionismo por sus estudios sobre la luz en un mismo motivo, y, a la vez, tomó clases particulares con August Wilhelm Schirmer (1802–1866), quien guio a Bellermann en temas de composición¹²⁵. Ambos maestros conocían la obra de Turner y promovieron en su alumno la pintura al aire libre, con lo que impartieron a Bellermann técnicas y conocimientos muy distintos de los que había recibido en su formación clasicista en Weimar. Asimismo le enseñaron el característico uso de la luz de los paisajistas alemanes posteriores a Caspar David Friedrich. La llegada de Bellermann a Berlín coincidió con la época en que Blechen estaba realizando un par de cuadros sobre los interiores de un invernadero de palmas en la isla berlinesa Pfaueninsel. Löschner asegura que estos cuadros despertaron el interés del nuevo pupilo en la vegetación tropical y sin duda “fueron de extraordinaria importancia para el desarrollo artístico de Bellermann”.¹²⁶

Es indudable la influencia de Turner en los maestros de Bellermann, tal como se evidencia en la obra *Mar tempestuoso con faro* (1826) [fig. 4] en la que Blechen utiliza a los mismos recursos de Turner –la pincelada gruesa, la bruma en

¹²³ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 17

¹²⁴ Formaba parte de la educación artística de los siglos XVIII y XIX (y de los jóvenes aristócratas o intelectuales en general) realizar el *grand tour* por Europa. Incluía generalmente la visita de Francia, Italia, Suiza y Alemania. S. J. Gould, “El arte se encuentra con la ciencia...”, en *Acabo de llegar*, p. 132. Bellermann, cuya familia no contaba con títulos de nobleza ni era especialmente adinerada, realizó un pequeño tour por las islas del mar Báltico, Noruega y las islas Canarias durante sus años de estudiante en la Academia de Berlín.

¹²⁵ H. Weissgärber, “En torno a Ferdinand Bellermann”, introducción a *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 24.

¹²⁶ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 17

el cielo, la composición elíptica, que se forma mediante las curvas de las masas de aire y agua, y que guía la mirada hacia el centro del cuadro— para representar el movimiento del mar y el viento. Señala un faro en la distancia como único héroe, perdiéndose en la tormenta.

Fig. 4



Karl Blechen, *Mar tempestuoso con faro*, 1826.

Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

Todas estas influencias constituyen la tradición pictórica en que se formó Bellermann y los antecedentes inmediatos de su trabajo. Los aspectos más importantes a tener en cuenta en esta tradición son: el placer por los viajes hacia regiones con paisajes naturales de ciertas características plásticamente atractivas (formaciones rocosas, grutas, masas importantes de agua), la necesidad realista de capturar en la pintura cada accidente característico de un paisaje y la ejecución romántica de los óleos y acuarelas. Esto último se manifiesta en las formas en ocasiones difusas, la preferencia por la luz de los amaneceres o atardeceres y los marcados contrastes entre los espacios iluminados y los sombreados, así como en la elección de los motivos. Entre éstos resalta para las obras principales la

naturaleza imponente, a veces amenazante y la pequeñez del ser humano en relación a ella. La arquitectura suele aparecer rodeada de vegetación o en ruinas y generalmente se trata de construcciones aisladas.

El contexto histórico y político de Venezuela a la llegada de Bellermann es distinto del que recibió a Humboldt cuarenta y un años antes. A raíz de la Guerra de Independencia ocurrida entre una y otra visita Venezuela se constituyó en una república federal presidida por José Antonio Páez (1790-1873). Pocos años antes, tras la reapertura de las fronteras, se comenzaron a sostener intercambios comerciales con Alemania, Francia e Inglaterra. Además hubo un especial interés de parte del Estado venezolano en conocer y trazar el espacio nacional.¹²⁷ Estas circunstancias favorecieron enormemente la residencia en Venezuela de comerciantes como Karl Rühls o Louis Glöcker, quien vivió en Puerto Cabello entre 1834 y 1850 y quien también conoció y entabló amistad con Bellermann, de manera que el artista tuvo durante su viaje mucha compañía y ayuda económica de sus coterráneos. Sobre la acogida de los extranjeros en el país, Rodríguez afirma:

Los alemanes gozaban de muy buena fama. Considerados talentosos, trabajadores y tenaces, ellos recibieron ayuda local en no pocos momentos. Casi todos los viajeros llegaban a Venezuela con cartas de presentación para familias alemanas y venezolanas, cuyos miembros, no actuaban como simples anfitriones sino como guías y consejeros. [...] los alemanes por regla general se acomodaban con rapidez a su entorno, asunto que no era así del todo en otros países latinoamericanos.¹²⁸

Bellermann llegó a Venezuela el 10 de julio de 1842. Tras cuatro días en La Guaira, viaja por vía marítima hasta Puerto Cabello. En diciembre se traslada a Caracas para presenciar los actos fúnebres por la llegada de los restos de Simón Bolívar procedentes de Colombia. Desde Caracas hace una breve expedición a Galipán. En mayo de 1843 viaja a Cumaná y desde allí visita la Cueva del

¹²⁷ En 1838 se había creado la Comisión Corográfica, cuyo objetivo era estudiar en forma global el territorio venezolano, desde el punto de vista geográfico e histórico. Como producto del trabajo de esta Comisión se publican *Atlas Físico y Político de Venezuela*, preparado por el geógrafo italiano Agustín Codazzi y el *Resumen de la Historia de Venezuela*, que estuvo a cargo de los escritores Rafael María Baralt y Ramón Díaz. M. Robles, *Op. cit.*, s.p.

¹²⁸ J.A. Rodríguez, *Venezuela en la mirada alemana*, pp. 35 – 36.

Guácharo. En febrero de 1844 recorre uno de los caminos que le sugirió Humboldt desde Valencia hacia Maracay y de allí a la Colonia Tovar, para luego regresar a Caracas. En octubre de ese año toma un barco rumbo a Maracaibo con la intención de recorrer Mérida y sus alrededores. En abril de 1845 vuelve a Caracas y parte en septiembre hacia Puerto Cabello. Regresó a Hamburgo el 28 de septiembre de 1845.¹²⁹

Durante el transcurso de este recorrido fue elaborando dibujos a lápiz, al óleo o en témpera que enviaba al rey Federico Guillermo IV (1795-1861), sostuvo correspondencia con sus amistades en Europa y escribió un diario de viajes en el que registró tanto observaciones geográficas como experiencias personales. También llenó cinco libretas con estudios y bocetos que luego usó para los lienzos. Tras el viaje, una vez en su Alemania natal, Beller mann elaboró grandes cantidades de acuarelas y óleos referentes a los lugares que visitó en el territorio venezolano.

Estas obras y escritos son, para Alfredo Boulton, de una enorme relevancia para los historiadores venezolanos, ya que proporcionan abundante información sobre el paisaje físico en una época de la cual, como bien apunta José Ángel Rodríguez, no existen suficientes datos precisos sobre la cotidianidad del país.

La observación que gráficamente nos trasmite es de suma importancia porque nos permite conocer una etapa de nuestra historia que nadie había relatado en imágenes porque nuestros pocos artistas locales estaban entonces todavía encasillados en plasmar el rostro de la gente, que no el de la tierra. [...] Por Beller mann [...] sabemos del empedrado del camino de La Guaira y de la yunta de los bueyes que el arriero conducía por la calle que entonces se llamaba Salsipuedes. Las casas tenían tejas rojas, anchos aleros, y paredes de barro pintadas de blanco con rodapié de añil. El puente de la Trinidad tenía un solo arco, y muy cerca se hallaba la mansión solariega del Marqués del Toro. [...] Gracias a esa mano y ese ojo reviven ante nosotros la magnífica visión de la Cueva del Guácharo, y Egido, y Lagunillas de Mérida, y miles de aspectos de nuestra ecología.¹³⁰

¹²⁹ M. Robles, "Síntesis cronológica", en *Ferdinand Beller mann en Venezuela: Memoria del paisaje 1842 – 1845* (Guía de estudio Nro. 2 de la exposición homónima), s.p.

¹³⁰ A. Boulton, prólogo a R. Löschner, *Beller mann y el paisaje venezolano 1842/1845*, pp. 11 – 12.

Los detalles en las pinturas y dibujos que destaca Boulton como historia gráfica de Venezuela, hablan también de la trascendencia del interés del pintor en ser fiel a su motivo. Trascendencia que se dio más entre los historiadores venezolanos que entre los críticos europeos, precisamente porque a medida que avanzó el siglo XIX y llegaron las primeras décadas del XX, el impresionismo, el modernismo y las vanguardias mermaron el interés del público y la crítica por el naturalismo así como por los paisajes románticos.¹³¹

En todo caso, tanto el naturalismo como el ansia romántica por la grandeza, que se reflejan en las obras pictóricas, en los apuntes gráficos y en los testimonios escritos de Bellermann, son puntos necesarios a tener en cuenta para analizar el encuentro del artista con la naturaleza venezolana y sus posteriores producciones en relación a este encuentro.

2.3 Bellermann y el paisaje venezolano: El fervor por la naturaleza

El propósito principal del viaje de Bellermann a Venezuela fue el de encontrar en los paisajes tropicales modelos para su trabajo. Deseaba pintar grandes obras que enriquecieran la tradición paisajística romántica alemana y le merecieran exponer en el Museo Real de Berlín¹³², que tenía pocos años de haber sido inaugurado y con cuyo arquitecto, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), mantuvo amistad en los años de sus estudios en la Academia de Berlín. Por otro lado, estaba la intención de recolectar y documentar, con escritos y bocetos, la mayor cantidad de información posible sobre el territorio venezolano. Esta motivación es adquirida directamente de Humboldt, de las pretensiones del investigador alemán de impulsar el conocimiento total de las tierras americanas. Bellemann también se interesó, de manera secundaria, en publicar una obra compilatoria con sus apuntes del viaje, dibujos y litografías, tal como Johann

¹³¹ H. Weissgärber, "En torno a Ferdinand Bellermann", introducción a *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 33.

¹³² Actualmente *Altes Museum*. En sus inicios fue pensado para albergar diversas colecciones de arte de Berlín, a partir del siglo XIX es cuando se le designa para exhibir colecciones de arte antiguo. Véase, "Altes museum", en *Staatliche Museen zu Berlin*.

Moritz Rugendas (1802-1858) lo hizo sobre Brasil, pero no llegó a ver materializada tal aspiración. Sin embargo, en 1894, cinco años después de la muerte del pintor, es publicada una colección de sus ilustraciones¹³³ a cargo del naturalista y explorador alemán Hermann Karsten (1817-1908).

El diario de viajes y la correspondencia de Bellermann durante los tres años y tres meses de su permanencia en Venezuela, constituyen un testimonio de primera mano sobre las impresiones que causaron en el pintor los lugares visitados y sobre las miras de su trabajo. De estas anotaciones llaman la atención unos cuantos aspectos que se repiten en ellas: el recuerdo constante de sus maestros y sus influencias, el asombro y la admiración en los relatos sobre la selva virgen, lo curiosos y lo pintorescos que le parecieron los paisajes urbanos, las descripciones de los pobladores y las narraciones sobre las dificultades en los caminos de comunicación entre los diferentes lugares que visitó.

Estos temas recurrentes dialogan de alguna manera con los bocetos realizados por el artista en territorio venezolano tanto como con sus obras posteriores, y nos remiten a tres puntos de partida para la lectura de los paisajes venezolanos de Bellermann: Primero el romanticismo, la relación romántica con la naturaleza, que representa su formación intelectual y artística. Luego, la necesidad de documentar de manera verosímil su mirada sobre cada elemento y cada experiencia. Y, por último, el asombro –el miedo y la maravilla– que corresponde al encuentro con lo inesperado y que ocurre principalmente ante la naturaleza.

A su partida de Hamburgo, Bellermann contaba con una estable formación académica como paisajista romántico y su obra gozaba de cierto reconocimiento en Alemania, gracias a lo cual obtuvo la beca de la corona prusiana con la que le fue posible emprender el viaje. Las obras de Turner, Friedrich y las ideas románticas de Goethe habían influido en su formación a través de sus maestros. También a través de amigos intelectuales y otros paisajistas con intereses

¹³³H. Karsten. *Ferdinand Bellermann. Cuadros de paisajes y vegetación de los trópicos de Sudamérica. Dibujados del natural por Ferdinand Bellermann*. Berlín, 1994. Referido por H. Weissgärber, "En torno a Ferdinand Bellermann", introducción a *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 33.

similares que conoció durante su juventud, como Christian Clausen Dahl (1788-1857) y Alexandre Calame (1810-1864), quien fue popular como “pintor de los Alpes”, de la misma manera que Bellermann llegaría a ser conocido en su madurez como “pintor de selvas”.

La tradición romántica se evidencia en los escritos de Bellermann tanto en sus referencias literarias y pictóricas como en la actitud con la que aborda la naturaleza. Los guiños a las obras de Goethe aparecen en más de una oportunidad. Una nota acerca de diversos episodios sobre las penurias de los esclavos a manos de los europeos, lleva por título “El judío errante”¹³⁴, que remite a un poema inconcluso de Goethe. En otra narración, una de las difíciles cabalgatas por los alrededores de Cumaná, ilustra su condición y la de sus acompañantes con un fragmento de otro poema del filósofo alemán: “¿Quién cabalga tan tarde todavía/ atravesando la noche y el viento?”.¹³⁵ Aunque Bellermann no lo conoció personalmente, tuvo contacto con las ideas de Goethe – así como con las ideas románticas en general– desde su juventud en la Escuela Libre de Dibujo en Weimar, particularmente en las clases Heinrich Meyer, quien colaboró con el filósofo alemán en varias publicaciones y fue su asesor en asuntos artísticos¹³⁶. Más adelante en Berlín, continuó cerca del ambiente de Goethe a través de amistades como Friedrich Preller.

Muchos historiadores convienen en situar a Goethe más cerca del clasicismo que del romanticismo pleno, desarrollado por el Círculo de Jena¹³⁷. Sin embargo, sus premisas sobre la función del arte y la relación de ésta con la naturaleza, son un punto de partida para el desarrollo de otras reflexiones sobre los mismos temas. Goethe es consciente de las posibilidades del arte como artificio y ficción¹³⁸. La naturaleza representa el fundamento productivo e inagotable del arte y las formas artísticas deben aspirar a contener lo que hay de

¹³⁴ F. Bellermann. *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 324.

¹³⁵ Del poema de Goethe *Der Erlkönig*. Citado por F. Bellermann. *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 42.

¹³⁶ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 17

¹³⁷ Formado por los hermanos Schlegel Novalis, Schelling, Tieck, Friedrich y otros poetas-filósofos cercanos al pensamiento de éstos. S. Givone, *Historia de la estética*, p. 62.

¹³⁸ R. Bayer, *Historia de la estética*, p. 300.

natural en la mano creadora del hombre, esto es la fuerza vital.¹³⁹ Para Goethe la libertad expresiva del arte es reducida y está subordinada a la realidad, de la que es su manifestación; en este sentido es aún clasicista. En todo caso, para la época en que se formó Bellermann artísticamente, estos planteamientos habían sido debatidos y reformulados. El romanticismo se define precisamente por el carácter ecléctico de sus postulados.

Hemos esbozado ya la idea de que la naturaleza para el romanticismo alemán tiene un significado complejo. Éste se funda sobre una comprensión simbólica de la naturaleza y sobre una aspiración igualmente simbólica del arte¹⁴⁰. En la naturaleza se encuentran el miedo a lo desconocido, así como los valores e ideales que se han diluido tras la Ilustración, por lo que representarla es también un ejercicio de terror y nostalgia. Además en ella se encuentran las fuerzas creadoras que el artista debe imitar. “La naturaleza es diversa y no-estandarizada. Por esta razón los románticos se declararon a favor del realismo, de lo natural, donde vieron la salvación de las convenciones, del esquematismo y la artificialidad de los clásicos”.¹⁴¹

El paisajista romántico encuentra su modelo ideal en la naturaleza virgen: en su dinamismo, en sus formas irregulares, desbordadas e intimidantes, de las que las pasiones humanas eran reflejo. Para Kant era una empresa frustrada que el arte pretendiese representar lo sublime¹⁴², porque este sentimiento sólo podía hallarse en la contemplación directa de la naturaleza vasta y avasallante, pero podemos decir que los paisajistas románticos de la generación de Bellermann y sus maestros lo intentaron arduamente. Dice Rafael Argullol que “La mente romántica está tan insaciablemente –y tan infructuosamente– anhelante de alcanzar la totalidad y la unicidad que erige al espíritu de la Naturaleza en el genuino representante estético de su ansia”.¹⁴³ Todo esto hay que tenerlo en

¹³⁹ S. Givone, *Historia de la estética*, p. 78.

¹⁴⁰ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 227.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 227.

¹⁴² Dicha representación estaría siempre sujeta a la concordancia exacta con la naturaleza. E. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, p. 176.

¹⁴³ R. Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, p.111.

cuenta a la hora de pensar sobre la manera en que Bellermann se refiere a la naturaleza venezolana.

Así como las experiencias de Bellermann en los caminos le recuerdan poemas románticos, la vegetación de Galipán le hace pensar en su maestro Wilhelm Schirmer y la describe apasionadamente:

Esos troncos de árboles altos y poderosos, por entre los cuales parecen abrirse paso las esbeltas palmeras, interrumpidos por helechos arbóreos hacen un efecto magnífico. Comencé a dibujar una parte que al igual que otras, o que casi todas por aquí, tiene una fisionomía fantástica. Troncos inmensamente altos y fuertes, en parte secos y quebrados, cubiertos de enredaderas que con su color verde amarillento, y sus sarmientos castaño rojizos, resaltan maravillosamente contra el verde intenso y el gris de los troncos. Estas enredaderas se parecen a nuestra hierba, sólo que ésta es lo que se dice más estilizada [...] Recordé mucho a mi querido maestro Schirmer. En este lugar todo me lo recuerda; aquí casi todos los árboles lucen más o menos como los árboles estilizados y hermosos que nosotros, necios de Berlín, llamábamos manieristas.¹⁴⁴

Por otro lado, a la par de la tradición romántica, los anhelos de Bellermann de documentarlo todo también se afirman en sus escritos y bocetos, sobre todo en el interés que demuestra en recorrer, día a día, en soledad o con compañía, cada recodo de las locaciones visitadas. También se manifiesta este interés en las descripciones detallistas de cada planta, animal o terreno que viese, de los que se preocupa en guardar, en sus memorias, proporciones y colores. La vegetación llamaba especialmente su atención, quizá predispuesto por los estudios de Humboldt sobre la distribución de los tipos de plantas en las diferentes regiones.¹⁴⁵ Son varios los dibujos de sus libretas que se acompañan con alguna descripción de lo que se está representando, con todos los colores colocados al margen para que pudiese servirle de guía en alguna obra futura. Tal es el caso del que realiza sobre una especie de planta que encontró en el camino a La Ceiba [fig. 5]. Dibujos al carboncillo o pequeños esbozos fueron realizados por el pintor en los sitios donde encontrara algún motivo que llamase su atención:

¹⁴⁴ F. Bellermann, *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 78.

¹⁴⁵ Recordemos la obra de Humboldt anteriormente citada, *Ideas para una geografía botánica, junto con un cuadro natural de los países tropicales*.

Teníamos el plan de quedarnos unos días para hacer excursiones por la hermosa selva, pero lamentablemente la plaga de mosquitos era espantosa, y tuve que olvidar la idea que yo tenía de pintar juntas todas las especies nuevas de palera que crecen aquí, al igual que había pintado antes las de la Colonia Tovar. [...] Así es que decidí que era mejor dibujar. La selva tiene las siguientes palmeras: corozos, sugua, una palmera trepadora, una bella palmera de abanico, la palma redonda, maporas, albaricos, macanillas y una que tenía una corona muy singular y por eso no tuve tiempo de dibujar. [...] El señor Moritz consiguió un gran botín de insectos y mariposas, nunca antes había visto bandadas de mariposas semejantes a éstas; Moritz encontró también una nueva y maravillosa Rosamota rojo fuego.¹⁴⁶

Fig. 5



Ferdinand Bellermann, *Caña índica*, sin fecha.

Colección Museos Estatales de Berlín

La inscripción señala: Flores de caña índica, rojo fuego, las hojas verde oscuro, el nervio principal verde amarillento se pierde en mitad de la hoja rodeado del marrón violeta de los otros nervios, el lado inferior de la hoja amarillo verdoso, el tallo también marrón violeta.

Sus compañeros habituales para las excursiones fueron los naturalistas Nicolaus Funk (1816-1896) y Karl Moritz (1797-1866), quienes, seguramente,

¹⁴⁶ F. Bellermann, *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 276. Se encontraba en el camino entre La Pica y la Ceiba, edo. Trujillo.

también contribuyeron al remarcado interés del artista por las especies vegetales. Moritz y Funck, entre otras experiencias, le acompañaron en el viaje a la Cueva del Guácharo en mayo de 1843. De esta simbiótica relación entre los naturalistas y el pintor, comenta Helga Weissgärber:

Entre los tres hombres surgió rápidamente una verdadera comunidad de intereses. Los naturalistas podían ayudar al pintor con las inscripciones científicas exactas de sus dibujos de plantas, y él por su parte los ayudaba a atrapar escarabajos y mariposas que muchas veces eran atraídos por su colorida paleta.¹⁴⁷

Las vistas de los poblados en la lejanía, como Puerto Cabello contemplado desde el camino al Vigía, muchas veces son descritos por Bellermann como pintorescos, mientras que las montañas difíciles de transitar y la selva tupida a menudo le resultan terroríficas. También recuerda a Humboldt en sus diarios al visitar un lugar recomendado por el estudioso alemán y se esfuerza por cumplir el itinerario que éste le había recomendado.

Las tres experiencias que señala Löschner como más impactantes para Bellermann durante su estadía en Venezuela son la excursión a la Cueva del Guácharo, la expedición desde la costa de Puerto Cabello hasta la entrada del Orinoco y el viaje a la cordillera de Mérida. “El camino hacia la cueva lo encontró Bellermann igualmente salvaje e inaccesible como lo había visto Humboldt cuarenta años atrás [...]. Bellermann midió la cueva y trazó su planta”¹⁴⁸. Desgraciadamente las páginas del diario del pintor en las que relata esta travesía se extraviaron, pero por un escrito de Nikolaus Funk se sabe estuvieron (Bellermann, Funck y Moritz) catorce días en los alrededores de la cueva, acompañados además por unos cuantos indígenas¹⁴⁹, y que se adentraron 650 pies más que Humboldt y Codazzi. Moritz también relata la impresión que les causó la cueva de la siguiente manera:

¹⁴⁷ H. Weissgärber, “En torno a Ferdinand Bellermann”, introducción a *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 30.

¹⁴⁸ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 19.

¹⁴⁹ N. Funck, “La cueva del Guácharo. Remembranzas de un viaje”, en *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 317.

El sr. Bellermann y yo soltamos al mismo tiempo un grito de admiración, la cual, como Ud. podrá imaginarse, en el pintor paisajista se manifestó en forma de éxtasis al encontrar aquí un tema para su arte que excedía en mucho todas sus esperanzas.¹⁵⁰

Del Orinoco le impresionaron la anchura del río, la vegetación y lo intrincado de las rutas de navegación:

El río ofrece siempre más o menos el mismo panorama laberíntico, pero los árboles son cada vez más colosales y también aparecen palmeras grandes. Hay tantas bifurcaciones e islas que es totalmente imposible navegar sin un práctico muy experimentado, incluso cuando el agua es profunda por todos lados.¹⁵¹

Visitar Mérida era una experiencia que le había encargado Humboldt como prioritaria. Bellermann visitó Los Andes en el último tramo de su viaje, a finales de 1844, y para entonces había agotado la beca que le otorgó la corona prusiana a su partida de Hamburgo, por lo que tuvo que escribir a Humboldt para que éste solicitara en su nombre una nueva beca que costeara el viaje al occidente venezolano. Humboldt escribió a Ignaz von Olfers, director de los Museos Reales de Berlín, insistiendo en que:

Mérida sería una gran atracción porque allá existen montañas nevadas, y sería magnífico tener, además de Los Nevados de México, el carácter natural de las montañas nevadas y la flora alpina de Sudamérica, en especial de una región poco visitada. Con ello, su colección se enriquecerá en vistas geográficas y será única en lo que se refiere a cuadros de la naturaleza.¹⁵²

De Mérida pintó Bellermann un hermoso óleo [fig. 6], que lamentablemente se perdió durante la guerra en el siglo XX. En el registro fotográfico es apreciable la majestuosidad de las montañas y la vegetación junto al característico cóndor de los Andes.

Respecto a ésta y otras obras en las que aparece la cordillera merideña, Löschnner afirma:

¹⁵⁰ Informe sobre la llegada a la Cueva del Guácharo escrito por K. Moritz, citado por Löschnner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 24.

¹⁵¹ F. Bellermann. *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 132.

¹⁵² A. von Humboldt, carta a I. von Olfers, 1844, citado por R. Löschnner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 19.

Gracias a la selección del detalle, de los contrastes entre partes claras y oscuras y las nevadas cumbres que sobresalen de la cordillera lejana recubiertas de nubes, el paisaje adquiere un carácter sublime. El pintor ha exagerado conscientemente la estética del paisaje. En ello se demuestra claramente que su visión realista de la naturaleza no carecía de conceptos tradicionales que se basaban en su formación recibida de Heinrich Meyer y August Wilhelm Schirmer.¹⁵³

Fig. 6



Ferdinand Bellermann, *La Sierra Nevada y altiplano de Mérida*, sin fecha.

Antiguamente se encontraba en los Castillos y Jardines de Berlín.

En contraste, según la visión de Helga Weissgärber el romanticismo en Bellermann se manifiesta sobre todo en lo formal, concretamente en la elección de

¹⁵³ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 22.

los colores y en los contrastes de luces y sombras, pero su necesidad primordial como artista era el realismo:

Bellermann [...] era en primer lugar un realista, y aunque su obra muestra la influencia de Friedrich, la diferencia con la pintura romántica es evidente en la realización de los motivos que aparecen en las obras de ambos pintores: naufragios, paisajes a la luz de la luna, paisajes con cavernas, árboles muertos. En la obra de Friedrich estos motivos son símbolos de la vida, la decadencia, la muerte; en el caso de Bellermann son formas normales de la naturaleza que él pinta [...]. El punto esencial de contacto entre la pintura de Friedrich y la de Bellermann se encuentra en la reproducción de la atmósfera pura de los paisajes, cuya realización más notable se encuentran en las vistas de puertos a la caída del sol.¹⁵⁴

Sin embargo, creemos que no sólo en los colores y el contraste de luces y sombras se manifiestan las aspiraciones románticas del trabajo de Bellermann. En la selección misma de unos determinados elementos del paisaje como tema pictórico puede leerse que no era el mero realismo lo que procuraba el artista. Él, como otros paisajistas de su generación, buscaba un motivo que representase la vastedad, lo intrincado, lo novedoso y la exuberancia para recrearlo de manera pulida, academicista, con colores y luces a la manera romántica. No es simplemente una cuestión de placer estético ante la correcta representación de vegetación, accidentes geográficos y fauna. El paisaje romántico puede ser leído desde un intento de aprehensión y reconciliación con la naturaleza, así también los de Bellermann. Explica Argullol:

La naturaleza, tal como la ven o, mejor dicho, la interpretan y expresan los pintores románticos no es puramente un marco físico al que se accede mediante una descripción de su corteza, de su epidermis, sino, al contrario, un espacio omnicomprensivo, profundo, esencial, con valor cósmico, más, asimismo, con valor civilizatorio. Por ello el paisaje en la pintura romántica deviene un escenario en el que se confrontan naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquélla.¹⁵⁵

Señala Peter Burke que el paisaje físico puede tener múltiples significados según la cultura que lo contempla y más aún el paisaje pintado, porque tanto artista como espectador pertenecen a un lugar y a una época: “En algunas

¹⁵⁴ H. Weissgärber, “En torno a Ferdinand Bellermann”, introducción a *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 25.

¹⁵⁵ R. Argullol, *La atracción del abismo*, pp. 9 - 10.

culturas la naturaleza salvaje no es del agrado del público o incluso despierta su temor, mientras que en otras es objeto de veneración.”¹⁵⁶ Y ya hemos estudiado que en el ambiente de la Alemania con ideales románticos en el que se desarrolló Bellermann como artista, fuerza vital, devoción, fascinación y temor eran ideas asociadas a la naturaleza virgen. Igualmente, puntualiza Burke, que la relación entre los paisajes y su representación es recíproca: “La pintura revela que valores muy distintos, como por ejemplo la inocencia, la libertad y lo trascendental, han sido proyectados sobre la naturaleza”¹⁵⁷, así también los paisajes pintados influyen en las ideas que los espectadores se hacen sobre el paisaje físico. Se trata de un juego de proyección de conceptos, que no hace menos verosímil la representación romántica de la naturaleza, ni despoja necesariamente a una obra realizada con intención realista de las cargas emocionales o los contenidos filosóficos.

La obra de Bellermann estuvo indudablemente influida por Friedrich, aunque no era Friedrich, no se declaró a sí mismo un pintor-poeta con la consciencia de estar plasmando su voz interior plásticamente, ni pretendió que sus paisajes cumplieren una función mesiánica. Además, los años que separan la actividad artística de uno y otro decantan el interés de la cultura alemana hacia temas más científicos y hacia representaciones más naturalistas¹⁵⁸. Bellermann tan solo procuró que sus obras y sus testimonios fuesen la ventana a través de la cual los europeos pudiesen mirar, como él miró, la selva americana, que tan profundamente le conmovió. Para él, el misterio y la fascinación estaban en la naturaleza misma, y su tarea como artista era recrear con la mayor verosimilitud y sencillez la inmensidad que se presentaba ante él. Basta citar un pequeño fragmento, de muchos, que escribió el mismo artista en que se alude a este respecto, refiriéndose al caso puntual de la cueva del Guácharo, monumento que le causó gran impresión y al que posteriormente le dedica varias de sus obras más

¹⁵⁶ P. Burke, *Visto y no visto*, p. 54.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 54.

¹⁵⁸ J. Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, p. 12.

reconocidas: “La cueva es lo más bello que he visto hasta ahora y nada más quisiera que mis dibujos lo demostraran”.¹⁵⁹

Precisamente a la naturaleza, cuando se le presentó más intrincada y vasta, le dedica Bellermann los mejores pasajes de sus apuntes, o el silencio:

Ante la vista de las magníficas e imponentes montañas de la costa me di cuenta cuan insuficientes son las meras narraciones de viajes, incluso las mejores, para describir con exactitud el carácter exótico y único del país. Pienso que lo principal deben ser siempre las ilustraciones y que el texto sólo debe acompañarlas.¹⁶⁰

En una excursión que realizó en solitario por los alrededores de la hacienda San Esteban anota:

Al principio iba bastante bien, era una vegetación grandiosa: palmeras y otros árboles imponentes todos cubiertos de enredaderas. Después de que había avanzado así un par de horas, llegué a una quebrada y vi lo que apenas me habría permitido soñar: árboles y enredaderas que subían hasta sus copas, en resumen, lo que me rodeaba era una naturaleza virgen. [...] La vegetación a menudo era tan espesa que apenas podía ver en cielo. Por todas partes había árboles magníficos, muchos tirados en el suelo y pudriéndose y de sus troncos se elevaban nuevas plantas y árboles; con frecuencia me rodeaban los aromas más maravillosos.¹⁶¹

Otro de sus dibujos sobre la vegetación tropical [fig. 7] muestra claramente el afán de Bellermann por figurar el inescrutable bosque y las diferentes especies de helechos y palmeras que convivían, en este caso, en Galipán.

El elemento que otorgó a Bellerman su singularidad como paisajista romántico decimonónico, fue justamente el encuentro con lo sublime a través de la naturaleza venezolana. La tradición romántica y la curiosidad de viajero intelectual representan las motivaciones de su trabajo. También configuraron en él la sensibilidad a través de la cual reconoció los modelos más pertinentes para sus

¹⁵⁹ F. Bellermann, en una carta fechada 28 de septiembre de 1843 y dirigida a Ignaz von Olfers, director del Museo Real de Berlín para la época. Citado en *Ferdinand Bellemann, diarios venezolanos (1842 – 1845)*, p. 122.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 50

obras. Bellermann cumple inconscientemente con la premisa kantiana de que lo sublime es irrepresentable artísticamente y se enfoca entonces en representar algunas posibles fuentes de tal sentimiento, con el distanciamiento necesario para poder cumplir la misión autoimpuesta de fidelidad con su motivo.

Fig. 7



Ferdinand Bellermann, *Helecho arbóreo y palmeras en Galipán*, sin fecha.

Colección Museos Estatales de Berlín

Capítulo 3

Posibles lecturas de lo sublime en los paisajes venezolanos de

Ferdinand Bellermann

La significación no es capaz de agotar la riqueza inefable de la imagen.

R. Barthes, "Retórica de la imagen"¹⁶²

3.1 Hacia una metodología de análisis

Hemos convenido en el capítulo anterior en que Bellermann se formó artística e intelectualmente influenciado por el romanticismo alemán, y en que a través de las tendencias románticas recibe el gusto por representar la naturaleza en su irregularidad, vastedad y dinamismo. Hemos revisado también cómo los teóricos y artistas románticos adjudicaron a los paisajes naturales (y también a ciertos paisajes urbanos) características y valores vinculados a emociones fuertes y a ideas complejas que podríamos asociar con la experiencia subjetiva de lo sublime: divinidad, terror, devoción, misticismo, infinitud, absoluto, desolación... Conviene entonces ahora intentar puntualizar el cómo fue posible que estas ideas y emociones se manifestasen plásticamente, a través de las representaciones de la naturaleza o la urbanidad.

Para ello hay que estar atentos a una doble dificultad: Lo sublime y las ideas ligadas a este concepto son abstractas, como lo son también las emociones. Asimismo, el desarrollo histórico del romanticismo como estilo artístico, se produjo durante una época muy prolífera en cuanto a avances tecnológicos y desarrollo científico, por lo que el ámbito artístico se propuso brindar experiencias que validasen las obras de arte desde la premisa de su autonomía. El hacer artístico busca, en cierta manera, desligarse de la cotidianidad de las ciudades para

¹⁶² En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, p. 30.

obedecer a la subjetividad y a sus necesidades, por lo cual las soluciones pictóricas de los valores y la estética romántica “están lejos, ciertamente, de poder ser reducidos a una unidad homogénea”¹⁶³: abundan las libertades formales. Estas circunstancias dejan espacio a interpretaciones diversas pero también dan cabida a las contradicciones, resultando cualquier lectura de las obras en tan solo una manera de acercarnos.

A la hora de seleccionar un método para analizar los paisajes venezolanos de Bellermann, no consideraremos exclusivamente los análisis formalistas porque resultarían inapropiados e insuficientes para nuestra búsqueda inicial (las posibles manifestaciones pictóricas de lo sublime). Por la misma razón descartamos perspectivas histórico-sociales, biográficas, psicológicas y teorías críticas. Tampoco es viable restringirnos al método iconológico en un sentido estricto, porque, al estar estudiando paisajes y frente a los postulados de autonomía expresiva del romanticismo alemán, no hay unificación de las referencias literarias o culturales (y menos aún en los modos de representación) que pueda permitir una codificación de los elementos en las obras.

Sin embargo, como veremos, sí es posible establecer una significación aproximada en torno a los paisajes en conjunto y en torno a sus elementos: la vegetación, los acantilados, las ruinas, el mar (en calma o en agitación) las formaciones rocosas monumentales, la niebla, la bruma, etc. Además, en las obras aparecen con frecuencia (en la representación de los elementos antes mencionados) algunas posibles manifestaciones de las fuentes de lo sublime establecidas por Burke y Kant: La grandeza, la vastedad, la oscuridad, la brusquedad, el dinamismo..., que también tomaremos como posibles significantes. A partir de estas consideraciones buscaremos el sentimiento de lo sublime en la contemplación romántica de la naturaleza, que es lo que se refleja en los paisajes, y su expresión plástica.

Además de establecer esta potencial significación, que es nuestro principal objetivo, nos ha sido posible reflexionar a partir de los paisajes de Bellermann

¹⁶³ J. Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, p. 20.

sobre hechos históricos y culturales, relativos tanto a las necesidades no estéticas de quienes hicieron posible el viaje del artista al territorio venezolano (y que las obras de Bellermann debían satisfacer), como al valor testimonial que a la postre adquirieron estas obras para los historiadores locales. Estas reflexiones complementarias son útiles para tener claridad acerca de para quienes fueron elaborados estos paisajes y para no dejar de lado la intención naturalista inherente y siempre manifiesta en ellos. El encanto de la pintura naturalista, señala Gombrich, es que “nos permite reconocer el mundo familiar en las configuraciones de pigmento dispuestas sobre el lienzo”¹⁶⁴, así como también, haciendo la operación de reconocimiento a la inversa, permite que el estilo de un artista, o de una tradición artística, empuje al sujeto a buscar un paisaje físico que se corresponda con la visión en las obras, plasmada en su memoria.

Los espacios físicos que pinta Bellermann son espacios reales y reconocibles para cualquier persona que hubiese tenido la oportunidad de cotejar el paisaje físico con el artístico, aun cuando el pintor se haya tomado algunas licencias estéticas en la elaboración posterior de las obras, incluso a partir del punto de vista escogido y del “acomodo” de la fisionomía del paisaje a sus requerimientos artísticos, heredados de la contemplación de las obras de sus maestros y de otros grandes artistas que forjaron su tradición.

Por ejemplo, Löschner cita un pequeño fragmento escrito por Moritz en el que relata cómo el pintor quiso plasmar la Cueva del Guácharo: “Antes de que Bellermann pintara la cueva, había escogido el punto visual más apropiado, y «debido a que árboles y arbustos obstaculizaban parcialmente la vista, había ordenado que los tumbaran»”¹⁶⁵. También señala Löschner que la luz amarillenta de las obras de Bellermann sobre la selva es un esfuerzo por transmitir la sensación de humedad y pesadez de esos ambientes, y a la vez refleja el intento de imitar las obras de su maestro Blechen¹⁶⁶.

¹⁶⁴ E. Gombrich, *La imagen y el ojo*, p. 14

¹⁶⁵ R. Löschner, *Bellermann el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 24.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 22.

Otra anécdota elocuente llega de un informe enviado por el pintor a la corona prusiana en el que apunta:

Últimamente he pintado un cuadro en el que se encuentran dos palmeras en el primer plano, y como fondo los glaciares de la Sierra Nevada. Combinación ésta que yo nunca hubiera osado pintar si no la hubiese podido apreciar en la naturaleza.¹⁶⁷

En ciertas circunstancias, las combinaciones inusuales de elementos en la naturaleza venezolana le parecieron tan curiosas y expresivas a Bellermann que decidió incluirlas en sus obras como íconos representativos del país visitado.

Hay distintas ideas ligadas a la representación de elementos típicos en la naturaleza: la reiteración por medio de la imagen de que se trata de un paisaje extranjero y distinto, la insistencia en documentar las especies y sus inusitadas combinaciones dentro del paisaje y el placer estético que proporciona lo inesperado. Nos habla de la sensibilidad y del gusto del momento, también de la necesidad de un registro visual del continente americano. Y así como es posible que la ubicación de la vegetación en el paisaje permita la asociación de diferentes ideas, los demás elementos dispuestos dentro de las obras del artista tienen también algunos significados o cargas emotivas que intentaremos puntualizar en nuestros análisis, teniendo en mente la dualidad entre la representación naturalista y la búsqueda artística de ciertos paradigmas románticos de belleza y sublimidad.

Dichos contenidos emotivos o filosóficos, correspondientes a las conceptualizaciones de lo sublime y a la sensibilidad romántica respecto a la naturaleza, los hemos estudiado en los capítulos anteriores y los retomaremos en la medida en que se manifiesten en las obras o en la medida en que lo consideremos necesario. Igualmente hemos repasado los datos biográficos pertinentes sobre el artista, que hemos convenido que sean los referentes a su formación artística y a sus influencias intelectuales, así como a su viaje al territorio venezolano. Pero antes de revisar las obras, son necesarias algunas aclaratorias sobre el sentimiento de lo sublime dentro de la estética del romanticismo que puntualizaremos a continuación.

¹⁶⁷ F. Bellermann, citado por R. Löschner, *Bellermann el paisaje venezolano 1842/1845*, pp. 22 – 23.

3.2 Lo sublime en la estética romántica

Insistimos en aproximarnos a la estética romántica en el proceso de estudiar lo sublime en las obras de Bellermann por dos motivos fundamentales: Primeramente, se formó como artista influenciado por el paisajismo romántico, cuyos paradigmas estilísticos son las obras de Frierdrich y Turner, aun cuando las obras de Bellermann tienden más a la sencillez y al academicismo. En segundo lugar, los postulados sobre lo sublime de Kant (que a su vez son heredados por el filósofo alemán, en cierta medida, de Burke y el empirismo inglés), tienen su repercusión pictórica más directa en los paisajes románticos, por lo que es necesario reflexionar sobre la simbología y la representación de emociones concernientes a éstos. El romanticismo alemán, cuya más acertada expresión plástica se encuentra en el paisajismo, es el vínculo filosófico y estilístico entre las conceptualizaciones dieciochescas de lo sublime y la actividad artística de Bellermann.

Para estudiar el sentimiento de lo sublime en el imaginario romántico, es necesario retomar las consideraciones acerca lo sublime y los placeres negativos que habían enunciado Burke y Kant, porque tuvieron una influencia muy marcada en desarrollo de la estética inmediatamente posterior, la estética romántica, y en toda la modernidad.¹⁶⁸ Pero los románticos, a partir de las lecturas de Schiller sobre Kant, no tomaron los postulados kantianos sobre lo sublime, así como sobre el arte, de manera literal. Más bien, reformularon algunos aspectos de éstos para elaborar sus ideas estéticas.

Recordemos que Kant distinguió entre la facultad del conocimiento y la del sentimiento, entre la razón pura y la práctica, entre la belleza como complacencia tanto del entendimiento como de la imaginación, y lo sublime como quiebre y reencuentro de esas mismas facultades por la inadecuación de un fenómeno a sus

¹⁶⁸ V. Bozal, "Immanuel Kant", en V. Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, p. 186.

límites. Precisamente el aspecto determinante de la filosofía kantiana es el triunfo de la razón y la distinción. Esto se manifiesta también en sus reflexiones sobre lo sublime, que viene a ser el concepto mediante el cual la estética puede participar de la moral (aunque ya sabemos que lo sublime, para Kant, no es propiamente una categoría estética). Experimentar lo sublime tiene en última instancia la finalidad de probar la razón en una situación límite: si la razón triunfa logra nombrar como “infinito” a lo desmesuradamente grande, o logra reflexionar sobre su propia moralidad ante lo desmesuradamente destructivo. Por ello, sublime no es lo que el sujeto contempla sino la reacción racional del sujeto ante una determinada contemplación y un determinado sentimiento, que es a todas luces negativo.

Lo sublime para Schiller, al igual que para Burke y Kant se relaciona con un sentir ante algo que sobrepasa las capacidades sensibles del sujeto:

El sentimiento de lo sublime es un sentimiento mixto. Está compuesto por un sentimiento de pena, que en su más alto grado se manifiesta como un escalofrío, y por un sentimiento de alegría, que puede llegar hasta el entusiasmo y, si bien no es precisamente placer, las almas refinadas lo prefieren con mucho a cualquier placer.¹⁶⁹

El individuo se ve obligado entonces a resolver este sentimiento contradictorio, para lo cual el espíritu puede escoger libremente si interpretarlo de manera intelectual adjudicándole un concepto o una imagen, o considerarlo simplemente una potencia natural. Kant también apunta en una obra anterior a la *Crítica del Juicio* que “no todos los hombres poseen capacidad para lo sublime”¹⁷⁰, porque no todos logran arropar aquello que los sobrepasa bajo un concepto que tranquilice a la razón. Igualmente, no todas las sensibilidades están predispuestas de la misma manera a las experiencias. Ese individuo cuya sensibilidad se ve grandemente afectada ante las emociones fuertes y que gusta de deliberar sobre éstas, es para Schiller y para Burke “refinado” y para Kant “melancólico”:

En el melancólico domina el sentimiento de lo sublime. Hasta la belleza, a la que es tan sensible, no tiende solamente a fascinarlo, sino a

¹⁶⁹ F. Schiller, “De lo sublime”, citado por U. Eco, *Historia de la belleza*, p. 297.

¹⁷⁰ V. Bozal, *Op. cit.*, p. 197.

conmoverlo inspirándole admiración. El goce del placer es en él más ordenado, pero no por eso menos intenso; ahora bien, cualquier conmoción suscitada por lo sublime tiene para él mayor atractivo que todos los fascinantes alicientes de lo bello.¹⁷¹

Si para Kant sublime es la entereza racional que encuentra un sentido moral en la contemplación de lo terrible, para el romanticismo fue la correspondencia entre esa misma contemplación terrible y un cierto aislamiento emocional e intelectual relativo al espíritu romántico, que se encuentra reticente a los cambios que se están produciendo en su entorno. Indudablemente para el romanticismo lo sublime es un sentimiento, acotando que el sentimiento es una forma de conocimiento superior a la razón y distinto de las sensaciones que había tomado en cuenta el empirismo inglés. El sentimiento:

Se ocupa de más elementos, es más en el espacio, abarca o alcanza más de lo que la razón contiene o entrega. [...] es una categoría más amplia de conocimiento; sabemos que se nos dice que el sentimiento es más verdadero, la aptitud, entre todas las que nos ofrece nuestra capacidad de conocer, más implicada en la realidad¹⁷².

Recordemos también que para Kant el conocimiento consta del encuentro entre algo dado, que es lo que se aparece a los sentidos y algo puesto, que es el sujeto con su sensibilidad particular y sus experiencias. Novalis enuncia también que “la filosofía siempre necesita que algo le sea dado”¹⁷³, al igual que el sentimiento, que no obstante requiere de la reflexión para volverse intuición, es decir, conocimiento. En este sentido, lo sublime es una forma de intuir (es decir, conocer) la realidad trascendental (la realidad propia y la universal) a través de un sentimiento displacente pero anhelado. Sin embargo, la intuición no es un conocimiento completo, no implica abarcar las cosas en su totalidad, tan sólo asomarse a sus posibilidades de ser.

No sólo Kant influyó en las consideraciones románticas sobre lo sublime. Argullol afirma que *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Burke, y *Los placeres de la imaginación*, de

¹⁷¹ E. Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, parte II, citado por U. Eco, *Historia de la belleza*, p. 312.

¹⁷² J. Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, p. 177.

¹⁷³ Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, p. 43.

Addison, delinearon varios aspectos de la estética romántica, especialmente los concernientes al gusto por las imágenes veladas o semiveladas, lo sombrío, lo tenebroso, las representaciones de personajes y situaciones fantásticas... todo lo que únicamente pueda ser “traspasado por la imaginación”¹⁷⁴, forma parte de la concepción romántica sobre lo sublime.

Sin embargo, sigue siendo el encuentro con la naturaleza en su potencia destructora o en su inmensidad, la principal asociación con el sentimiento de lo sublime. De alguna manera, en lo inmenso o lo destructivo de las fuerzas naturales, en esa primera impresión negativa, los artistas románticos encuentran el espejo de las inquietudes de su época sobre la relación del ser humano con su entorno: la angustia y la melancolía hallan su sentido en la inadecuación entre algunas magnitudes de la naturaleza y la capacidad sensorial del individuo para aprehenderlas. Esa brecha es absoluta¹⁷⁵. La distancia que hay entre las capacidades humanas y las potencias naturales es análoga a la inadaptación del artista romántico respecto a su entorno cotidiano, y a su relación de devoción-temor con la naturaleza.

La posibilidad de solventar esta distancia está en el arte y en la literatura, en la representación artística de ese absoluto, o de los sentimientos individuales (que siempre aspiran a transmutar en universales) ante ese absoluto. Tengamos presente que el arte es el lugar de encuentro de la realidad –entendida como un conjunto conformado por el entorno físico y el cultural– y la sensibilidad: las aspiraciones, los ideales, la necesidad de satisfacción estética. Este encuentro puede resultar en la representación de un lugar distante, inmenso o inaccesible: un anhelo de fuga, que a la vez refiere al reconocimiento de que la realidad interior no se corresponde con la realidad citadina diaria sino, quizá, con un paisaje remoto. La finalidad de la experiencia de lo sublime en el romanticismo no es necesariamente moral, al menos no en el sentido en que Kant lo propuso, sino que

¹⁷⁴ R. Argullol, *La atracción del abismo*, pp. 110-111.

¹⁷⁵ “Lo absoluto es, por definición, lo que no tiene medida, lo inconmensurable”. V. Bozal, “Immanuel Kant”, en V. Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, p. 195.

este sentimiento tiene la finalidad de proporcionar conocimiento en un sentido místico, religioso, estético y de encuentro con algunos ideales.

El romanticismo alemán, explica Javier Arnaldo, “es el horizonte de expectativas al que se enfrenta el arte tras el criticismo kantiano”¹⁷⁶. Es un antipositivismo (y un antimaterialismo), un anhelo por lo que no ha sido corrompido por el progreso industrial, que no aparece tanto en las formas como en el contenido poético y en las representaciones simbólicas. El principio kantiano de que la obra de arte es una “finalidad sin fin”, un objeto que se dicta a sí mismo las leyes para su crítica, conllevó a su autonomía, a la libertad expresiva y a un sin número de posibilidades formales. En concordancia con esto, expone también Arnaldo, las representaciones de figuras mitológicas adquieren un carácter emotivo y expresivo de la subjetividad, más allá de su significado tradicional y, de la misma manera “el ideal de grandeza moral reservado a la pintura de figuras en la rigurosa escala académica de valores de los géneros artísticos se trasladará a la pintura de paisaje, para convertirla en pantalla mítica de la fantasía, con un lenguaje épico”¹⁷⁷.

En este orden de ideas, como ya hemos aclarado, no podemos definir con precisión todos los aspectos formales del romanticismo pictórico, así como tampoco es posible enunciar inequívocamente los elementos estilísticos a través de los cuales los paisajistas románticos plasmaron la experiencia de lo sublime. Tan solo podemos especular y aproximarnos refiriendo un cierto contraste de luces y sombras característico, o determinados colores y elementos con significados en común, de los que los paisajes de Bellermann también participan. Umberto Eco explica esta dificultad desde las palabras claves que determinan el romanticismo alemán:

El término *romantisch* abarca todo lo lejano, mágico, desconocido, incluido lo lúgubre, lo irracional, lo fúnebre. Sobre todo, es característicamente romántica la aspiración (*Sehnsucht*) a todo esto: una aspiración que no se caracteriza históricamente, por lo que es romántico

¹⁷⁶ J. Arnaldo, “El movimiento romántico”, en V. Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, p. 208.

¹⁷⁷ J. Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, p. 17.

cualquier arte que exprese tal aspiración, o tal vez es romántico todo el arte en la medida que no expresa más que esta aspiración.¹⁷⁸

El absoluto, que es el punto central de las reflexiones románticas y también una de las ideas asociadas al sentimiento de lo sublime, es en sí mismo irrepresentable. Lo que comenta Bayer sobre la poesía romántica vale también para otros medios artísticos:

La representación [del absoluto] debe ser simbólica, no directa. No debe ya evocarse, sino meramente sugerir en nosotros la tensión del espíritu hacia el infinito [...] Los sentimientos no se pueden representar directamente; lo que puede representarse, a juicio de Schiller, es la forma, el movimiento, el ritmo, la intensidad, es decir, todo lo que en el sentimiento es cuantitativo. Se requiere una representación simbólica de los sentimientos para lo cual se habrá de emplear la analogía entre las naturalezas exterior e interior. Con ello se establece un juego en el que somos llevados del objeto a la idea sugerida y viceversa.¹⁷⁹

En este juego de significaciones, el paisaje romántico en su totalidad alude, casi siempre, a la consciencia trágica de la escisión entre el hombre y lo natural¹⁸⁰, que es producto de la época (las décadas inmediatamente siguientes a la Revolución francesa, la Ilustración y la Revolución industrial) y es fuente de una profunda nostalgia. Sus elementos y características conforman juntos ese significado habitual. Argullol, generalizando, indica que los paisajes románticos pretenden, por sobre cualquier otra finalidad, ser ventanas a un mundo distante. Bien sea por irreal, por remoto o por indomable, lo que se muestra es algo sobre lo cual el hombre civilizatorio no tiene poder:

Aunque cambien los elementos iconológicos, en todos los casos la intencionalidad es la misma: un mundo simbólico y, en la mayor parte de las veces, onírico, en el que se insinúa toda la magnitud de la Naturaleza, le es mostrado y vedado simultáneamente al hombre.¹⁸¹

Más adelante también señala Argullol, tomando como ejemplo el caso de Turner, que no sólo los elementos descriptivos del paisaje natural (como el mar, las rocas, la vegetación) tienen un significado particular en las obras del

¹⁷⁸ U. Eco, *Historia de la belleza*, p. 303.

¹⁷⁹ R. Bayer, *Historia de la estética*, pp. 313-314.

¹⁸⁰ R. Argullol, *La atracción del abismo*, p. 14.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 57.

romanticismo, sino también pueden tenerlo los aspectos formales, concretamente los contrastes y los colores, así como la disipación de los contornos:

Más allá de los meros elementos iconológicos, Turner deduce que la violencia destructora y creadora de la Naturaleza sólo podrá ser representada en su misma esencia si se dota a la pintura de un nuevo espíritu formal y, en especial, de un nuevo tratamiento del color.¹⁸²

Particularmente a través de las manchas de color y la intencionada desprolijidad en las líneas, insisten los paisajistas románticos en que lo esencial no son las cosas sino la evocación de las sensaciones y las ideas que se tienen sobre las cosas. La sensación de obra inconclusa tiene que ver con esta intención de transmitir una evocación o una intuición de las cosas o los fenómenos. Además, como hemos ya estudiado, los artistas románticos elaboran sus piezas con la consciencia de que el arte ya no necesita imitar exactamente la realidad en sus formas, las miras son otras. Por ello, la claridad y la definición no son necesarias, más bien la indefinición (también la alteración consciente de la luz, los colores y la disposición de los elementos en el paisaje) habla de que se está representando estéticamente un sentimiento individual, que equivale también a un “presentimiento” del universo o de la divinidad.¹⁸³ El estilo del romanticismo alemán se encuentra entonces al servicio de la subjetividad de cada artista y de la aspiración de universalidad que es común a la mayoría de estas subjetividades.

Pasemos ahora a observar cómo se manifiestan las ideas o sentimientos relacionados con lo sublime en algunos paisajes venezolanos de Bellermann.

3.3 En el Orinoco

¹⁸² R. Argullol, *La atracción del abismo*, pp. 95-96.

¹⁸³ J. Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, p. 17.

En el Orinoco [fig. 8], óleo sobre tela realizado hacia 1860, muestra, en primer plano y hacia el lado izquierdo de la obra, la ribera del río Orinoco con su vegetación característica (sobre todo palmeras, helechos y cañas) y algunos personajes en pequeñas embarcaciones. Hacia la derecha, en la lejanía se pierden algunos barcos y se representa el cielo en azules y rosas suaves, que contrastan con los ocres y los tonos oscuros de la vegetación de la ribera. La composición guía la mirada hacia la vegetación tupida y la descansa en el fondo sosegado y de colores pálidos y pasteles.

Fig. 8



Ferdinand Bellermann, *En el Orinoco*, hacia 1860.

Colección Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, Caracas.

En cuanto a la obra en conjunto, llama la atención primeramente la autonomía del paisaje –como posible reflejo de la consciencia de separación entre el hombre (civilizado) y la naturaleza de la que ya hemos hablado–, así como el marcado contraste entre la apacible lejanía y la oscura selva, representada en la vegetación monumental. Hemos reflexionado en los capítulos anteriores sobre cómo fue posible históricamente esta autonomía, que comenzó con la imitación en cuanto a lo formal de Claude Lorraine y Nicolas Poussin (1594 – 1665), y poco a poco encontró sus propios principios artísticos; con el agregado del contenido irreparablemente trágico, en el caso de algunos artistas románticos, o minuciosamente descriptivo, en el caso de otros artistas, del que carecían los paisajes de los grandes maestros anteriores.

Bellermann sigue más o menos apegado al esquema compositivo de Lorraine, que se evidencia en la colocación de los colores más oscuros en un primer plano y los más pálidos en los fondos, como se muestra en esta obra y en algunas otras. Esta receta funciona para recrear ilusoriamente la contemplación. Igualmente, es apreciable en *En el Orinoco* la sutil luz amarillenta que ya hemos referido. Bellermann la usaba tanto para caracterizar el paisaje tropical como para recrear una cierta atmósfera de calidez virginal, y para que la transición de los colores pálidos a los oscuros fuese estéticamente similar a la que observó en otros paisajistas.

Las figuras humanas aparecen aquí, así como en muchas otras de Bellermann sin ser protagonistas, señalando hacia donde debe mirar el espectador o casi como unidad de medida para que por contraste pueda apreciarse la magnitud de la vegetación. La manera en que Bellermann ubica los personajes “da a entender cómo el pintor interpretaba el ambiente del paisaje”¹⁸⁴, un ambiente devorador aún en calma. Los colores similares alrededor de las figuras, así como los elementos vegetales intrincados junto a ellos, casi los hacen desaparecer. Son personajes anónimos: nativos o pobladores del lugar que el autor está retratando, con ropas indígenas o, en ocasiones, con vestimentas a la usanza de las

¹⁸⁴ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 23.

ciudades. Los gestos y señalamientos de estos personajes colaboran con la inclusión del espectador en el paisaje. Este recurso figurativo de incluir personajes anónimos es muy empleado en los paisajes románticos para representar el hecho de que no se trata sólo de un paisaje sino de una vivencia¹⁸⁵, alguien, diminuto en comparación, está mirando o vive a diario ese lugar tan insólito.

Bellermann realizó algunos bocetos durante su permanencia en el territorio venezolano de personajes típicos como llaneros o guajiros con miras a incluirlos en sus obras posteriores, pero con la intención principal de reproducir de manera verosímil su morfología, el atuendo, los medios de transporte y los utensilios locales¹⁸⁶. En todo caso no son estos personajes el motivo central de la obra ni se interesó el artista en darles una identidad. El lugar, la ribera del gran río (cuyas intrincadas rutas de navegación ya hemos descrito cómo impresionaron al artista), es protagonista y la naturaleza no está subordinada a los personajes, sino, al contrario, los anula, o, en el mejor de los casos, podríamos decir que aparecen incorporados como una característica más del paisaje.

Las formaciones vegetales de grandes proporciones, así como la gran masa de agua, dan una idea sobre la magnitud del lugar natural que se está representando: en un sentido optimista la exuberancia vegetal alude a la vitalidad y a la naturaleza en su potencia creadora, en un sentido más trágico estas mismas formaciones enormes invitan a la reflexión sobre la pequeñez del ser humano por contraste y sobre la distancia que hay entre esa naturaleza, que es tanto creación como destrucción en potencia, y el ser humano. También las embarcaciones que se pierden en la lejanía reflejan, posiblemente, los viajes y los intercambios, que ya hemos estudiado como necesidad romántica y que coincide con los intereses exploratorios y comerciales característicos de la época.

No olvidemos, en todo caso, que se trata de una representación (o quizá, en cierto grado, una esquematización) de un lugar real, distante para el alemán decimonónico, pero existente. Todos los elementos pretenden dar fe de cómo es

¹⁸⁵ J. Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, p. 72.

¹⁸⁶ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 30.

ese lugar. Estamos ante una ventana a un país tropical, en donde la vegetación es muy grande y la selva muy intrincada, en donde hay indígenas que logran aproximarse a esa selva y donde hay también puertos, un lugar de intercambios comerciales y de llegada de viajeros.

En esta obra, quizá, no es tan evidente un mensaje sobre el poder destructivo de la naturaleza, puesto que el paisaje se encuentra en calma, aunque sí hay referencias a su inmensidad en la representación de la vegetación imponente. Podríamos pensar que es un paisaje sublime en cuanto representa una naturaleza que es en sí misma extraña, confusa y virginal. El espectador se encuentra, al igual que los personajes anónimos de la obra, en el umbral hacia lo exótico y lo exuberante de la selva. Todo el misterio se encuentra allí, remarcado visualmente por los tonos oscuros con los que se representa esa selva que es emotivamente significativa.

3.4 Parte de Caracas destruida por el terremoto

Al contrario de la obra anteriormente analizada, *Parte de Caracas destruida por el terremoto* [fig. 9], es una pieza de pequeño formato (apenas 23,4 x 36,4 cm), pintada al óleo sobre cartón, que representa, como su título lo señala, las secuelas en el terreno y en las construcciones de Caracas del terremoto acaecido en 1812. Debido al soporte utilizado (cartón), la pincelada se observa más pastosa y menos prolija que en sus obras sobre lienzo.

Muestra un panorama de ruinas en medio de las cuales el tiempo ya ha permitido el crecimiento de árboles grandes y frondosos. Al fondo hacia la derecha, El Ávila¹⁸⁷. En la parte inferior izquierda, se muestra un camino sinuoso que se dirige hacia la ciudad y donde observamos dos minúsculos personajes transitándolo, de espaldas y, nuevamente, sin identidad. En el centro de la

¹⁸⁷ Como dato curioso, Bellermann creía, y afirmaba en sus escritos, que el Ávila era parte de la cordillera andina, al igual que el resto de las montañas o cerros venezolanos de los que tuvo conocimiento. Nota del traductor, *Ferdinand Bellerman. Diarios venezolanos 1842-1845*, p. 66.

composición y contemplada desde la distancia se encuentra, reconocible por su fisionomía, la iglesia de La Pastora.

Fig. 9



Ferdinand Bellermann, *Parte de Caracas destruida por el terremoto*, hacia 1860.

Colección Museos Estatales de Berlín.

De la misma forma que ocurre con la relación naturaleza-personajes, en los paisajes románticos la representación de la naturaleza sobresale ante la exhibición de las construcciones humanas. Edificaciones, carruajes, botes y armas se presentan frecuentemente reducidos, arruinados por el tiempo, subyugados por algún desastre en proceso o, como en el caso de esta obra, uno ya pasado.

Bellermann tuvo la oportunidad de contemplar en Caracas y sus alrededores, muchas construcciones en ruinas, secuelas tanto de la Guerra de independencia como del ya mencionado terremoto de 1812. En algunos de sus

óleos, realizados a partir de los esbozos que hizo en territorio venezolano, se aprecian estos vestigios. Relata en su diario: “[San Esteban] ha perdido mucho desde la expulsión de los españoles, pues también aquí, como en casi todo el país, se encuentran muchas ruinas.”¹⁸⁸ Y en relación al camino descrito en la obra, señala:

La Puerta está aproximadamente a media hora de la ciudad [Caracas] y todo ese tiempo se cabalga en medio de ruinas y escombros hasta que se llega a las verdaderas calles [...] Entre las ruinas hay muchas muy pintorescas, que son de iglesias.¹⁸⁹

El punto de vista, los colores y la composición de *Parte de Caracas destruida por el terremoto* son muy similares a los de *Las ruinas del Septizodium de la colina palatina en Roma* [ver fig. 10], obra de Blechen, que figura los despojos de lo que alguna vez fue la impresionante fachada de un edificio imperial que bordeaba la ciudad de Roma por el sur.

No hay símbolo más claro para el romanticismo del poder devastador del tiempo y de los fenómenos naturales que una ruina. La manera posible de representar lo sublime en la urbanidad es a través de una urbanidad deshecha. Además los escombros son plásticamente atractivos –y en este sentido resultan interesantes para Bellermann– por su irregularidad y sus mutilaciones, por ser algo incompleto. De Friedrich a Blechen, muchos paisajistas románticos las incluyeron en sus obras como representaciones del destino y de la derrota. La naturaleza es dadora de vida, maravillosa, inmensa y exuberante, pero también es potencialmente destructora y las ruinas son testigos silentes de ese poder, tanto como de los persistentes esfuerzos humanos que terminan desmoronándose al intentar resistirlo. En esa significación está el carácter sublime de la representación de construcciones en ruinas. También son símbolos de lo fugaz, en relación a la vida y la muerte. El paisajista romántico se encuentra “atraído –terroríficamente atraído, podríamos decir– por la promesa de destructividad que la Naturaleza trae consigo”.¹⁹⁰ La ruina funciona como recordatorio y forma

¹⁸⁸ F. Bellermann, *Ferdinand Bellerman. Diarios venezolanos 1842-1845*, p. 56.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 62.

¹⁹⁰ R. Argullol, *La atracción del abismo*, p. 92.

perceptible de dos ideas: lo civilizatorio que alguna vez estuvo y esta promesa de destructividad de las fuerzas naturales

Fig. 10



Karl Blechen, *Las ruinas del Septizodium de la colina palatina en Roma*, 1829.

Fundación Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza.

En la obra, además de las ruinas, resalta la brusquedad con la que aparece el camino en el paisaje y las masas de terreno truncadas y desprendidas, suponemos, por el mismo terremoto. La brusquedad, recordemos, según Burke, es una de las fuentes de lo sublime puesto que genera en el espectador una sensación de inestabilidad y peligro. Tanto las ruinas de construcciones como las interrupciones bruscas del terreno resultan desagradables y a la vez profundamente atractivas al espectador, por su carácter poético y atemorizante. Una vez más, cabe remarcar a intención de documentar los diferentes aspectos característicos del paisaje venezolano. Entre estos aspectos estaban las ruinas y las construcciones abandonadas, muy frecuentes por los caminos y las poblaciones.

3.5 *La cueva del Guácharo, 1874*

A la cueva dedica Bellermand varias obras. Ésta, de 1874 [ver fig. 11], ofrece la visión del camino desde Caripe hacia la cueva, que se aprecia al fondo. Este camino a través de la “espesa selva” lo recorrió Bellermand con sus compañeros Moritz y Funk, junto a un grupo de indígenas entre los cuales había un par que afirmaba, según Funk, haber guiado también a Humboldt y a Bonpland más de cuatro décadas antes. En la obra se figura, efectivamente, un conjunto de árboles muy tupidos de entre los cuales surge un sendero y, en el centro un río que el grupo de personas se dispone a atravesar. No sabemos si el grupo formado por indígenas junto a unos personajes con caballos y sombreros representa la expedición de Bellermand, Moritz y Funk o la de Humboldt y Bonpland¹⁹¹. Lo interesante para nuestro estudio es, en todo caso, la representación de la naturaleza y de las dificultades que afrontan los personajes para llegar a su destino.

La visión del camino representado la describe Funk de la siguiente manera:

Con gran expectación seguí el angosto sendero rodeado de espesa selva que, a fines del siglo pasado, habían transitado nuestros ilustres viajeros [Humboldt y Bonpland] [...]. Frente a nosotros la quebrada se encrespaba entre las peñas en medio de la selva; sobre nuestras cabezas se elevaban los árboles inmensos [...].

Seguimos por el camino resbaloso, atravesado por miles de plantas trepadoras. Tras una hora de dura faena, abriendo un paso por el antiguo camino cubierto de tupida selva, me encontré de repente frente a la cueva, que despegaba su grandiosa entrada a unos diez pies sobre nosotros¹⁹².

Fig. 11

¹⁹¹ Algunas de las biografías y catálogos consultados sobre el artista refieren un lienzo en el que el pintor figuró la expedición de Humboldt y Bonpland hacia la cueva con fecha de 1879, cuya descripción parece coincidir con esta obra. Quizá ésta sea una versión previa de esa misma pieza o quizá se trate del relato de la experiencia del propio Bellermand y sus compañeros.

¹⁹² N. Funk, “La cueva del Guácharo. Remembranzas de viaje”, en F. Bellermand, *Diarios venezolanos 1842-1845*, p. 317.



Ferdinand Bellermann, *La Cueva del Guácharo*, 1874.

Colección particular, Caracas.

Los colores utilizados son similares a los de la primera obra analizada (*En el Orinoco*): verdes y ocres oscuros para la vegetación, azules y rosas pasteles en el cielo, con el agregado de la hermosa cueva que aparece al fondo, románticamente, como destino. La cueva está representada con tonos similares a los que usó Friedrich para figurar los acantilados en *Acantilados blancos en Rügen* [fig. 2], grises y ocres muy pálidos para las rocas, y en el interior el vacío y la sombra en violetas y grises apagados. El dibujo es detallista y minucioso, procurando la distinción de las especies vegetales. Al respecto, Löschner comenta:

Las siluetas de gigantescos árboles y los ríos caudalosos con troncos caídos en sus cauces o cruzándolos como puentes, recuerdan los

paisajes de bosques del holandés Jacob Ruisdael [1628-1682], o sea la pintura del siglo XVII.

[...]

Al pintor sólo le importa representar la selva, cuya fisionomía logró captar de manera excelente. Con acertado sentido del color fue reproducida la rutilante policromía.

En los colores se refleja el aire sofocante, la descomposición vegetal, propios de las selvas tropicales saturadas de humedad. El artista ha plasmado la flora con sumo cuidado, acentuando las especies preponderantes¹⁹³.

La diferencia respecto a los paisajes holandeses del XVII, es precisamente la presencia del grupo que intenta cruzar la quebrada y la dificultad evidente del camino, que es el tema de este paisaje. Recordemos que para Burke la dificultad y la magnificencia son fuentes de lo sublime, la magnificencia equivale a la profusión de elementos variados o de un mismo tipo que dan idea de ser muchos más de los que se pueden observar en un determinado momento. La selva venezolana es magnífica en las obras de Bellermann, siempre aparece en forma de árboles de diversos tamaños (muchos enormes) proliferándose, supone el espectador, más allá de los límites del cuadro y dando la idea de una gran extensión de vegetación enmarañada. Bellermann la describe así en su diario –recordemos el fragmento anteriormente citado en el que comenta que la espesura de la selva apenas le dejaba ver el cielo–, la repetición de los mismos árboles y enredaderas le hicieron perderse en muchas ocasiones por los caminos. La dificultad, como Burke refiere, deriva del esfuerzo humano que, el espectador imagina, conllevó realizar alguna tarea. En este caso se evidencia la dificultad en la pequeña tropa que se observa saliendo de la selva y en los personajes que intentan improvisar un puente para atravesar el río.

Al fondo de la obra se observa la entrada de la cueva y, más atrás, una serie de montañas y formaciones rocosas sumidas en una sutil niebla, que también es un recurso pictórico frecuente entre los paisajistas románticos. “El paisaje moderno –señala Argullo– deja de considerar a la Naturaleza como una

¹⁹³ R. Löschner, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*, p. 24

forma nítida y luminosa para sumirla en un misterio que nunca es percibido claramente.”¹⁹⁴ A diferencia de la estética rococó y de las representaciones pictóricas clasicistas, el paisaje romántico es reiterativo en la representación los elementos naturales de tal manera que parezcan envueltos en un halo de misterio, que sean apenas una evocación. Por este motivo abundan los paisajes nocturnos y los atardeceres, así como la bruma o la niebla. Burke apunta que: “En la naturaleza, las imágenes oscuras, confusas e inciertas, ejercen mayor poder en la fantasía para formar pasiones más grandes, que el que tienen aquellas que son más claras y determinadas”¹⁹⁵. Por ello es fuente de temor, y en consecuencia de lo sublime, aquello que en la naturaleza aparece semivelado. Las pinturas, para Burke, pueden ser fuentes de lo sublime en la medida que imiten exactamente el efecto de la visión de tales cosas de la naturaleza.

3.6 La Cueva del Guácharo en Caripe, 1843

Estos pequeños estudios al óleo [fig. 12 y 13], tienen la particularidad de haber sido realizados *in situ*. Figuran el mismo motivo, con la misma luz y los mismos personajes desde dos puntos de vista distintos. Esta circunstancia les brindan un carácter realista del que carecen las demás obras estudiadas (nos crea la ilusión como espectadores de que estamos viendo la cueva tal como Bellermann la contempló en 1843). Representan sendas vistas de la entrada de la cueva desde el interior y desde el exterior respectivamente. Bellermann y sus compañeros en esta expedición estuvieron catorce días instalados a la entrada de la cueva, contemplándola, explorándola, midiéndola y estudiándola (y en el caso de Bellermann, representándola). El pintor realizó varios dibujos al carboncillo y representaciones al óleo tanto de la cueva como de la fauna y flora circundantes.

Fig. 12

¹⁹⁴ R. Argullol, *La atracción del abismo*, p. 111.

¹⁹⁵ E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, pp. 46-47.



Ferdinand Bellermann, *La Cueva del Guácharo*, 1843.

Colección Museos Estatales de Berlín.

En ambas obras la composición es casi igual: un marco oscuro, tenebroso que encuadra un espacio lleno de luz que parece casi irreal. En la primera pieza [fig. 12], la vista desde el interior, el marco lo figura la misma fisionomía de la cueva con todos sus accidentes: estalactitas, estalagmitas, el barro y la oscuridad. En el centro de la composición, a la distancia, se observa la vegetación del camino que ha quedado atrás, esta vez bañada de luz y en brillantes colores. En la entrada de la cueva, asentándose, un grupo de personas (suponemos, los acompañantes del pintor).

En la segunda obra [fig. 13], se observa la cueva en el centro y con total protagonismo: enorme, pálida y difusa. La vista es desde un grupo de árboles oscuros y entrelazados, ubicados fuera de la cueva, que forman el marco. Delante

de la imponente cueva, los acompañantes de Bellermand en las mismas actividades de la imagen anterior.

Fig. 13



Ferdinand Bellermann,
La Cueva del Guácharo,
1843.

Colección Museos Estatales
de Berlín.

La oscuridad, la grandeza y esa cualidad de ensoñación que le da el encuadre, son las características más evidentemente ligadas a lo sublime de estas obras. Esta composición, en la que se emplea alguna formación natural para representar una vista como desde un umbral o una ventana, y el contraste intenso de colores entre “el marco” y la vista en la lejanía, son otros recursos propios de los paisajistas románticos (Blechen, Friedrich, Carus, Schinkel...). Se han analizado como representación simbólica de la nostalgia, del encierro, de la

atracción por lo lejano o de la distancia irreconciliable entre el ser humano y la naturaleza¹⁹⁶. En todo caso, es posible imaginar por estos estudios la fascinación que sintió Bellermann por la cueva. Una caverna justo en medio de la selva, muy poco explorada antes de su llegada, es un motivo artístico fascinante y la vez terrorífico.

Estas obras figuran un modelo y un modo de representación típicamente románticos y en ellas se plasma plásticamente un conglomerado de características que Burke ha descrito como fuentes de lo sublime. Las más notorias son: la evocación del temor a lo desconocido mediante la oscuridad (evidente en la utilización de los colores y en la representación del interior de la cueva), la grandeza de las dimensiones (de la cueva) y la brusquedad en la transición de un ambiente bañado de luz a una oscuridad muy densa. También lo son lo inesperado de tales visiones y lo tenebroso de los elementos en el interior de la cueva (ramas, formaciones salientes irregulares, oquedades...).

Pero el conjunto es más que la suma de sus elementos: a través de estas pequeñas piezas en las que el artista analiza la riqueza artística del motivo venezolano que más le impresionó, realizadas, además, en plena emoción del descubrimiento de la cueva, es posible asomarse y comenzar a entender de qué se trata la atracción por lo oscuro y lo misterioso, ese intenso placer negativo que es el comienzo del sentimiento de lo sublime y el eje en torno al cual gira la estética romántica.

3.7 Atardecer en el puerto de La Guaira

Atardecer en el puerto de La Guaira [fig.14] se trata de un gran espacio abierto, vasto y casi desolado, al anochecer. Apenas unos pocos elementos acompañan la visión del mar y del crepúsculo: un conjunto de palmeras hacia la derecha con tres personajes de espaldas a sus pies, un pequeño y solitario velero a la izquierda y el puerto junto a las montañas en la distancia. El tema de la obra

¹⁹⁶ R. Argullol, *La atracción del abismo*, p. 56.

es, sin más, la contemplación; el mar en calma, las últimas luces del día y la vastedad. A diferencia de las obras antes observadas, en la paleta de colores predominan los azules intensos, los grises y el amarillo que se va diluyendo suavemente desde centro de la obra hacia los bordes. La línea de las montañas al fondo traza una diagonal que divide la composición en dos bloques, cielo y mar, formados por los mismos colores con la única interrupción de las palmeras oscuras en primer plano, vistas a contraluz, en el borde derecho del lienzo.

Fig. 14



Ferdinand Bellermann, *Atardecer en el puerto de La Guaira*, sin fecha.

Colección particular (familia Vollmer), Caracas.

Plásticamente, el mar al anochecer, es un motivo de gran belleza por la variedad de matices que se despliegan en el panorama y por la vastedad y la calma que evoca la visión del mar abierto. Dos lecturas convergen en esta obra. Por un lado la función de “postal” que es posible atribuirle: se trata de la vista panorámica de un excelso anochecer en el país tropical visitado, con el registro

minucioso de los efectos de la luz y los colores, con la transparencia de las olas sobre las rocas y con los pulcros destellos de la luz sobre el mar. Por otro, podríamos leer en la contemplación anonadada del mar y el crepúsculo otras significaciones, relacionadas con la dualidad entre la consciencia del aquí y el ahora y la voluntad de perderse en la vastedad característica de las marinas. Los personajes de espaldas tan sólo en actividad contemplativa, refuerzan esta proposición. Refiere Argullol:

En el paisaje la contemplación romántica de la Naturaleza sólo secundariamente es una contemplación del exterior [...]. Una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán deben evocar y, por tanto, reflejar plásticamente, no fenómenos orográficos o climatológicos sino estados de la subjetividad. La aceptación de esta premisa separa radicalmente a la estética romántica de un credo realista o de uno impresionista¹⁹⁷.

En la obra de Bellermann se aprecian rasgos formales consistentes con la estética romántica y también con cierto grado de realismo, que tiene que ver más con plasmar en sus obras tipologías que permitan identificar lugares o elementos característicos que con la representación exacta de la realidad, por lo que hemos considerado más coherente a lo largo de nuestra investigación emplear el término naturalismo en lugar de realismo. Más allá de estas cuestiones, en esta pieza en particular destaca el sentido artístico con que fue elaborada. Evidentemente el pintor ha enfatizado, o distorsionado, el colorido del motivo real y ha seleccionado un punto de vista muy adecuado a sus propósitos, o ha acomodado en el lienzo los elementos del puerto de La Guaira para que reflejen exactamente, más que la realidad, su mirada esteticista del panorama.

Tanto Burke como Kant plantean la vastedad y la idea de infinitud en relación al sentimiento de lo sublime, así como la estética romántica relaciona lo que es o parece infinito con lo absoluto. Recordemos que Burke explica la vastedad como la desmedida proporción de las dimensiones de un fenómeno u objeto (señala el mar como ejemplo) en comparación con el sujeto que está ante ello. Dichas dimensiones a veces son tan vastas que el ojo es incapaz de distinguir los límites del fenómeno u objeto en cuestión, por lo que “parecen ser

¹⁹⁷ R. Argullol, *La atracción del abismo*, p. 66.

infinitos y producen los mismos efectos que si realmente lo fueran”¹⁹⁸, es decir, un cierto horror delicioso. Kant señala como sublime matemático aquello para lo cual no existe unidad de medida, por lo que la razón, incapaz de establecer una estimación numérica de tal asunto, se distancia y opta por suplir la ausencia de medida con un concepto abstracto (el infinito). El mar y el cielo son elementos con dimensiones no estimables numéricamente y cuyos límites no alcanzamos a ver a simple vista, por tales motivos parecen infinitos. En los paisajes románticos sus representaciones tienden a evocar justamente la vastedad, tal como ocurre en *Atardecer en el puerto de La Guaira*.

Bellermann en sus paisajes venezolanos, suele mostrar la naturaleza vasta o potencialmente destructora pero en calma. Son mucho más numerosas sus obras con estas características que aquellas que muestran el dinamismo y el movimiento de las fuerzas naturales. Esta sería una fuente muy clara de lo sublime que no aparece en las obras estudiadas.

Vale destacar también como reflexión final el asombro que sintió Bellermann ante la naturaleza venezolana, que es apreciable en muchas de sus obras pictóricas, tal como en algunos pasajes de su diario y su correspondencia que hemos estudiado anteriormente. La grandeza en las dimensiones de los elementos representados (en especial de la vegetación y las formaciones rocosas) y las inesperadas combinaciones de éstos dentro de los paisajes, al igual que el inusitado contraste de luces y el uso de colores muy característicos, dan fe de este asombro. Recordemos que para Burke y Kant el asombro, esa parálisis momentánea de la razón y la imaginación, es la primera reacción ante algo capaz de suscitar lo sublime.

El recuerdo de ese asombro inicial estuvo presente durante mucho tiempo en la memoria del pintor, que se esforzó en recrearlo plásticamente. El hecho de que los paisajes venezolanos continuasen siendo el un motivo recurrente en sus obras hasta más de tres décadas después de su viaje, bien entrada su vejez,

¹⁹⁸ E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. 54

muestra lo significativa que fue en su vida (al menos en su vida artística) el contacto con la naturaleza venezolana.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo hemos estudiado de manera historicista los diferentes abordajes que han existido en cuanto a la concepción de lo sublime. Estas discrepancias están estrechamente ligadas a la manera de entender el arte y los asuntos estéticos dentro de la historia de la filosofía. En la antigüedad, Longino escribió un tratado sobre el tema, estableciendo lo sublime como un grado de excelencia en el discurso muy deseable para oradores y poetas, que sin embargo no podían alcanzar todos, pues dependía de factores relacionados con la técnica en la composición de los discursos y de ciertas disposiciones innatas del orador. No es extensivo el tratado de Longino hacia otras áreas distintas de la oratoria y la poesía, ni en modo alguno se considera en términos negativos, más bien se recalca que es sublime la belleza y la excelencia en su más alto grado. Recordemos también que en la Antigüedad la belleza fue considerada una cualidad objetiva y aunada a los conceptos de lo bueno y lo verdadero.

Ya en el siglo XVIII, a la par de las soluciones más subjetivas del problema de la belleza y la relativización del juicio del gusto, planteadas por el empirismo inglés, se empieza a considerar lo sublime como un sentimiento o una experiencia, y se amplía su aplicación más allá de la poesía e incluso del arte. También observamos cómo dentro de algunos textos de escritores británicos, se habla de los “placeres negativos” como esos sentimientos mixtos ante un objeto o fenómeno que produce simultáneamente aprensión y placer, puntualmente, ante las representaciones artísticas de algo que en la realidad produce repulsión. Sin embargo, hemos estudiado *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* como el primer texto en caracterizar lo sublime como un sentimiento distinto de la belleza y que no existe por contraposición a ésta sino a la indiferencia. Su autor, Edmund Burke, establece en esta disertación parámetros que no se abandonarían luego en cuanto a la reacción que ha de producir la contemplación de algo sublime: el asombro y el terror ante lo que es desmesuradamente grande o potencialmente destructivo. Sin abandonar del todo

las consideraciones de Burke, Kant, en *Observaciones sobre el carácter de lo bello y lo sublime* y más profundamente luego en *Crítica de la facultad de juzgar*, propone lo sublime fuera del ámbito artístico, como la experiencia subjetiva ante la contemplación de determinados fenómenos naturales y la reacción racional del sujeto ante tales fenómenos.

En el segundo capítulo exponemos el contexto artístico en el que se formó Ferdinand Bellermann como paisajista, así como la influencia que ejercieron las publicaciones de Alexander von Humboldt en él, tal como en otros artistas que durante el siglo XIX viajaron al continente americano en búsqueda de nuevos motivos para sus obras y de la ampliación de los conocimientos que se tenían sobre la geografía, la botánica y la zoología americanas. Concluimos, mediante el análisis de las biografías del artista, de sus diarios de viajes y de algunos de sus apuntes gráficos (también de otros textos que nos ayudaron a entender el contexto histórico y cultural, así como las motivaciones de los artistas viajeros) que el encuentro con la naturaleza venezolana fue un hecho muy significativo en el hacer artístico de Bellermann, ya que en ella se hallaban motivos que se correspondían con las búsquedas estéticas del paisajismo romántico (grandes formaciones rocosas, cuevas, vegetación exuberante y tupida, grandes espacios abiertos y desolados) y algunos otros inesperados, como la combinación inusual de vegetación tropical y montañas nevadas. Además, mediante todas estas lecturas, encontramos dos puntos de vista fundamentales a los que estar atentos a la hora de aproximarnos a las obras: la expresión plástica de ciertos postulados estéticos del romanticismo alemán, que se traslucen en la imitación de los principios artísticos de su maestro Karl Blechen, así como de otros paisajistas románticos de su generación, y el naturalismo con el que figuró las particularidades del territorio venezolano, que obedece a las ansias de conocimiento propias de los artistas viajeros, a la influencia de Alexander von Humboldt y a su amistad con los naturalistas Niculaus Funk y Karl Moritz.

Antes de analizar las obras, para el tercer capítulo, retomamos los planteamientos sobre lo sublime de Burke y Kant, para determinar cómo influyeron

en las consideraciones al mismo respecto del romanticismo alemán, ya que, como pudimos constatar, esta corriente de pensamiento tiene su expresión plástica más adecuada en los paisajes románticos. Teniendo esto en cuenta analizamos seis piezas, en las que consideramos se manifiestan diferentes aspectos que logramos relacionar con el sentimiento de lo sublime.

Primero analizamos *En el Orinoco* (hacia 1860), en la que notamos que Bellermann se apega, en cierta medida, al esquema compositivo y al tratamiento de los colores de Lorraine, que aprendió durante su formación académica. También nos llamó la atención el contraste entre las enormes formaciones vegetales que representan la selva y la pequeñez de la figura humana. Sobre los personajes, anónimos, concluimos que pueden ser alusiones al hecho de que el paisaje figurado en la obra no es tan solo un objeto distante y extraño sino una experiencia, además de que funcionan como escala para observar las dimensiones de las formaciones naturales en comparación. La grandeza es una de las cualidades imprescindibles de aquello que desata el sentimiento de lo sublime.

Seguidamente, estudiamos *Parte de Caracas destruida por el terremoto* (hacia 1860) prestando especial atención a la brusquedad, que también es una de las características que pueden generar el sentimiento de lo sublime y al significado emotivo de las ruinas dentro del paisajismo romántico. Señalamos las semejanzas entre esta obra y *Las ruinas del Septizodium de la colina palatina en Roma* (1829), de Karl Blechen, para establecer los nexos entre el trabajo de Bellermann y el de su maestro. Analizamos a continuación *La cueva del Guácharo* (1874), en la que también aparecen elementos estudiados en *En el Orinoco*, pero además se figura la dificultad a través de la representación del grupo de viajeros intentando sortear los peligros del camino para llegar a la cueva, que se observa al fondo entre la niebla. El carácter sublime de esta obra, como pudimos concluir, radica en la figuración de la dificultad (del camino) y el misterio que rodea la cueva, al que alude la bruma que la acompaña y los colores empleados por el artista.

Otra manera de figurar el misterio es a través del encuadre típicamente romántico, en el que se aprovechan las formaciones rocosas o la vegetación como marco para vislumbrar algún paisaje con cierto hálito de irrealidad. A esa reflexión llegamos tras la comparación de las dos obras realizadas por Bellermann durante su permanencia en la cueva del Guácharo, ambas tituladas *La cueva del Guácharo en Caripe* (1843). La oscuridad en los colores de los elementos que funcionan como marco, es otra característica de las enumeradas por Burke como aunadas a lo sublime que aparece en éstas y en algunas otras obras de Bellermann. Finalmente, encontramos en *Atardecer en el puerto de La Guaira* (sin fecha) una representación de la contemplación y la vastedad, asociada a la idea de sublimidad.

Hemos planteado como metodología de análisis la búsqueda de ciertas correspondencias entre las ideas sobre lo sublime y las representaciones pictóricas en los paisajes de Bellermann. En tal sentido, hemos hallado que aproximándonos a las obras a partir de los textos las correspondencias son palpables. Aunque no nos fue posible demostrar que el pintor conocía o se esforzaba en figurar específicamente el concepto, a través de su formación como artista romántico se forjó en él la necesidad de representar la naturaleza en su vastedad y en su potencia creadora o destructora. En los paisajes venezolanos encontró Bellermann las formaciones naturales idóneas para satisfacer esa necesidad, además de la atmósfera cargada, los colores tropicales y los encuentros de elementos disímiles pero atractivos para el público europeo.

Aunado a este hallazgo, hemos asomado otras posibles lecturas de los paisajes venezolanos de Bellermann, que tienen que ver con la relación entre éstos y los escritos de Humboldt sobre el entendimiento de la Tierra como una gran biósfera, así como sobre la variedad de especies y su distribución geográfica en Sudamérica. También hemos mencionado, a través de las palabras de Alfredo Boulton y José Ángel Rodríguez, el valor histórico de estas obras, leyéndolas como testimonios visuales de la Venezuela decimonónica. Profundizar en el

estudio de estas otras posibles correspondencias sería un problema muy interesante para resolver en futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación*. Madrid: Visor, 1991.

BELLERMANN, Ferdinand, *Diarios venezolanos 1842-1845*. Caracas: Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional, 2007.

BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997.

HEGEL, G. W. F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1985.

HUMBOLDT, Alejandro De, *Cuadros de la naturaleza*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972, tomos I y II.

HUME, David, *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península, 1989.

KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006.

NOVALIS, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal, 2007.

PSEUDO-LONGINO, *De lo sublime*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2007.

Fuentes secundarias:

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera, 1983.

ARNALDO, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.

ARNALDO, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

BAYER, Raymond, *Historia de la estética*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I. Madrid: Visor, 2000, Vol. I.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005.

ECO, Umberto, *Historia de la belleza*. Borgaro Torinese: Lumen, 2007.

GIVONE, Sergio, *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1999.

GOMBRICH, Ernst, *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon Press, 1995.

GOMBRICH, Ernst, *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1982.

GOULD, Stephen Jay, *Acabo de llegar. El final de un principio en historia natural*. Barcelona: Crítica, 2007.

LANCINI, Abdem R., *Alejandro de Humboldt el viajero del Orinoco. En el Oriente de Venezuela*. Caracas: Cromotip, 1988.

LÖSCHNER, Renate, *Bellermann y el paisaje venezolano 1842/1845*. Caracas: Editorial Arte, 1977.

MARÍAS, Julián, *Historia de la filosofía*. Madrid: Biblioteca de la *Revista de Occidente*, 1980.

MEYER-ABICH, Adolf y Cedric Hentschel, *Alejandro de Humboldt 1769-1969*. Colonia: Inter Nationes Bad Godesberg, 1969.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2001.

Publicaciones periódicas, hemerografía y catálogos:

ROBLES, Myriam, *Ferdinand Bellermann en Venezuela: Memoria del paisaje 1842-1845*, Guía de estudio Nro. 2. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, 1992.

RODRÍGUEZ, José Ángel, “Alexander von Humboldt: urbanismo y desolación. Percepción de los espacios urbanos y de los espacios subocupados de la Venezuela profunda”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas (Anuario de historia de América Latina)*, Vol. 41. Colonia / Weimar / Viena: Böhlau, 2004, pp. 199 - 222

BRAVO, Carola, “Tres visiones de Caracas. La ciudad decimonónica a través de sus testimonios pictóricos y gráficos”, en *Argos* Vol. 25 Nro. 48. 2008, pp. 44-69.

GARCÍA R., Víctor, “Imaginación, entendimiento y razón práctica en la teoría kantiana de lo sublime”, en *Episteme* NS, Vol. 28, Nro. 2. Caracas: 2008, pp. 143 – 155.

Trabajos de ascenso:

RODRÍGUEZ, José Ángel, *Venezuela en la mirada alemana. Paisajes reales e imaginarios en Louis Glöckler, Carl Geldner y Elizabeth Gross, 1850 – 1898*. Trabajo de ascenso a profesor titular. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Historia, 1999.

Páginas Web:

“Altes Museum” en *Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz* (Museos Estatales de Berlín. Patrimonio Cultural Prusiano). Disponible en:

<http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/altex-museum/home.html>

[fecha 10/03/2015]

HUMBOLDT, Alexander V. y Aime Bonpland, “Ideas para una geografía de las plantas más un cuadro de los países tropicales”, en Biblioteca virtual Luis Ángel Arango, Red de bibliotecas del Banco de la República de Colombia. Disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geoplan/ideas3.htm> [fecha

08/03/2015]