



Cuicuilco

ISSN: 1405-7778

revistacuicuilco@yahoo.com

Escuela Nacional de Antropología e

Historia

México

Lubrich, Oliver

El viaje como experimento. Las Vistas de las cordilleras, de Alexander von Humboldt

Cuicuilco, vol. 23, núm. 66, mayo-agosto, 2016, pp. 257-282

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El viaje como experimento. *Las Vistas de las cordilleras*, de Alexander von Humboldt

Oliver Lubrich*
Institut für Germanistik
Universität Bern

Como en un ensayo en el transcurso de sus párrafos, creía poder tratar y contemplar del mejor modo su vida y el mundo abordando una misma cosa desde diversos ángulos, sin asirla completamente, pues una cosa que se aborda entera de una sola vez pierde su longura y se funde a un solo concepto.

Robert Musil, *El hombre sin atributos* [1930].¹

Alexander von Humboldt empieza su libro ilustrado de viajes *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* (*Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*) [Humboldt 1810, 2004b]² con dos breves textos que forman una especie de doble prefacio. A la introducción ("Introduction": I-XVI) le sigue un prólogo, el cual lleva como encabezado una variante del título de la obra: "Vues pittoresques de Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique" (pp. 1-4). Entre

¹ "Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Ab-schnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen —denn ein ganz erfaßtes Ding ver-liert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein— glaubte er, Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können" [Musil 1978: 250].

² Las citas del texto se indican sólo con el número de página. Las cursivas son mías. El presente artículo está basado en reflexiones que el autor formuló en ocasiones anteriores, en alemán: "Die Reise durch eine andere Bibliothek", primera mitad del epílogo a *Ansichten der Cordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas*; "Andere Anden. Alexander von Humboldts experimentelle Reiseliteratur"; "Reiseliteratur als Experiment", traducido por Adrián Herrera.

*oliver.lubrich@germ.unibe.ch

ambos textos existe una particular tensión, mientras que el primero contiene los fundamentos de una avanzada teoría cultural que considera las “artes” de los nativos como análogas a las del “Viejo Mundo”, el segundo plantea los principios básicos de una antropología eurocéntrica que define la estética como un monopolio europeo, y así reduce los objetos prehispánicos a meras fuentes historiográficas fuera del dominio del arte.

¿Cómo debe entenderse esta contradicción? ¿Qué implicaciones tiene ésta para una obra? ¿Cómo pueden, en la literatura de viajes, co-existir posturas imperialistas con aspiraciones cosmopolitas? ¿En qué relación se encuentran los contenidos ideológicos respecto a las formas estéticas del texto literario?

Al recorrer de lo específico a lo general, pasando de la (i) *concepción* de las representaciones individuales por su (ii) *constelación* recíproca, hasta llegar a la (iii) *composición* del volumen, podremos comprender la poética del libro de viajes de Humboldt, así como la relativa colonialidad de su discurso y, al mismo tiempo, reconstruir la generación de conocimiento en el proceso del viaje para finalmente explicar la (iv) *contradicción* inicial y proyectar su (v) *continuidad* más allá de la obra aquí analizada.

I. LEGIBILIDAD MÚLTIPLE

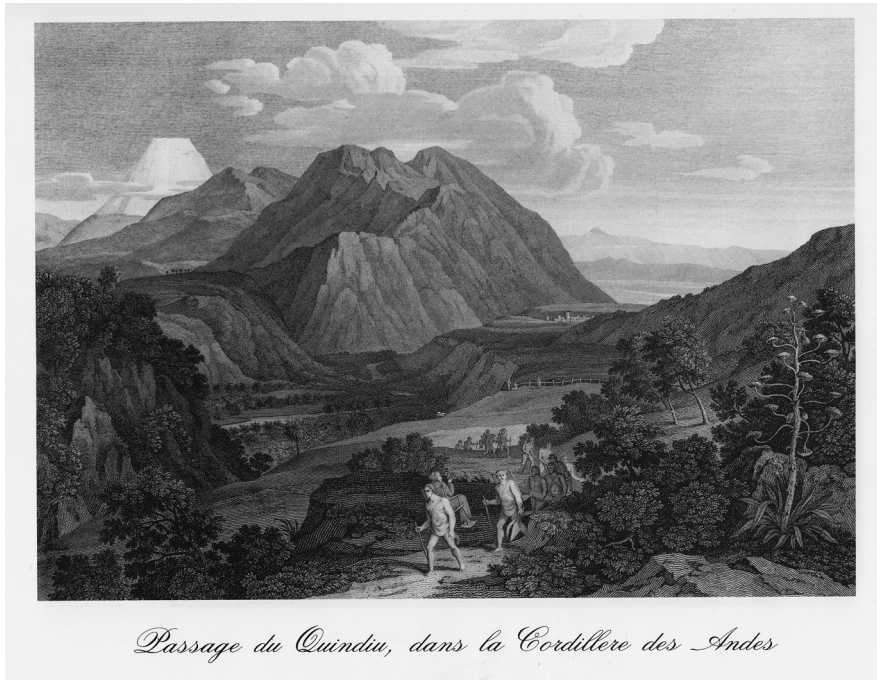
El uso del plural en el título francés, *Vues*, ya insinúa el intento de interrelacionar diversos “puntos de vista”. El viajero percibe estéticamente paisajes y pueblos, y los integra a su discurso científico con todos los recursos posibles. Sus bocetos artísticos, trazados con precisión analítica, se alejan de los estereotipos encontrados en otras representaciones del “Nuevo Mundo”, como sucede, por ejemplo, con imágenes que muestran palmeras árabes de dátiles, símbolo de lo exótico, como parte de la vegetación de sitios donde esta especie no existe. El realismo científico (“exactitude”: v) de los grabados paisajistas de Humboldt tuvo una importante influencia en el arte de otros pintores viajeros, por ejemplo, Johann Mortiz Rugendas o Frederic Church, que transformó el imaginario sobre América [Löschner 1985: 283-300; Duviols, en Humboldt 1989: xv-xviii].

El método de las “vistas” humboldtianas puede entenderse por medio de una metáfora visual. En la época renacentista se experimentaba con *perspective pictures* que representaban objetos distintos, pero destacados en el plano visual dependiendo de la perspectiva desde donde se mirara el cuadro. En *Ricardo II*, de William Shakespeare, cuyos dramas están sistemáticamente contruidos para interpretarse desde perspectivas opuestas, aparece una referencia a este fenómeno: “Like *perspectives*, which, rightly

gazed upon, / Show nothing but confusion, eyed awry, / Distinguish form" (II.ii.18-20) (Como perspectivas que, vistas de frente, solo confunden, mas, de reojo, la forma distinguen.)

En ese sentido, las *Vues des Cordillères* humboldtianas pueden leerse de distintas formas. De acuerdo con la perspectiva, las ilustraciones destacan estructuras diferentes, como los siguientes dos ejemplos lo demuestran. La placa V (véase figura 1) es un grabado que se basa en un dibujo de Humboldt. Fue hecha bajo la perspectiva de distintas disciplinas y es, según el espectador, distintamente interpretable. Una imagen que un aficionado del arte puede gozar estéticamente, otorga al mismo tiempo a un botánico detalles de determinadas plantas, a la vez que el geógrafo puede estudiar su respectivo entorno. Mientras que la misma imagen sirve al geólogo como herramienta para identificar las formaciones del suelo y las montañas, el especialista en mineralogía puede buscar en ella yacimientos minerales y el meteorólogo, observar la formación de las nubes y los límites de las nieves.

Figura 1



Si se observa cuidadosamente, puede constatarse que la placa no es solamente un instrumento para el estudio de fenómenos naturales, sino que también cuenta una historia de relevancia sociológica y política. En primer plano aparece un grupo de cargadores indígenas que atraviesa el paisaje, apenas llevan ropas, y cargan sillas sobre sus espaldas en las que van sentadas personas vestidas a la usanza europea. En vez de disfrutar de la naturaleza, el hombre sentado en la primera silla parece leer un libro, mirando en dirección contraria al camino andado. Esta escena puede interpretarse de manera alegórica: el hombre sentado simboliza la reaccionaria élite conservadora y, como lector, la idea de un individuo que ignora por completo el mundo en su entorno. Asimismo, representa al viajero europeo que obtiene sus impresiones del lugar visitado no por sí mismo, sino a través de los relatos exotistas de otros. Los cargueros representan a la población nativa oprimida.³

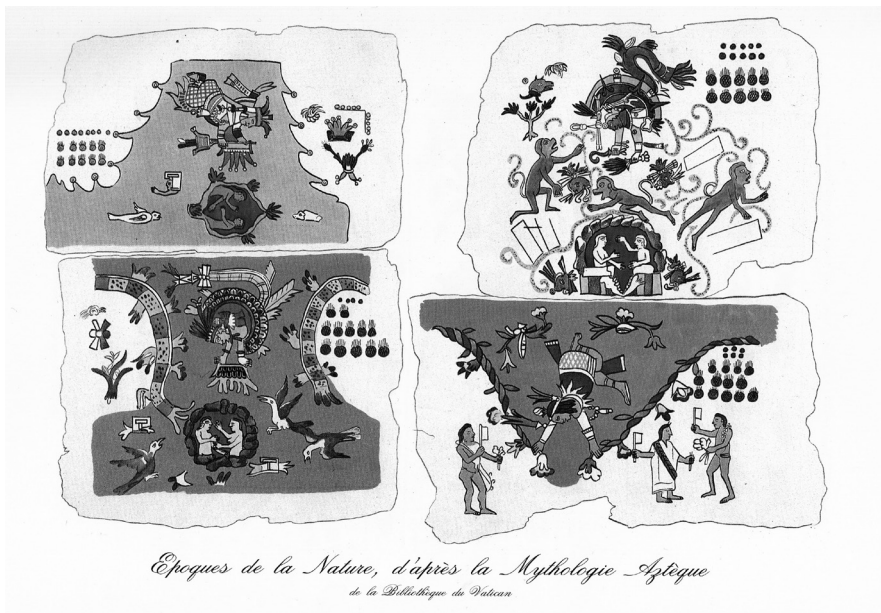
El segundo carguero, cuya silla está vacía, es el único que dirige la mirada hacia el espectador, de quien podemos presuponer que se trata del propio dibujante que se ha negado a utilizar este medio de transporte, según se explica en el ensayo que corresponde a la imagen. El artista está ausente de la placa y, sin embargo, presente. Los demás personajes en la fila, casi idénticos entre sí, representan fases consecutivas de las sociedades latinoamericanas: primero, sometidos a la superioridad colonial de los españoles y, después, liberados del yugo de éstos, pero sin que en realidad se hubiera transformado la jerarquía social bajo el liderazgo de la élite criolla. El dibujo está trazado como una especie de secuencia fílmica que, en el marco de un medio ambiente interdisciplinario, describe un desarrollo histórico. Las diversas perspectivas crean así una representación compleja.

Los sistemas de representación de los indígenas americanos pudieron ser fuente de inspiración de los motivos multiperspectivistas de Alexander von Humboldt. El juego de miradas como fusión de disciplinas, mismo que puede observarse en sus dibujos, es aplicado nuevamente por el científico para el análisis de los documentos prehispánicos que incluye en su propia obra.

³ Mary Louise Pratt interpreta la imagen del carguero como un símbolo de prácticas coloniales y de la literatura de viajes imperial, además de utilizarla como portada de su estudio [Pratt 1992a, 1992b]. Por su parte, Benigno Trigo propone una explicación psicológica y discursiva, según él, Humboldt se identifica con los cargueros en la forma como representan una vida desventurada en el mundo natural, mientras que su representación de ellos indica su angustia ante la insubordinación y la degeneración [Trigo 2000].

La placa xxvi representa una inscripción pictográfica indígena que, en cuatro fragmentos, muestra una alegoría de las “Edades del mundo”. Cada una termina en una catástrofe natural, de las cuales sólo sobreviven dos personas para renovar la especie y comenzar un nuevo ciclo. Humboldt compara esta leyenda con la cosmogonía de Hesíodo, y la saga de la pareja sobreviviente, con el mito bíblico del diluvio universal y el Arca de Noé. Para calcular la duración de los ciclos, formula principios sobre los símbolos numéricos, los sistemas de medición del tiempo y los calendarios. Para explicar el retrato de gigantes hace referencia a la exhumación de fósiles de animales prehistóricos. Las figuras de monos que identifica en el documento lo llevan a la observación de que éstos son escasos en las regiones donde esas pinturas fueron producidas o encontradas. Este hallazgo lo hace suponer que las imágenes documentan la migración de dichas criaturas. También podría suponerse que los pueblos mesoamericanos que produjeron estas imágenes migraron de otras regiones climáticas o que, en tiempos anteriores, estuvieron en contacto con otras culturas que tendrían conocimiento de la existencia de esta especie.

Figura 2



Su estudio de la pintura no europea, de la escritura indígena y de los sistemas de medición del tiempo llevaron a Humboldt por un recorrido de la arqueología y la paleontología hasta la antropología estructuralista, pasando por la mitología comparada y, de ahí, a la zoología, para llegar finalmente a la historiografía. Estas formas del saber encuentran expresión en un solo documento, cuya multiplicidad de significados sólo puede comprenderse una vez que se han sobrepasado sus propias fronteras y se han dejado atrás las ideas preconcebidas sobre el orden del conocimiento.

Las imágenes humboldtianas y sus descripciones son una escuela de la mirada, un ejercicio de interpretación múltiple que sus lectores habrán de aplicar a la totalidad de esta obra: *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*.

II. CONSTELACIÓN FLEXIBLE

¿Cómo se relacionan entre sí en *Las Vistas de las cordilleras* sus 69 imágenes y los respectivos textos? Desde las primeras páginas, Alexander von Humboldt reafirma su rechazo a someterse a cualquier sistema (“Éloigné de tout esprit de système”: 2). ¿Es la arbitrariedad el precio que Humboldt estuvo dispuesto a pagar por esta libertad? [Véase Taylor 1989.]

A primera vista, y de manera confusa, no existe una relación aparente entre las diversas placas. La variedad de sus temáticas es sorprendente. *Las Vistas de las cordilleras* contienen mitos, sacrificios humanos, sistemas calendáricos, formas sociales y jurídicas, arquitectura y arte, ropa y joyería, herramientas y otros elementos de la vida cotidiana (por ejemplo, el correo indígena), sucesos históricos (migraciones de pueblos, guerras, tributos), así como una breve historia de la Conquista y sus consecuencias (la crueldad de los españoles y la destrucción de las civilizaciones indígenas). Además, a modo de estudio etnográfico, aborda el medio ambiente de los pueblos originarios (formaciones montañosas, clima y vegetación). La obra puede leerse desde diversas disciplinas: antropología, historia, teoría cultural, semiótica, estética, historia del arte, paisajismo y diversas ciencias naturales.

La estructura del libro puede describirse en términos geológicos: contiene cinco *estratificaciones* en las que imágenes y textos pueden agruparse. Humboldt presenta, primeramente, solamente paisajes (cascadas, volcanes, un puente natural). En segundo lugar, seres humanos interactuando en escenarios naturales (indígenas, viajeros). Tercero, edificios y perfiles urbanos (pirámides, fortalezas, la Ciudad de México). En cuarto lugar, obras de arte (un busto, algunos relieves) y, finalmente, reproducciones de

códices provenientes de diversas colecciones. Así, como lo indica el título, *cordilleras y monumentos*, medio ambiente y cultura, naturaleza y hombre, interactúan en la obra.

Como autor de literatura de viajes, Humboldt intenta dar una respuesta al dilema central del género: ¿cómo se pueden transmitir las experiencias de un viaje y, al mismo tiempo, dar vida a la realidad observada de la manera más adecuada posible? Humboldt abordó este problema de la representación, que es al mismo tiempo político, como una cuestión de orden. ¿Cómo habría de organizar el material? En la introducción reconoce que una distribución tradicional hubiera sido lo más fácil: los lectores de un relato de viaje esperarían que la secuencia de capítulos y placas correspondiera a la cronología del viaje: “ordenar los materiales que encierra esta obra según un orden geográfico” (*de ranger les matériaux que renferme cet ouvrage, d’après un ordre géographique: III*).

Sin embargo, *Las Vistas de las cordilleras* comienzan con un motivo mexicano, el del “busto de una sacerdotisa azteca” (placas I y II), aunque México fue la última estación de su travesía por América, antes de que Humboldt y Bonpland volvieran a Europa vía Cuba y Estados Unidos. La obra termina con una imagen que remite al lector al inicio de la expedición y que, si se siguiera un orden cronológico, debería abrir el texto: el árbol *drago* de Ortava, en Tenerife (placa LXIX). El transcurso del viaje está invertido. Pero el relato no se cuenta de atrás hacia adelante, entre el inicio y el final lo que rige es un aparente desorden.

En la “introducción” se propone un instructivo con una manera (imperfecta) de leer (p. III-IV) el libro, el cual sugiere que, además de una posible lectura tradicional según el itinerario o de acuerdo con el recorrido que la obra propone, existirían al menos otras dos formas de leerlo. Un índice en forma de cuadro ordena geográficamente las escenas naturales, independientemente de la ruta de viaje (“Plateau du Mexique”, “Montagnes de l’Amérique méridionale”), mientras que las obras de arte se muestran según la cultura a la cual pertenecen (“Mexicains”, “Péruviens”, “Muyscas”).

No obstante, el libro no muestra una descripción representativa de la trayectoria del viaje ni tampoco se ocupa exclusivamente de las “cordilleras” (la cadena montañosa que recorre la costa occidental de América). La distribución es bastante irregular: del total de imágenes, 42 se refieren a México, ocho a Perú y 17 al resto de Sudamérica, mientras que las dos restantes se ubican en las Islas Canarias. El interés central radica en la “Nueva España” (México), donde Humboldt pasó un año hacia el final de su expedición. La isla de Cuba, a la que más adelante le dedicaría un libro completo, no se aborda aquí. Las dos placas referidas a las Islas Canarias

parecen no tener relación absoluta con las escenas americanas. Sin embargo, Humboldt no las incluye por haber sido Tenerife su primera estación. El viajero alemán veía en las Canarias un microcosmos donde, como si se tratara de un laboratorio, habría de poner a prueba muchas de las observaciones que después haría en el “Nuevo Continente”. Y, sobre todo, porque desde el punto de vista político, consideraba las Canarias como una colonia española y no como parte de la “Madre patria”.

Humboldt enumera los códices de los cuales extrajo algunas imágenes. Del listado de los sitios donde se encontraban éstos surge otro orden geográfico que se origina en América y llega hasta las metrópolis europeas: el *Códice Mendoza* (México), el *Códice Telleriano-Remensis* (París), el *Códice Vaticano* (Roma), el *Códice Borgia* (Veletri), el *Códice Vindobonense* (Viena), el *Códice de Dresden* (Dresden) y el *Códice Humboldt* (Berlín).

Desde un punto de vista estrictamente pictórico, los motivos visuales comparten similitudes que crean nuevas conexiones: en diversas representaciones se añaden, por ejemplo, figuras humanas que otorgan escala al paisaje y a la arquitectura y que retratan el encuentro entre viajeros europeos y nativos indígenas. Al hacerlo, Humboldt contrasta la desnudez clasicista de los indígenas, que a veces posee un aura grecolatina, con la vestimenta contemporánea de los turistas europeos, quienes parecen gozar románticamente de la naturaleza. En las placas LII y LIII surge nuevamente una conexión intercultural en la combinación híbrida (“mélange bizarre”, p. 275) de vestimentas indígenas y europeas.

¿Por qué decide el viajero no ordenar sus ilustraciones y ensayos según el itinerario de su viaje? ¿Por qué ni siquiera se ajusta a un índice determinado? Humboldt ofrece una explicación pragmática, según él, las placas no fueron terminadas al mismo tiempo (p. III). Sin embargo, esto es razón suficiente para decidir sobre la forma de una obra literaria, pues ya desde el inicio, sobre todo en las primeras 12 placas y textos, el desorden es evidente.

El hecho de que Humboldt, como autor de varios libros de viaje, se haya permitido una constelación tan flexible, parece seguir una lógica conceptual. Evidentemente, el científico prusiano llegó a la conclusión de que había distintas maneras de organizar las 69 imágenes y los 62 textos de sus *Vistas de las cordilleras*, o que el lector podía por sí mismo escoger su propia manera de leer, así como Julio Cortázar lo propone en su novela *Rayuela* (1963), cuyos 155 capítulos numerados pueden recorrerse en distintos órdenes. *Las Vistas de las cordilleras* pueden ser leídas:

1. Linealmente, siguiendo la secuencia dada y la numeración de las placas.
2. Itinerariamente, siguiendo la ruta del viaje.
3. Geográficamente, según los escenarios, los lugares de origen o las colecciones de objetos.
4. Culturalmente, según las culturas que produjeron dichos artefactos.
5. Históricamente, según la cronología de los fenómenos discutidos.
6. Temáticamente, según, por ejemplo, artefactos históricos y culturales.
7. Artísticamente, según los aspectos constitutivos de las imágenes.
8. Asociativamente, es decir, según la propia intuición.
9. Intertextualmente, siguiendo referencias internas que pueden ofrecer nuevos caminos, atajos, rodeos y salidas.

Las Vistas de las cordilleras empujan al lector a conducirse como un viajero.⁴

Pero, ¿en qué medida puede considerarse aún a esta obra como un relato de viaje? *Las Vistas de las cordilleras* no siguen ninguna cronología histórica y pueden leerse aunque no coincida con la ruta seguida por el científico alemán. Sin embargo, es literatura de viajes, pues en distintos puntos de la narración pueden reconocerse estaciones concretas de la expedición que Humboldt y Bonpland emprendieron por América entre 1799 y 1804: el Pico de Tenerife, el primer volcán visitado por Humboldt; su recorrido a través de los Andes, camino a los mares del Sur; el escalamiento del Chimborazo, y su descenso, poco antes de alcanzar la cima. Aparecen distintos *biografemas*, sin que éstos conformen un relato continuo.

Sin embargo, el orden inusual del relato de viaje es de alguna manera realista, pues corresponde al carácter improvisado de la expedición, que estuvo determinada constantemente por las casualidades: en vez de viajar al norte de África, como lo había planeado originalmente, Humboldt termina en América del Sur. A causa de una epidemia a bordo, desembarca prematuramente en Cumaná y explora Venezuela durante meses. Cuando fracasó su intento de sumarse a la expedición de Baudin alrededor del mundo, emprendió el camino hacia México.

La ausencia de un orden continuo evidencia un hecho particular, pues no se trata de la autobiografía de un protagonista europeo, y sus experiencias

⁴ Lubrich y Ette 2004; Cannon 1978; Böhme 2002; Ette 2002; Barck 1995. Para una detallada representación de este libro en el contexto de la obra humboldtiana, considérese particularmente el trabajo de Ette, que propone una terminología posmodernista para describirlo: “escritura iconotextual”, “museo imaginario de las culturas del mundo”, “lógica relacional”, “series” y “subseries”, “estructura móvil”, “estructuración rizomática”, “infinito virtual”, “sistema de referencias”, “trabajo en proceso” y “público activo”.

vividas no son el centro de la acción, en la cual el autor se entregue a la ilusión de comentar ampliamente —y desde una perspectiva céntrica— las diversas culturas conocidas durante el viaje. Es una literatura de viajes que se aproxima cuidadosamente al mundo de las culturas nativas, que solamente puede percibir de manera parcial y desde distintos puntos de vista, sin poder someterlas a ningún control discursivo. La “falta de orden” (“[I] e défaut d’ordre”, p. III), que tan evidentemente se observa en las *Vistas de las cordilleras*, no es ningún accidente o defecto. Este desorden es esencial, tal como Humboldt lo había prometido, éste habría de compensarse (“compense”) con creces en diversidad y riqueza de perspectivas (*variété*).

Vistas de las cordilleras es, quizás, la obra más compleja de Alexander von Humboldt, pues en ella ensaya diversas posibilidades tanto para elementos concretos del texto, como para el género literario en general, alejándose de una narrativa tradicionalmente lineal. El contexto intercultural donde surge da pie a nuevas formas. En sus motivos individuales, que ofrecen una multiplicidad de lecturas, así como en la totalidad de su constelación abierta, las *Vistas de las cordilleras* abren una miríada de perspectivas poco usual para un relato de viajes. Actualmente podemos comprenderla como un medio en sí mismo, es decir, como un museo o una exposición que se explora casi viajando y cuyas obras entran en relaciones recíprocas y continuamente se renuevan.⁵

III. FORMA ABIERTA

Luego de una primera mirada a esta obra, pueden reconocerse varios rasgos de técnicas literarias modernas en muchos de sus detalles. Dichas innovaciones pueden ubicarse históricamente, e interpretarse como indicios de la sensibilidad que Humboldt tenía para el género de la literatura de viajes: fragmentación, proliferación, pluralidad de formas, polifonía, poliglosia y pérdida de autoridad.

⁵ No sólo la historia de los viajes y de la literatura tienen una dimensión colonial, sino también la historia de los medios de comunicación. Ésta comienza con las imágenes en volúmenes ilustrados y continúa en formatos técnicos (dioramas, neoramas, panoramas, etc.), esbozos de “espacios de experiencia” multimedia, pantallas, escenografías y el uso espacial de efectos luminosos, así como lo describe Humboldt en el segundo tomo de su *Kosmos* de 1847 [Humboldt 2004a, Lubrich 2007].

1. Fragmentación

Como la mayoría de los libros de Humboldt, las *Vistas de las cordilleras* están inconclusas. De ninguna forma se completa un plan de escritura, más bien se reúnen “vistas” (*Ansichten*), y no tanto “panoramas” (*Übersichten*). Ni se cuenta una historia linear ni tampoco se presenta sistemáticamente un tratado.

2. Proliferación

En lugar de perseguir un objetivo, el texto se dispersa, se deshila. El volumen comienza con una introducción y un prólogo. La parte central se compone de 69 placas con imágenes, a las que corresponden 62 textos; 15 de las 69 ilustraciones y sus respectivos 13 capítulos fueron añadidos como “suplemento” (*Supplément*) (pp. 279-298), de manera que el corpus se fractura en dos partes. La longitud de los capítulos varía entre ocho líneas y 69 páginas, aunque hacia el final éstos se vuelven notoriamente más cortos. Los ensayos de las últimas 25 placas contienen sólo 33 páginas, es decir, ni siquiera una página y media por placa, hasta ese punto el promedio de páginas es de seis. Esta aceleración demuestra que el libro no fue desarrollándose equitativamente, y que en realidad nunca se terminó de escribir, pues cierra abruptamente, da la sensación de que pudo haber continuado. El texto principal contiene 441 notas al pie que son meras referencias bibliográficas. Posteriormente se añadieron 15 notas finales (pp. 305-321), que incluye otras cinco notas al pie, es decir, están proveídas con un segundo grado o nivel de anotaciones. Existen paratextos que encuadran y vuelven accesible la parte principal. Además de los títulos usuales, de una dedicatoria, un índice (pp. 348-350) y una “fe de erratas” (p. 350), son un registro de personas y obras (pp. 323-328), así como uno de materias (pp. 329-347), los cuales conforman un corpus aparte de microensayos con una propia calidad, en los que nuevamente se aborda y se pone en perspectiva la parte principal de la obra.

A primera vista, parecería cierto el chiste que hacía François Arago sobre su amigo Humboldt, según aquél, lo que éste hacía no eran libros, sino “cuadros sin marco”.⁶ Definitivamente no debe considerarse como un error

⁶ “Humboldt, tu ne sais pas comment se compose un livre; tu écris sans fin; mais ce n’est pas là un livre, c’est un portrait sans cadre” (“Humboldt, tú no sabes cómo se compone un libro; escribes sin parar, más aquello que resulta no es un libro, es un retrato sin marco”) [Dezous de La Roquette 1865: xxxv].

que los escritos de Humboldt no puedan categorizarse en una doctrina artística convencional *ut pictura poesis*. Tampoco el hecho de que no pueda clasificárseles en el sentido tradicional del término “obra” y de que, en realidad, no constituyan ningún corpus cerrado que pueda verse como una “pintura enmarcada”. Para describir la escritura de Humboldt son útiles metáforas botánicas o textiles: el texto “prolifera” en nuevos formatos y subformatos, como un arbusto o un bosque que se ramifica o como un tejido al cual se “anudan” continuamente nuevos suplementos. El trabajo de Humboldt nunca respetó principio alguno de extensión o cierre ni buscó completarse.

3. Pluralidad de formas

El autor llama “ensayo” a su proyecto (p.1). Y es efectivamente el rasgo ensayístico, en el sentido de “intento” o “prueba”, lo que mejor describe la escritura de Humboldt. *Las Vistas de las cordilleras* transitan *poetológicamente* entre diversos formatos, géneros y estilos. Cada capítulo contiene tanto dilucidaciones científicas como descripciones estéticas y pasajes narrativos. A mitad del libro aparece un estudio vasto sobre el sistema calendárico mexicano, casi un libro dentro del libro (placa xxiii, pp. 125-194).

A partir del segundo tercio de la obra aparecen formatos dentro del flujo del texto que varían su forma, por ejemplo, enumeraciones a manera de listados (p. iii-iv, 132-134, 139, 144, 145, 146, 252, 271-272, 288-291, 292-294) o tablas (p. 140, 142, 147, 150, 152, 154, 160, 162, 170, 178, 209, 256, 258). Las notas al final contienen una lista de vocablos (p. 307) y un anexo sobre historia mexicana (pp. 318-320). El relato de viaje es un *collage* de múltiples formas que, en el transcurso de la obra, se vuelve cada vez más variado.

Los documentos indígenas aparecen más adelante (a partir del capítulo xii), pero en gran número: son en total 20 tablas, casi un tercio de todos los motivos. De éstas, cuatro aparecen en la tercera parte de la obra, mientras que en la segunda y tercera, ocho en cada una: 12-15, 26-27, 32, 36-38, 45-48, 55-60. El libro no sólo abandona la práctica de representar objetos americanos según las convenciones europeas, sino que los reproduce con fidelidad. Los nativos pasan de ser *objeto* a ser *sujeto*: toman la palabra. De este modo, Alexander von Humboldt complementa sus propias vistas (en francés: *Vues*) con otros puntos de vista (en alemán: *Ansichten*).

4. Polifonía

Si bien *Las Vistas de las cordilleras* muestran una gran diversidad de formas, también despliegan una variedad de voces, o en términos teóricos, no son sólo “híbridas”, sino también “polifónicas”. Continuamente el texto hace referencia a fuentes clásicas, orientales, coloniales e indígenas, así como a contribuciones modernas de diferentes campos del conocimiento. Humboldt cita repetidamente documentos que integra a su propio trabajo. Su método se asemeja no solamente al trabajo archivístico, sino que además no es exagerado decir que tiende hacia el dramatismo cuando reproduce dialógicamente sus intercambios con otros investigadores. De este modo, integra en una de sus anotaciones un escrito que le dedicó un egiptólogo (pp. 308-311).

Hacia el final de la obra incluye una carta sumamente especial (pp. 299-304), el autor de ésta es Ennio Quirino Visconti, a quien está dirigida la dedicatoria. Al incorporarla, Humboldt posibilita una composición circular entre su texto y la carta de Visconti, en la que éste incluso expresa opiniones contrarias relativas a puntos esenciales de las Vistas. Al añadir a su obra esta especie de reseña que constituye una réplica a su propio trabajo, Humboldt manifiesta que no es él quien tiene la última palabra de sus descubrimientos. Demuestra así que sus *Vistas* no son una obra infalible, sino un proyecto en transformación, abierto a la enmienda y a la crítica.

5. Poliglosia

En cierta forma, el libro es incluso políglota, el texto escrito en francés por un autor alemán sobre colonias españolas con una población indígena, cuyo acercamiento cultural y lingüístico se transmite a distintos niveles, utiliza constantemente conceptos latinos y griegos, así como citas y vocablos de diversas lenguas del mundo. Además de la escritura latina y griega, aparecen también signos indígenas representados en forma gráfica (p. 61). Prácticamente ningún lector estaría en posibilidad de comprender todas estas lenguas. Parecería que de esta forma Humboldt quisiera expresar la compleja diversidad del mundo, y que ésta no puede reducirse a los límites de un solo punto de vista o una sola voz.

6. Pérdida de autoría

El hecho de que Humboldt no asuma la posición de un “autor” que articule desde la “autoridad” de un punto de vista “imperial”, puede verse en la

forma como el texto define su autoría. Como el cuarto tomo de una obra con un total de 29 volúmenes, conformada por el *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, les Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* son parte de una serie firmada en responsabilidad mutua por Alexander von Humboldt y su acompañante Aimé Bonpland ("Par Al. de Humboldt y A. Bonpland"). Mientras que en la portada aparece el nombre de un solo autor ("Par Al. de Humboldt"), la dedicatoria está firmada conjuntamente por Humboldt y Bonpland ("A. de Humboldt - Aimé Bonpland"). En la firma, si bien el nombre de pila de Bonpland está completo, el de Humboldt aparece abreviado. Casual o lúdicamente, la abreviación de la dedicatoria ("A.") es distinta a la que está en la portada ("Al.").⁷

Muchas de las particularidades aquí nombradas aparecen con mayor énfasis a lo largo de la obra. Característico del trabajo de Alexander von Humboldt son sus modificaciones internas, su dinámica interior. Es decir, sus libros son capaces de transformarse, los relatos de viaje humboldtianos no solamente pueden considerarse como constructos terminados, sino también como construcciones en proceso. Las *Vistas* cambian en el transcurso de su composición tanto en su forma como en su concepción. Originalmente (ca. 1805) estaban pensadas para publicarse en un atlas anexo a un relato de viajes anteriormente planeado. Sin embargo, la obra terminó siendo (ca. 1809) un trabajo independiente con una parte considerable de texto y descripciones cada vez más detalladas.

El hecho de que Alexander von Humboldt reflexionara críticamente sobre su propia percepción, que constantemente pusiera a prueba sus conocimientos y cuestionara sus propias hipótesis, y el hecho de que no procediera ante culturas extraeuropeas desde una posición fija, jerárquica y colonial, desde las que éstas pudieran abordarse y representarse de manera concluyente, no es del todo evidente después de una minuciosa lectura del contenido de sus textos, sino más bien, a primera vista, en su forma. La forma literaria contiene en sí una semántica epistemológica, científica y cultural: *The medium is the message*.

A manera de contra-ejemplo, el *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de Chateaubriand, publicado simultáneamente en 1811 [Chateaubriand 1968], posee una construcción conservadora que corresponde a un orientalismo

⁷ La manera como Humboldt evita o relativiza el uso autoritativo del "Yo", y la forma como utiliza el plural para el narrador y los protagonistas, puede observarse con particular complejidad en su *Relation historique du Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* [Lubrich 2004].

cerrado, narrado de manera linear, desde la perspectiva enfática de un solo sujeto, con pretensiones evangelizadoras cristianas, y basado en fuentes autorizadas.

La forma como la construcción de un texto y su ideología se complementan puede observarse al comparar dos ejemplos del siglo XX que abordan la travesía de un viajero occidental por el norte de África. Paul Bowles traza en *The Sheltering Sky* [1949] un típico escenario de extrañamiento, un viaje al “corazón de la oscuridad”, en cuyo transcurso lo extraño se hace cada vez más extraño y las consecuencias de este encuentro afectan de manera cada vez más evidente al viajero, tanto en su constitución física como espiritual [Bowles 2006].

Por el contrario, en *Die Stimmen von Marrakesch* [*Las voces de Marrakesch*], basado en un viaje de 1954 y publicado en 1967, Elias Canetti reúne miniaturas acústicas, *voces*, sin cronología alguna, del mismo modo que Humboldt lo hizo con sus estudios visuales, sus *Vues*, ordenadas de manera no linear, es decir, sin organizarlas en coherencia con el desarrollo de su propio viaje, además que aborda la posibilidad de realizar intepretaciones múltiples, sus malentendidos, cambios en la perspectiva y las propias decepciones que surgieron durante el viaje [Canetti 2004].

IV. EXPERIMENTACIÓN

Ya sea como entramado botánico, como un textil, o como capas geológicas que pueden explorarse por diferentes caminos y descifrarse desde varias perspectivas, la literatura enfrenta su objeto al representar el transcurso de un viaje como un reto y una dificultad continua.

En relación con el concepto aquí trazado, es necesario abordar la contradicción entre introducción y prólogo de la cual partimos, pues ésta puede explicarse si consideramos la cronología de esos textos. No se trata de un texto preliminar duplicado, sino de un *prólogo* y un *epílogo*. La obra fue publicada en siete entregas en el transcurso de tres años, entre enero de 1810 y julio de 1813 [Fiedler y Leitner 2000: 140-142]. El segundo texto, entregado en enero de 1810, fue en realidad publicado antes que el primero, apareció al último (fechado en abril de 1813 y entregado en julio de 1813). El lector poco atento puede confundirse al observar en la portada el año 1810 como fecha de publicación, mientras que la introducción está fechada en 1813. Si abordamos esos textos tomando en cuenta la cronología de su composición y publicación, entonces, es posible seguir el desarrollo de la escritura y el pensamiento humboldtianos, cuyo inicio y final está marcado en cada texto.

El prólogo que abre directamente la obra original, de 1810, comienza con una evidente oposición. Alexander von Humboldt describe “dos maneras muy diferentes” (*deux manières très-différentes*) de ver piezas arqueológicas: como “obras de arte” o como “monumentos”, *ouvrages de l'art o monumens historiques* (p. 1). Al utilizar el conector contrastivo “al contrario” (*Au contraire*), enfrenta a manera de antítesis la definición de ambas categorías. La totalidad del texto está atravesada por una oposición binaria: *l'harmonie et la beauté des formes* (“la armonía y la belleza de las formas”), *la sévérité du style* (“la severidad del estilo”) y *le fini de l'exécution* (“la plenitud de la ejecución”) de las *chef-d'oeuvres* (“obras maestras”) europeas contrasta con la *grossièreté* (“crudeza”) e *incorection* (“deficiencia”) de los *idoles informes* (“ídoles sin forma”) de las cultura exóticas: [*l]es ouvrages les plus grossiers, les formes les plus bizarres, ces masses de rochers sculptés, qui n'imposent que par leur grandeur et par la haute antiquité qu'on leur attribue* (“las obras más grandes, las formas más extrañas, estas masas de rocas esculpidas, que no imponen más que por su tamaño y la gran antigüedad que se les atribuye”).

En primer rango, Humboldt coloca a la antigua Grecia y su “genio” (*génie*); al último, a los “pueblos del nuevo continente”. Mientras que los primeros son objeto de admiración (*admiration*) estética, los segundos ofrecen solamente material para la ciencia en la medida en que aportan indicios de, por ejemplo, los movimientos migratorios o del contacto entre culturas: “Arrojan luz sobre la comunicación entre los pueblos antiguos y sobre el origen común de su tradición mitológica” (*elles jettent du jour sur les anciennes communications des peuples, et sur l'origine commune de leurs traditions mythiques*).

Alexander von Humboldt reconoce el carácter único de la antigüedad griega en el sentido del clasicismo de Winckelmann cuando habla de su “primacía”: “Este es el privilegio de aquello que ha sido producido bajo los cielos del Asia menor y una parte de la Europa austral” (*Tel est le privilège de ce qui a été produit sous le ciel de l'Asie mineure, et d'une partie de l'Europe australe*, p. 1). De este modo, el viajero crea un punto de comparación eurocéntrico sobre la base de la antigüedad griega, en la que la élite intelectual alemana de su época fundó su tradición y de la cual adquirieron un sentido de superioridad que, en algunos casos, se transformó en una *mission civilisatrice* imperial.

Humboldt generaliza el concepto linear de progreso desarrollado por el pensamiento ilustrado europeo para crear una antropología universal que parece no tomar en cuenta las particularidades de cada región del mundo: *La marche uniforme e progressive de l'esprit humain*, p. 2) (“la marcha uniforme y progresiva del espíritu humano”). Utiliza en singular el concepto de “civilización” (p. 3), respecto del cual tanto individuos como pueblos se encontraban cerca, según su

estado de “desarrollo” (*développement*) y su “grado de inteligencia” (*degré d'intelligence*).

Las premisas de partida quedan así definidas. Humboldt habría de proponerse el objetivo, el cual desarrollaría paso a paso en los capítulos subsiguientes, de comparar los hallazgos hechos en el “Nuevo Mundo” con aquellos del “viejo”: [*Je rapprochement que je me propose de faire entre les ouvrages de l'art du Mexique et du Pérou, et ceux de l'ancien monde* (p. 2) (“la comparación que me propongo hacer entre las obras de arte de México y del Perú, y aquellas del viejo mundo”). El resultado de esta “comparación” (o aproximación) no está, sin embargo, prestablecido.

Es precisamente este el factor decisivo. Mientras que el prólogo de 1810 comienza con un contraste, la introducción de 1813 (antepuesta, al fin, con una paginación romana), enfatiza las analogías o puntos en común ya en la primera página (p. i). Aquí, Humboldt reconoce “estar sorprendido” de haber podido “encontrar” “aquellos monumentos antiguos” en “un mundo que llamamos nuevo” (p. i). De ningún modo podía considerarse como “indigno de atención” (*indigne d'attention*) todo “aquello que se alejara de aquel estilo en el cual los griegos nos dejaron modelos inimitables” (*tout ce qui s'éloigne du style dont les Grecs nous ont laissé d'inimitables modèles*, p. III). Si bien en su texto de 1810 Humboldt distinguía entre los “monumentos históricos” (*monumens historiques*) de los indígenas respecto de las “obras de arte” (*ouvrages de l'art*) de los griegos, en 1813 habla más bien, ya desde la segunda línea, de “las artes de los pueblos indígenas” ([*Les arts chez les peuples indigènes*, p. 1).

En vez de partir del contraste del cual se hablaba en el prólogo, la posterior y más detallada introducción desemboca en el descubrimiento de que no son sólo numerosas las similitudes, sino que en realidad existe una conexión de ambos “mundos”: *l'ancienne communication entre les deux mondes*, p. XI). En la llamada “disputa sobre el Nuevo Mundo”, Humboldt contradice enfáticamente a los defensores de un temprano antiamericanismo quienes, sin haber estado nunca en América, fundamentaban la supuesta “debilidad” del continente en su también presunto surgimiento “tardío” de entre las aguas del mar (p. VI) [Gerbi 1955: 450-463].

Las *Vistas de las cordilleras* de Alexander von Humboldt abren sus páginas (en enero de 1810) con una típica postura “colonial”, según la cual las obras de los indígenas no valían como obras de arte, sino solamente como artefactos de interés histórico. Sin embargo, la cierran tres años después (en julio de 1813) con una clara noción de los paralelismos globales, la cual puede considerarse como el resultado de las investigaciones que hasta entonces Humboldt había realizado. Incluso el título del libro cambió

durante el transcurso del trabajo de investigación y en sus publicaciones sucesivas: el atributo “pintorescas” (*pittoresques*), adjetivo que aparece como un cliché de muchos relatos de viaje tradicionales y en el título del prólogo de las *Vistas*, desaparece en sus reimpressiones.

¿Qué sucedió entre ambos textos que sucesivamente abren la misma obra, aun cuando inicialmente deberían enmarcar los contenidos de ésta, como prólogo y epílogo, desde un punto de vista cronológico? ¿Qué es aquello que sucede, favorecido por la práctica de una representación polisémica y el uso de una constelación flexible y, al mismo tiempo, se abre camino a través de la cada vez mayor apertura de la forma que finalmente lleva a Alexander von Humboldt a asumir explícitamente una nueva postura?

La idea del clasicismo de Winckelmann de que las obras de arte griegas permanecerían como modelos inalcanzables tuvo una importante influencia en el pensamiento de Humboldt, así como lo tuvieron, en general, el estudio de la antigüedad greco-romana y la arqueología. Esta última disciplina adquiere en América un nuevo objeto de estudio cuando el viajero prusiano investiga los restos arqueológicos de las culturas prehispánicas como si se tratara de antigüedades griegas y romanas. El viajero se vale de la antigüedad europea como parámetro para entender y valorar otras culturas. Cuando se interesa por las obras de arte indígena y compara, por ejemplo, sus ornamentas con las de restos arqueológicos europeos, las ubica al mismo nivel que las antigüedades griegas, romanas y egipcias, y las integra en una red global de analogías e interrelaciones. Sus comparaciones comienzan a precisarse a tal grado que Humboldt pone en cuestión el parámetro que él mismo estableció al principio.

Así, gradualmente se ve obligado a renunciar a cualquier paradigma europeo para describir culturas no europeas: “Los mexicanos y los peruanos no deben ser por ningún motivo juzgados a partir de principios que extraemos de la historia de aquellos pueblos evocados sin cesar durante nuestra formación”. (*Les Mexicains et les Péruviens ne sauraient être jugés d’après des principes puisés dans l’histoire des peuples que nos études nous rappellent sans cesse*.) [Véase Lubrich 2001] En la obra que surge entre prólogo e introducción, Alexander von Humboldt renuncia a toda descalificación eurocéntrica del arte indígena.

A partir de fuentes publicadas e inéditas, así como de su propia visión, consiguió conocer más a detalle los distintos pueblos indígenas y reconocer que, por ejemplo, sus lenguas no eran ni menos complejas ni menos diversas que las lenguas del “Viejo Mundo”. Sus investigaciones refutaron la idea de que los indígenas no tenían historia [Thiemer-Sachse 1992]. De

hecho, integra fuentes precortesianas a la ciencia histórica [Cañizares-Es-guerra 2001]. Sus *Vues de Cordillères* se sitúan en el origen de la arqueología de los pueblos antiguos de América [Zúñiga 1959; Kirchhoff 1962; Bernal 1962; Löschner 1985; Quiñones 1996]. Y, al mismo tiempo, promovieron el desarrollo de la antropología mexicana.⁸

Con sus estudios comparados de culturas sofisticadas, Humboldt funda una *comparatística* global. Distingue varias relaciones, analogías estructurales de influencias indirectas y leyes universales de coincidencias casuales. Considera una multiplicidad de factores que influyen en la formación de culturas, tanto geoclimáticos como socioculturales, tanto históricos como religiosos. Y desarrolla una teoría cultural de gran utilidad incluso desde una perspectiva actual: Humboldt intentó pensar en términos de universalidad y diversidad simultáneamente, de armonizar la idea ilustrada de una “unidad del género humano”, entendida como un desarrollo unívoco, con el conjunto de experiencias y vivencias individuales de cada cultura. Asimismo, buscó definir lo “propio” en cuanto a su diferencia con lo “ajeno” y, al mismo tiempo, comprender su transformación recíproca.

La multiplicidad de significados del término “monumento”, que Humboldt utiliza en el título de su obra, alude a la ambivalencia fundamental que determina su libro: los “monumentos de los pueblos nativos de América” habrían de entenderse como “testimonios” (involuntarios) documentales y, en contraste, como “monumentos” (intencionales) con una función “estética”, en la medida en que sus proporciones fueron moldeadas con ese propósito como obras de arte. La obra visualmente ambiciosa de Humboldt es en sí misma una estetización de los artefactos indígenas, aun cuando en sus formulaciones teóricas les negó inicialmente el estatus de belleza acorde a modelos europeos.

Por medio de su aplicación, el autor cuestionó la validez de la propia premisa teórica que él mismo planteó en su prólogo. Las *Vues des Cordillères* siguen la lógica de un experimento que refuta sus hipótesis. A la descripción del método probatorio y de su interés por comprender (*le but*, p. 3) procede la realización del proyecto y, finalmente, la evaluación de los resultados (*les résultats*, p. vi).

Varias investigaciones han intentado comprender la perspectiva de Humboldt sobre objetos culturales extraeuropeos sin considerar la dinámica interna de sus estudios.

⁸ No es casualidad que el Museo del Templo Mayor, situado al lado de las ruinas de éste, en la Ciudad de México, abra su exposición con un retrato de Humboldt y una referencia a la obra que aquí nos ocupa. [Véase Minguet 1989: i-xiv; Minguet y Duviols 1995: xi-xvii; Labastida 1999a; Matos 1998.]

Mary Louise Pratt identifica dos estrategias que sirvieron para declarar al continente americano como “disponible” para la explotación imperial al representar éste como deshabitado y carente de toda civilización: “naturalización” (*naturalizing*) y “arqueologización” (*archeologizing*). De acuerdo con la crítica de Pratt, imperialistas imaginarios como Humboldt representaron amplios territorios como deshabitados y a las culturas indígenas como muertas, reduciéndolas a meros objetos de la arqueología (*kill off as archeology*) [Pratt 1992a, 1992b: 135].

Nigel Leask considera el rechazo de Humboldt “to consider American antiquities aesthetically [...] all the more flagrant in the context of a ‘picturesque atlas’”; cuya “searing denunciation of the limited achievements of Mesoamerican culture” representaría “the aesthetic equivalent of the masochistic self-experimentation to which Humboldt had martyred himself as a young man in the name of scientific progress” [Leask 2002: 275, 280, 281].

Ottar Ette afirma repetidamente que, en la observación de culturas ajenas, Humboldt permanece “al fin y al cabo y a pesar de toda curiosidad... orientado según el meridiano de la Antigüedad occidental”, el “*méridien universel*”, con “las directrices de una sola cultura” [Ette 2002: 227, 215, 224, 225].

Por su parte, Jaime Labastida considera que la aproximación no estética de Humboldt corresponde a aquella de la arqueología moderna, que no se interesa por el valor artístico de los restos arqueológicos, sino solamente en su carácter documental: “La intención resulta perfectamente clara; es una intención científica, filosófica, antropológica, etnográfica, arqueológica, histórica. Pero no artística” [Labastida 1999a: 114].

Mientras que Pratt no considera que Humboldt gustaba de la interacción con culturas coetáneas y que fue un duro crítico del dominio colonial, Leask y Ette eluden el hecho de que Humboldt replanteó sus posturas y de que su clasicismo sufrió cambios a lo largo de su estudio de las culturas americanas. Contrario a lo que afirma Labastida, no existe ninguna razón para justificar las ideas prestablecidas de las cuales partió inicialmente el viajero alemán, típicas de su tiempo, las cuales pueden constatarse en su desprecio inicial por las obras indígenas. No puede negarse el colonialismo que subyace a la literatura europea, pero éste tampoco le es omnipresente e insuperable, sino que está sometido a desafíos y se encuentra en una constante tensión ante la poética de los textos en los que se articula.

Los escritos de Alexander von Humboldt son contradictorios y cambiantes. Multiperspectivismo, heterogeneidad y apertura son rasgos de una escritura no autoritaria que favorecen el desarrollo del pensamiento. Las transformaciones en el discurso corresponden a las condiciones de la

forma. Y las modificaciones en la forma se remontan a desafíos discursivos. Colonialismo y poética interactúan en una relación dinámica.

V. CONTINUIDAD EN LA CONTRADICCIÓN

En este punto es de suponer que las modificaciones que surgen durante un viaje, en el proceso de escritura y a lo largo de una vida, determinados por las experiencias y los encuentros *in situ*, surgen como consecuencia de la poética de un texto o de los cambios históricos y personales. Éstos se plasman en diarios y relatos de viaje, así como en la totalidad de una obra.

Sin embargo, Alexander von Humboldt no llegó, al final de su expedición, a una posición unívoca respecto a la cuestión de la estética indígena, así como tampoco se mantuvo con una perspectiva fija a lo largo de su vida. Luchó constantemente, en sus ensayos sobre temas antropológicos y etnográficos, con las mismas contradicciones. Evidentemente la *colonialidad* de su discurso se formó a partir de la propia dinámica de sus textos, regidos por las reglas de sus respectivas poéticas. Los procesos que se vuelven evidentes en *Las Vistas de las cordilleras* no deben atribuirse necesariamente a un cambio general y definitivo en la perspectiva del autor. Más bien se trata de desarrollos que corresponden a la dinámica del viaje, los cuales se *sintomatizan* en determinadas formas de escritura, que podría utilizarlas un autor consciente o inconscientemente, según circunstancias biográficas e históricas, y la lógica inmanente al texto.

Las Vues des Cordillères se ocupan de cuestiones que el autor ya había tratado en escritos anteriores e, incluso, continuaría tratando por mucho tiempo más. Su interés por problemas antropológicos y etnográficos constituye un hilo central de la prácticamente inabarcable obra total de Humboldt. A partir de tres ejemplos se puede comprender, finalmente, la continuidad de su interés, que es a su vez la continuidad de la contradicción de la que partimos inicialmente: evidencias de valoraciones eurocéntricas similares, así como la crítica de éstas, pueden encontrarse en seis décadas de obra humboldtiana.

En su ensayo “Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind” (“Sobre los pueblos antiguos de América y los monumentos que de ellos quedaron”) de 1806, Humboldt oscilaba entre desvaloración eurocéntrica y reconocimiento de similitudes globales. Por ejemplo, cuando por un lado califica como una osadía comparar los “perfectos monumentos del arte romano” con las “crudas reminiscencias de la aún incipiente cultura mexicana”, mientras que por otra parte concluye que “la humanidad del nuevo continente, al mismo

tiempo que en los puntos más remotos del orbe, comienza a mostrar interés por ejercer las artes plásticas” [Humboldt 1806: 188-189].

Cuando aborda de nuevo el mismo tema en un artículo titulado “Mexikanische Alterthümer” (“Antigüedades mexicanas”) de 1835, Humboldt parece estar atrapado nuevamente en el mismo dilema. Primero, al parecer parte de sus viejas premisas: “Las artes visuales de los pueblos que nombramos bárbaros no pueden representar belleza ni gracia [...] Las artes visuales, incluso entre las naciones más primitivas, generan un interés de otro tipo, más bien histórico”. Segundo, constata brevemente: “Han quedado atrás los tiempos en los que [...] se despreciaba [...] la pintura de otros pueblos distintos a los griegos” [Humboldt 1835: 322, 323]. El problema con el cual se confronta Humboldt no quedó totalmente resuelto en *Vues des Cordillères*.

En su prefacio, fechado en 1857, al *Tagebuch einer Reise vom Mississippi* (*Diario de un viaje del Mississippi*), de Balduin Möllhausen, Humboldt transcurre de una manera casi didáctica de un general desdén eurocéntrico (“el estado de los nativos en diferentes grados de su incultura”) hasta ser capaz de diferenciar elementos y procesos (observaciones generales y locales, factores endogénicos y sucesos provocados por el colonialismo, diversidad de los pueblos indígenas, crítica del concepto “salvaje”, analogías con el subdesarrollo de amplias partes del norte de Europa, etc.), para llegar a una conclusión que es todavía, nuevamente, algo “sorprendente” en él: “Pero incluso en este estado de incivilización pueden reconocerse aquí y allá, con gran sorpresa, huellas aisladas del despertar activo de las fuerzas del espíritu” [Humboldt 1858: II].

Evidentemente, Alexander von Humboldt no fue consciente de la interacción entre colonialismo y poética. Como autor, puso en función en sus *Vues des Cordillères* determinados parámetros programáticos, dando deliberadamente así forma a su obra. Desde el inicio aplicó de manera sistemática principios de fragmentación y de la escritura ensayística, así como la constelación o configuración abierta de capítulos e imágenes. Pero las proliferaciones, la composición circular y la inclusión de la reseña al final de su obra parecen haber surgido espontáneamente durante el trabajo creador.

Es posible que otros efectos textuales sean productos casuales del proceso de escritura, no así de una estrategia, sino un síntoma. El conflicto que surge entre prólogo e introducción es el caso más significativo. Humboldt nunca hizo explícita la contradicción entre su inicial postura colonial y el resultado no colonial de su viaje. Al anteponer su último texto (de 1813) al primero (de 1810) como una “introducción” que abre confusamente su obra,

el viajero no parecía ser consciente del dramático desarrollo de su pensamiento y de la influencia de éste en la forma de su libro, así como tampoco parece haberlo podido controlar. Alexander von Humboldt quizá trató su viaje como un experimento tan complejo, que algunos de sus resultados pasaron desapercibidos incluso para él.

REFERENCIAS

Barck, Karlheinz

1995 "Umwandlung des Ohrs zum Auge". Teleskopisches Sehen und ästhetische Beschreibung bei Alexander von Humboldt, en *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Bernhard J. Dotzler y Ernst Müller (eds.). Akademie. Berlín: 27-42.

Bernal, Ignacio

1962 Humboldt y la arqueología mexicana, en *Ensayos sobre Humboldt*, Marianne O. de Bopp (ed.). UNAM. México: 121-132.

Böhme, Hartmut

2002 Alexander von Humboldts Entwurf einer neuen Wissenschaft, en *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*, Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt y Wolfgang Riedel (eds.). Königshausen & Neumann. Würzburg: 495-512.

Bowles, Paul

2006 *The Sheltering Sky*. Penguin. Londres.

Canetti, Elias

2004 *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*. S. Fischer. Frankfurt.

Cannon, Susan Faye

1978 Humboldtian Science, en *Science in Culture: The Early Victorian Period*. Dawson/Science History Publications. Kent-Nueva York: 73-110.

Cañizares-Esguerra, Jorge

2001 *How to Write the History of the New World. Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. University Press. Stanford: 55-59, 124-129.

Chateaubriand, François-René de

1968 *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, editado por Jean Mourot. Gallimard/folio. París.

Dezos de La Roquette, Jean-Bernard-Marie-Alexandre

1865 Notice sur la vie et les travaux de M. le baron A. de Humboldt, en *Correspondance scientifique et littéraire*, Alexander von Humboldt (editado por Jean-Bernard-Marie-Alexandre Dezos de La Roquette). E. Ducrocq. París: I-XXXVI.

Duviols, Jean-Paul

- 1989 Alexandre de Humboldt et l'image de l'Amérique, en *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, Alexandre de Humboldt (editado por Charles Minguet y Amos Segala) Érasme. Nanterre: XV-XVIII.

Ette, Ottmar

- 2002 *Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne*. Velbrück. Weilerswist: 204-231.

Fiedler, Horst y Ulrike Leitner

- 2000 *Alexander von Humboldts Schriften. Bibliographie der selbständig erschienenen Werke*. Akademie. Berlin: 140-142.

Gerbi, Antonello

- 1955 *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica, 1750-1900*. Riccardo Ricciardi. Milán-Napolés: 450-463.

Humboldt, Alexander von

- 1806 Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind, en *Neue Berlinische Monatschrift* 15 (3): 177-208.
- 1810 (1813) *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, F. Schoell. París.
- 1835 Mexicanische Alterthümer, en *Annalen der Erd-, Länder- und Völkerkunde* 11 (4): 321-325.
- 1858 Vorwort, en *Tagebuch einer Reise vom Mississippi nach den Küsten der Südsee*, Balduin Möllhausen. Hermann Mendelssohn. Leipzig: I-VIII.
- 2004a *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (editado por Ottmar Ette y Oliver Lubrich). Die Andere Bibliothek. Frankfurt.
- 2004b *Ansichten der Kordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas* (traducción de Claudia Kalscheuer, editado por Oliver Lubrich y Ottmar Ette). Die Andere Bibliothek. Frankfurt. 2009 *Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind. Anthropologische und ethnographische Schriften* (editado por Oliver Lubrich). Wehrhahn. Hannover: 7-24.

Kirchhoff, Paul

- 1962 La aportación de Humboldt al estudio de las antiguas civilizaciones americanas: un modelo y un programa, en *Ensayos sobre Humboldt*, Marianne O. de Bopp (ed.). UNAM. México: 89-104.

Labastida, Jaime

- 1999a *Las aportaciones de Humboldt a la antropología mexicana, en Humboldt, ciudadano universal*. Siglo Veintiuno Editores. México: 99-171.
- 1999b Humboldt und die mesoamerikanische Welt, en *Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens*. Haus der Kulturen der Welt. Berlín: 109.

Leask, Nigel

- 2002 Researches Concerning the Institutions and Monuments of the Ancient Inhabitants of America, en *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing: 1770-1840. "From an Antique Land"*. University Press. Oxford: 265-281.

Löschner, Renate

- 1976 *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, tesis doctoral, TU Berlín: 10-25.
- 1985 Die Amerikaillustration unter dem Einfluß Alexander von Humboldts, en Alexander von Humboldt. *Leben und Werk*, Wolfgang-Hagen Hein (ed.). Weisbecker. Frankfurt: 283-300.
- 1985 Alexander von Humboldts Bedeutung für die Altamerikanistik, en *Alexander von Humboldt. Leben und Werk*, Wolfgang-Hagen Hein (ed.). Weisbecker. Frankfurt: 249-262.

Lubrich, Oliver

- 2001 Como antiguas estatuas de bronce. Sobre la disolución del clasicismo en la *Relación histórica de un Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Mundo* de Alejandro de Humboldt, en *Revista de Indias* 61 (223): 749-766.
- 2004 Alexander von Humboldt: Revolutionizing Travel Literature, en *Monatshefte* 96 (3): 360-387.
- 2007 Vom Guckkasten zum Erlebnisraum. Alexander von Humboldt und die Medien des Reisens, en *Figurationen* (2): 47-66.
- 2008 Andere Anden. Alexander von Humboldts experimentelle Reiseliteratur, en *Astrolabe* (18).
- 2014 Reiseliteratur als Experiment, en *Zeitschrift für Germanistik* 24:1: 36-54.

Lubrich, Oliver y Ottmar Ette

- 2004 Die Reise durch eine andere Bibliothek, en *Ansichten der Kordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas*, Alexander von Humboldt. Die Andere Bibliothek. Frankfurt: 407-434.

Matos Moctezuma, Eduardo

- 1998 *Las piedras negadas. De la Coatlicue al Templo Mayor*. Conaculta. México: 35-44.

Minguet, Charles

- 1989 Une œuvre maîtresse de l'Américanisme: *Les Vues des Cordillères* de Alejandro de Humboldt, en *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, Alexander von Humboldt (editado por Charles Minguet y Amos Segala). Erasme. Nanterre: I-XIV

Minguet, Charles y Jean-Paul Duviols

- 1995 Una obra maestra del americanismo: *Las Vistas de las cordilleras* de Alejandro de Humboldt, en *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Alexander von Humboldt (traducido y editado por

Jaime Labastida y Charles Minguet). Siglo Veintiuno Editores. México: XI-XVII.

Musil, Robert

1978 *Der Mann ohne Eigenschaften*, editado por Adolf Frisé, Rowohlt. Reinbek: t. I. 250.

Pratt, Mary Luoise

1992a Humboldt and the Reinvention of America, en *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*, René Jara y Nicholas Spadaccini (eds.). University of Minnesota Press. Minneapolis: 548-606.

1992b Alexander von Humboldt and the reinvention of América, en *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge. Nueva York: 111-143 (anotaciones: pp. 239-242).

Quiñones Keber, Éloise

1996 Humboldt and Aztec Art, en *Colonial Latin American Review* 5 (2): 277-297.

Shakespeare, William

2002 *King Richard II*, The Arden Shakespeare, tercera series (editado por Charles A. Forker). Routledge. London.

Taylor, Anne Christine

1989 Le concret absolu. Humboldt et l'écriture du monde, en *Sites des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, Alexander von Humboldt (editado por Anne Christine Taylor). Jean-Michel Place. París: VII-XVII.

Thiemer-Sachse, Ursula

1992 Alexander von Humboldt, die Ureinwohner Latein-amerikas und das Problem des weltweiten Vergleichs, en *Alexander von Humboldt und das neue Geschichtsbild von Lateinamerika*, Michael Zeuske y Bernd Schröter (eds.). Universitätsverlag. Leipzig: 38-48.

Trigo, Beningo

2000 *Subjects of Crisis. Race and Gender as Disease in Latin America*. Wesleyan University Press. Hanover: 16-46.

Zúñiga, Neftalí

1959 Alexander von Humboldts Beitrag zur Erforschung des vorkolumbischen Amerika, en *Alexander von Humboldt. Studien zu seiner universalen Geisteshaltung*, Joachim Heinrich Schultze (ed.). Walter de Gruyter. Berlín: 105-122.