



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DIVISIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES Y CULTURALES DE LOS ANDES

**PERCEPCIÓN DEL PAISAJE ANDINO VENEZOLANO
EN LOS TESTIMONIOS VISUALES DE**

FERDINAND BELLERMANN (1842-1845) Y ALFREDO BOULTON (1939-1942)

Bdigital.ula.ve

Por: Lic. Norelsy Concepción Lima Rodríguez

C.I.: V-25.394.073

Tutor: Dr. Johnny V. Barrios Barrios

Trabajo presentado como requisito parcial para obtener el Grado de
Magister Scientiae en Estudios Sociales y Culturales de los Andes

Mérida-Venezuela

Octubre, 2024

C.C. Reconocimiento



**PERCEPCIÓN DEL PAISAJE ANDINO VENEZOLANO
EN LOS TESTIMONIOS VISUALES DE
FERDINAND BELLERMANN (1842-1845) Y ALFREDO BOULTON (1939-1942)**

Por: Lic. Norelsy Concepción Lima Rodríguez

C.I.: V-25.394.073

Tutor: Dr. Johnny V. Barrios Barrios

Percepción del paisaje andino venezolano en los testimonios visuales de Ferdinand Bellermann (1842-1845) y Alfredo Boulton (1939-1942)

Resumen

Los Andes venezolanos resultaron especialmente cautivadores para los artistas viajeros nacionales y extranjeros que visitaron la región entre los siglos XIX y XX. No obstante, su representación visual del paisaje estuvo condicionada por la percepción y la carga cultural de cada autor, lo que amplió y diversificó la valoración del territorio andino. La presente investigación tiene como objetivo el estudio de la percepción del paisaje andino venezolano entre los siglos XIX y XX a partir de dos casos de estudio que se entrelazan y cuyos vínculos han sido poco revisados dentro de la historiografía del paisaje venezolano: la obra artística del pintor alemán Ferdinand Bellermann, un genuino representante del periodo decimonónico, y la obra del fotógrafo caraqueño Alfredo Boulton, referencia obligatoria del arte visual del pasado siglo.

La documentación asociada a Bellermann entre 1844 y 1845, permite abrir el compás de comprensión de los estudios sobre el paisaje ya que engrosó las colecciones europeas con imágenes inéditas, su percepción respondió a un contexto donde las búsquedas sobre una América ignota era la premisa, lo que avivó la aventura por dar testimonio y registrar los paisajes exóticos del nuevo continente, hecho que dio paso a una lectura visual de la vastedad y desmesura de la naturaleza del trópico y sus peculiaridades. Esta herencia del siglo XIX no se suprimió con la alborada del siglo XX, por el contrario, el registro en imágenes de los Andes venezolanos se desdobló en nuevos enfoques y revaloraciones de las herencias artísticas decimonónicas impregnando un campo nuevo y revolucionario como lo fue la fotografía.

El arte fotográfico y pionero representado por Boulton, realizado entre 1939 y 1940, no sólo consideró el paisajismo de maestros pictóricos como Bellermann sino que supuso un diálogo de imágenes que marcó el inicio de un proyecto visual que buscó configurar una iconografía del territorio andino incluyendo nuevas técnicas de registro, las cuales fueran reconocibles para los venezolanos y para el resto del mundo en consonancia con los requerimientos de un Estado moderno impulsado por el auge petrolero.

Los registros visuales de ambos artistas dan cuenta de aspectos particulares del contexto sociocultural andino productos de una práctica común entre ellos: el viaje. Factor que permite establecer un eje de convergencia entre ambos autores, quienes en una etapa de su recorrido vital decidieron considerar a la región andina como objeto de su trabajo. Por ende, la presente investigación se inscribe en la línea de los estudios cualitativos, y se aborda desde la perspectiva historiográfica de la historia cultural, reconociendo las rupturas paradigmáticas en las ciencias sociales y el interés interdisciplinario a la hora de abordar los testimonios existentes en archivos, bibliotecas y galerías respecto al paisaje andino venezolano. Para ello se han considerado lugar las herramientas teórico-metodológicas brindadas por la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de Los Andes, la aplicación de técnicas de investigación documental y un abordaje crítico donde se ponen en diálogo las posturas de ambos autores, lo que permite abrir el debate en torno a las interpretaciones acerca del significado de los registros visuales, la identificación de los cambios y permanencias en las representaciones del paisaje andino venezolano y el valor de la cultura material registrada por estos testigos de excepción quienes dan cuenta de dos momentos históricos fundamentales en la Venezuela contemporánea.

Palabras clave: Andes venezolanos, paisaje, testimonios visuales, percepción, viajeros, historial cultural.

Perception of the Venezuelan Andean landscape in the visual testimonies of Ferdinand Bellermann (1842-1845) and Alfredo Boulton (1939-1942)

Abstract

The Venezuelan Andes were especially captivating for the national and foreign traveling artists who visited the region between the 19th and 20th centuries. However, their visual representation of the landscape was conditioned by the perception and cultural burden of each author, which amplified and diversified the appreciation of the Andean territory. The present research aims to study the perception of the Venezuelan Andean landscape between the 19th and 20th centuries based on two interwoven case studies whose links have been little reviewed within the historiography of the Venezuelan landscape: the artistic work of the German painter Ferdinand Bellermann, a genuine representative of the 19th century period, and the work of the Caracas photographer Alfredo Boulton, an obligatory reference of the visual art of the last century.

The documentation associated with Bellermann between 1844 and 1845, allows us to open the compass of understanding of the studies on the landscape since he enlarged the European collections with unpublished images, his perception responded to a context where the searches for an unknown America was the premise, which revived the adventure to bear witness and record the exotic landscapes of a new continent, a fact that gave way to a visual reading of the vastness and immensity of the nature of the tropics and its peculiarities. This heritage of the 19th century was not suppressed with the dawn of the 20th century, on the contrary, the recording in images of the Venezuelan Andes unfolded in new approaches and revaluations of the artistic heritage of the 19th century, impregnating a new and revolutionary field such as photography. The pioneering photographic art represented by Boulton, produced between 1939 and 1940, not only considered the landscape painting of pictorial masters such as Bellermann, but also represented a dialogue of images that marked the beginning of a visual project that sought to configure an iconography of the Andean territory, including new recording techniques that would be recognizable to Venezuelans and the rest of the world in line with the requirements of a modern state driven by the oil boom.

The visual records of both artists reflect particular aspects of the Andean sociocultural context, products of a common practice between them: travel. This factor allows for the establishment of an axis of convergence between both authors, who at one stage of their life decided to consider the Andean region as the object of their work. Therefore, this research is part of the qualitative studies and is approached from the historiographic perspective of cultural history, recognizing the paradigmatic ruptures in the social sciences and the interdisciplinary interest when approaching the existing testimonies in archives, libraries and galleries regarding the Venezuelan Andean landscape. To this end, the theoretical-methodological tools provided by the Master's Degree in Social and Cultural Studies of the Andes, the application of documentary research techniques and a critical approach where the positions of both authors are put into dialogue have been considered, which allows opening the debate around the interpretations about the meaning of the visual records, the identification of the changes and continuities in the representations of the Venezuelan Andean landscape and the value of the material culture recorded by these exceptional witnesses who give an account of two fundamental historical moments in contemporary Venezuela.

Keywords: Venezuelan Andes, landscape, visual testimonies, perception, travelers, cultural history.

DEDICATORIA

A mis padres Miguel Lima y Norelsy Rodríguez y hermano Samuel Lima
por su apoyo incondicional.

A mi esposo Ivis Basanta por toda paciencia y comprensión.

A mi comadre Rebeca Montes,
por darme esperanzas cuando todo parecía perdido...

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente al Dr. Johnny Barrios por sus pertinentes orientaciones en el campo de la historia cultural y el género de viajes. Sin su paciencia, gentileza y rigurosidad a la hora de revisar este escrito, este proceso no habría llegado a feliz término.

Al profesor Edgar Guzmán, sin sus consejos no habría llegado a desarrollar un estilo de escritura propio.

Al fotógrafo Yves Bass, por aclarar con paciencia mis dudas sobre los aspectos formales y técnicos de la fotografía artística y documental. Sus acertadas explicaciones me ayudaron a comprender mejor el proceso creativo de los cronistas visuales de nuestro país.

Aprovecho la oportunidad de agradecer, de todo corazón, a los profesores de la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de los Andes (MESCA), por brindarme las herramientas necesarias para investigar con libertad dentro y fuera de mi disciplina, sacando el máximo provecho de las potencialidades y limitaciones que brinda la interdisciplinariedad.

También quiero manifestar gratitud al personal que labora en la Dirección de Patrimonio Histórico y Cultural del estado Bolívar y el Archivo Histórico de Guayana, por brindarme el acceso a la documentación del siglo XIX que hizo posible corroborar la presencia de Ferdinand Bellermann en territorio venezolano.

De igual manera, agradezco al personal que labora en el Museo de Arte Moderno Jesús Soto por brindarme el acceso a su biblioteca especializada en Arte, la cual alberga una vasta bibliografía sobre Alfredo Boulton.

Por último, quiero agradecer al personal que labora en el Centro de Investigaciones Antropológicas de Guayana (CIAG) por brindarme acceso al material bibliohemerográfico referente a Humboldt y los naturalistas extranjeros que existe en su biblioteca.

ÍNDICE GENERAL

Resumen.....	p. 2
Dedicatoria.....	p. 4
Agradecimientos.....	p. 5
Introducción.....	p. 12
FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	p. 17
CAPÍTULO I	
CONTEXTO POLÍTICO-ECONÓMICO Y SOCIO-CULTURAL DE	
VENEZUELA: 1842-1942.....	p.53
1.1. Venezuela en la mirada de los artistas viajeros europeos.....	p.57
1.2. El paisaje venezolano desde una perspectiva nacional.....	p.71
1.3. La región andina: aspectos políticos, económicos y socioculturales.....	p.78
1.4. Los Andes venezolanos y la cultura material.....	p.91
CAPÍTULO II	
ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LOS VIAJES DE FERDINAND	
BELLERMANN (1842-1845) Y ALFREDO BOULTON (1939-1940):	
DE LA PINTURA A LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA.....	p.97
2.1. Ferdinand Bellermann: un viajero hamburgués en los Andes venezolanos.....	p.100
2.2. Alfredo Boulton: un viajero caraqueño en los Andes venezolanos.....	p.110
2.3. Ferdinand Bellermann en la lectura de Alfredo Boulton.....	p.120
2.4. El viaje a los Andes: más allá de Europa y la centralidad caraqueña.....	p.127

CAPÍTULO III	
LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO: DOS RETRATOS	
DE LA RURALIDAD ANDINA.....	p.131
3.1. Percepción artística de la exuberancia de los Andes tropicales: viaje y arte.....	p.135
3.2. El paisaje andino en la Venezuela rural: de la mirada pictórica a la mirada fotográfica.....	p.147
3.3. El paisaje y sus sombras: tradición y modernidad en los Andes.....	p.157
3.4. La representación artística como fuente para los estudios socioculturales de los Andes venezolanos.....	p.168
 CONCLUSIONES.....	 p.175
 BIBLIOGRAFÍA.....	 p.179

APÉNDICE

Apéndice 1. Notificación sobre la designación del Sr. Adolfo Wuppermann Cónsul de Hamburgo, Bremen y Lübeck en la ciudad de Angostura al Gobernador de la Provincia de Guayana. Angostura, Venezuela, 10 de Abril de 1840.....	p.191
Apéndice 2. Carl Steffeck. Ferdinand Bellermann (1850).....	p.192
Apéndice 3. Ricardo Razetti. Alfredo Boulton (1941).....	p.193
Apéndice 4. Armando Reverón. Retrato de Alfredo Boulton (1934).....	p.194
Apéndice 5. Los Derechos del 7% Cobrados al Comercio Importador del Estado Zulia: 1910-1914 (En Bolívares).....	p.195
Apéndice 6. Afiche del Seminario Internacional “Alfredo Boulton y lo moderno en Venezuela” celebrado los días 4 y 5 de octubre de 2023.....	p.196

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Alfredo Boulton. Ficha sobre el pintor viajero Camille Pissarro.....	p.29
Figura 2. Alfredo Boulton. Ficha sobre el pintor viajero Ferdinand Bellermann.....	p.29
Figura 3. Alfredo Boulton. Ficha sobre el pintor viajero Ferdinand Bellermann.....	p.30
Figura 4. Carta de presentación de Alejandro de Humboldt para Ferdinand Bellermann (1842).....	p.32
Figura 5. Ferdinand Bellermann. La casa de Bellermann y Moritz en Mérida o Cómo Moritz estudia la naturaleza en Mérida (c. 1844).....	p.35
Figura 6. Alfredo Boulton. Yolanda (1940).....	p.35
Figura 7. Georg Friedrich Kersting. Caspar David Friedrich in his studio (h. 1812).....	p.40
Figura 8. Ferdinand Bellermann. La cueva del Guácharo (1874).....	p.56
Figura 9. Carmelo Fernández. Portada del Atlas físico y político de la República de Venezuela de Agustín Codazzi.....	p.63
Figura 10. Ferdinand Bellermann. Laguna de Urao (1844-1845).....	p.64
Figura 11. Ferdinand Bellermann. La laguna de Urao, en la tarde (1844-1845).....	p.64
Figura 12. Ferdinand Bellermann. Laguna de Urao (S/F).....	p.65
Figura 13. Georg Friedrich Kersting. Caspar David Friedrich en su estudio. Versión de Hamburgo (1811).....	p.66
Figura 14. Ferdinand Bellermann. Meseta y Sierra Nevada cerca de Mérida (S/F).....	p.67
Figura 15. Ferdinand Bellermann. Tarde en el Valle de Antimano, Caracas y la Silla al fondo (1842-1845).....	p.69
Figura 16. Alfredo Boulton. La Silla desde La Urbina (1933).....	p.69
Figura 17. Alfredo Boulton. Las Ventas (1939-1940).....	p.74
Figura 18. Alfredo Boulton. El agua (1939-1940).....	p.75

Figura 19. Alfredo Boulton. Gallinero de Chachopo (1939-1940).....	p.75
Figura 20. Ferdinand Bellermann. Vista de Ejido hacia la Sierra Nevada, mesa de Mérida y al valle del Albarregas (1844-1845).....	p.79
Figura 21. Vista de Escuque y la montaña Pan de Azúcar (1844-1845).....	p.79
Figura 22. Alfredo Boulton. Camino de Timotes (1939-1940).....	p.80
Figura 23. Alfredo Boulton. Mendoza Fría (1939-1940).....	p.80
Figura 24. Ferdinand Bellermann. Paisaje costero con bandadas de pájaros. Salinas Rivas en el Lago de Maracaibo (1844-1845).....	p.82
Figura 25. Ferdinand Bellermann. Lugar de desembarco del Puerto de Piojo en Maracaibo en el ambiente nocturno, con figuras (1844-1845).....	p.83
Figura 26. Maracaibo. Almacén de los señores H. L. Boulton Jr. & Co. Promoción de la Casa comercial H.L. Boulton Jr. & Co.....	p.87
Figura 27. Ferdinand Bellermann. Estudio de figura y animal (1842-1845). Dibujo en grafito.....	p.93
Figura 28. Ferdinand Bellermann. Vista de la casa del artista en Mérida (1844-1845).....	p.106
Figura 29. Alfredo Boulton. Timotes (1939-1940).....	p.112
Figura 30. Alfredo Boulton. Portada del libro Pintura y Cultura. Siglos XVIII y XIX (1996).....	p.122
Figura 31. Ferdinand Bellermann. Vista del Chamatal, cerca de Mérida (1844-45).....	p.137
Figura 32. Bellermann. Puente sobre el Chama cerca de Lagunillas (1844-1845).....	p.138
Figura 33. Ferdinand Bellermann. Estudio de montaña, Sierra Nevada (1844-1845).....	p.139
Figura 34. Alfredo Boulton. El valle de Motatán (1939-1940).....	p.140
Figura 35. Caspar David Friedrich. El caminante sobre un mar de nubes (1818).....	p.143
Figura 36. Ferdinand Bellermann. Calle de Mérida con figuras (1844-1845)....	p.147
Figura 37. Ferdinand Bellermann. Estudios de figuras (1844-1845).....	p.148

Figura 38. Ferdinand Bellermann. Estudios de figuras (1844-1845).....	p.149
Figura 39. Ferdinand Bellermann. Estudios de figuras (1844-1845).....	p.149
Figura 40. Alfredo Boulton. Santo Domingo (1939-1940).....	p.151
Figura 41. Alfredo Boulton. Mujer de Bailadores (1939-1940).....	p.155
Figura 42. Ferdinand Bellermann. Estudios de figuras (1842-1845).....	p.156

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro N° 1 Viajeros que visitaron a Venezuela entre 1827 y 1847 (Lista sucinta).....	p.59
--	------

ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 1. Funcionamiento de la economía de la Venezuela agropecuaria y rural (1830-1936).....	p.85
Esquema 2: Funcionamiento de la economía venezolana durante el período petrolero (1917-1975).....	p.88

ÍNDICE DE MAPAS

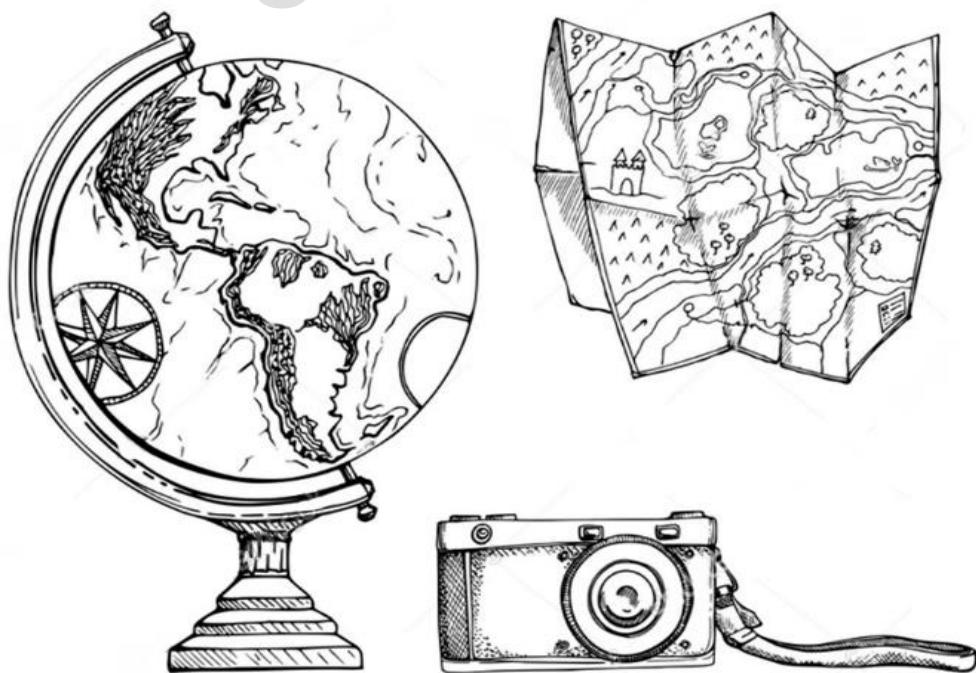
Mapa 1. Agustín Codazzi. Mapa político de la República de Venezuela en 1840.....	p.61
Mapa 2. Mapa de los Estados Unidos de Venezuela en 1891.....	p.72

Desde las pinturas rupestres prehistóricas hasta las obras del siglo XXI, cada era ha dejado una marca única que no puede ser repetida. El arte de cada periodo no es solo una manifestación estética, sino también un testimonio histórico y cultural. Las obras de arte encapsulan las aspiraciones y los desafíos de una sociedad en particular, ofreciendo perspectivas únicas sobre temas universales como el amor, la guerra, la espiritualidad y la identidad. Intentar replicar exactamente las condiciones que dieron origen a estos movimientos artísticos sería imposible, ya que el arte se nutre de las experiencias y las circunstancias únicas de su tiempo. El arte de cada época es una cápsula del tiempo que nos conecta con las emociones, las ideas y los ideales de generaciones pasadas. A través de su diversidad y su capacidad para evolucionar, el arte continúa siendo un poderoso recordatorio de la complejidad y la riqueza de la experiencia humana a lo largo de la historia.

Ella Fontanals-Cisneros

Especialista en arte y diseño contemporáneo, 2024

Bdigital.ula.ve



INTRODUCCIÓN

Cada periodo de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse.

Vasili Kandinsky (1911)

En torno a la percepción del paisaje y su representación artística, se engranan un conjunto de representaciones e imaginarios susceptibles de análisis rigurosos, al mismo tiempo que se vislumbran identidades y prácticas sociales que dan cuenta de las particularidades de los distintos grupos humanos que habitan un tiempo y un espacio determinado, lo cual permite diferenciar dos miradas sobre un mismo territorio: 1. La mirada interna del residente y 2. La mirada externa protagonizada por los viajeros. El ser humano como sujeto que viaja (*Homo viator*), constituye una figura que enfrenta un estado liminal, es decir, se asume como una persona que recorre un territorio sin llegar a habitarlo de manera definitiva, siendo capaz de configurar testimonios que detallan elementos relativos al espacio geográfico, dando cuenta de elementos naturales y sociales imbricados, haciendo en gran medida énfasis en la presencia de comunidades humanas heterogéneas (Venegas, 1983). El que viaja tiene la ventaja de poder reconocer aspectos cotidianos inadvertidos por los habitantes locales.

En relación al escenario andino, tanto el pintor alemán Ferdinand Bellermann en siglo XIX como el fotógrafo caraqueño Alfredo Boulton en el siglo XX, llegaron a vincular su mirada artística al viaje en dos contextos temporales distintos, pero en un espacio de interés común: los Andes, lo que permite examinar relaciones y diferencias entre ambos pero que se conjugan en la triada viaje-percepción-paisaje, cuyo producto cultural descansa en el arte visual. Sus recorridos dan cuenta de un conjunto importante de los elementos constitutivos del paisaje, en contraste con otros contextos, imprimiéndoles una valoración histórica en engloba un carácter sociocultural susceptible de ser abordado desde una perspectiva crítica y de forma sistemática.

El presente Trabajo Especial de Grado para optar al título de *Magister Scientiae en Estudios Sociales y Culturales de Los Andes*, se sitúa en el estudio de dos artistas que viajaron a los Andes venezolanos y documentaron la exuberancia de su paisaje, englobando lo natural y humano desde una mirada subjetiva que aporta elementos testimoniales a partir de los recursos con los cuales contaban. El primero visitó la región entre los años 1844-1845 y el segundo entre los años 1939-1940, siendo correspondientes de dos momentos estelares de la historia moderna del país: 1. La cimentación de la Venezuela agroexportadora en el siglo XIX y 2. El desdoblamiento de la Venezuela petrolera en el siglo XX; etapas que estuvieron vinculadas por un rasgo característico hasta los años cincuenta de la pasada centuria: la ruralidad del país.

Si se considera que la temática de los artistas viajeros se ha estimado muchas veces como un género menor que alude a aquellos hombres (preferiblemente europeos) que visitaron el continente americano con intereses eurocéntricos, el análisis se muestra abatido, pero si se reflexiona acerca de los distintos estudios dentro de la historiografía venezolana que han demostrado cómo, más allá de la historia política y militar (donde destacan las figuras heroicas y los grandes relatos) hay una arista relacionada con los legados culturales de cada época, queda en evidencia que la historia venezolana debe ser considerada también a partir de los testimonios artísticos cuyo correlato escrito enriquecen y profundizan el estudio sobre el devenir del país; lo que permite un redescubrimiento de la nación a partir de una revaloración de los paisajes de la modernidad en Venezuela (Cáceres-Péfaur, 2009).

El ejercicio investigativo que compone este estudio, ha permitido identificar las pocas disertaciones centradas en los artistas viajeros que arribaron a los Andes venezolanos y su relación entre ellos, sobre todo entre los siglos XIX y XX. Este hecho motiva un engranaje de las piezas intelectuales que conforman los aportes de los autores sujetos a estudio, con el objetivo de resaltar cómo los testimonios visuales y escritos de ambos recogen de manera testimonial aspectos notorios para los estudios históricos-culturales en el presente, ya que en su trabajo se conjugan un mismo interés por la flora, fauna, orografía, modos de vida y costumbres de los venezolanos, y en este caso particular, de los habitantes andinos.

En el caso de Bellermann, son poco frecuentes los estudios centrados en la obra de este artista alemán, quien visitó las Provincias de Trujillo y Mérida entre 1844 y 1845, dejando un importante registro pictórico; el cual ha recibido mayor atención por parte de los historiadores del arte, pero no desde una perspectiva sociocultural más amplia. En el caso de Boulton, los estudios socioculturales se tornan aún más escasos, centrados, en su mayoría en su faceta como historiador y crítico de arte, así como pionero de la fotografía artística, dejando muchas veces de lado su preocupación por destacar los verdaderamente humano que subyace en su mirada mediada por el obturador. Los estudios refieren casi exclusivamente la intencionalidad de los artistas frente a lo observado en los territorios de Trujillo y Mérida, sin detenerse con cuidado a explorar el carácter social y cultural de sus testimonios visuales caracterizados por la producción de imágenes que denotan un presente pero que tienen una clara intención de posteridad. Sus legados proyectan aspectos de carácter etnográfico que merecen ser estudiados a la luz de la relación entre el viaje, el registro visual y el testimonio documental; una línea de investigación abierta a los nuevos investigadores.

Más allá de la obviedad de las diferencias y las lecturas superficiales, Bellermann y Boulton se acercan mucho más a través del arte de los que se puede apreciar a simple vista, y en los Andes venezolanos se exponen en calidad de viajeros para registrar desde una mirada externa una perspectiva visual *sui generis*. El lector no debe olvidar que Boulton fue un insigne conocedor de la obra de Bellermann, y, como se verá en el cuerpo capitular, su trabajo no solo le permitió acceder a la documentación y la contemplación de la obra pictórica de manera directa, sino que estableció un eslabón intelectual que evidencia una notoria sensibilidad que es incluida en su trabajo fotográfico. El viaje a los Andes les permitió a ambos percibir aspectos estéticos del paisaje andino recorrido generando entre ellos un diálogo atemporal con los lugares visitados. Ambas posturas, permiten hoy reconocer como en el transcurso de un siglo fue captar en imágenes una manera de comprender una parte agreste y hasta cierto punto aislada del país, con factores condicionantes que mediaron la manera de apreciar el paisaje andino haciendo de la *montaña* el elemento central de su registro.

En este sentido, el presente trabajo aborda formas de identificar los mecanismos que operan detrás de la consolidación de la identidad de los grupos humanos que habitaron

esta parte del territorio nacional y que son recogidos en cada perfil gráfico, lo que lleva al uso de la imagen como documento histórico que articula factores heterogéneos que merecen toda la atención del investigador que se forma en el campo de los estudios sociales y culturales de los Andes.

Al ser un estudio comparativo desde un enfoque interdisciplinario, aspectos como la percepción del paisaje, el diálogo disciplinar, la historia y la geografía cultural, la etnografía, la perspectiva sociológica y la revaloración de la historia del arte y la estética en su función social, cobran un valor significativo. Los testimonios visuales sometidos a estudio, son asumidos como miradas que interpretan una realidad dinámica. El paisaje, mediado por la dimensión temporal pero convergente en cuanto a imagen paisajística, se analiza como contendor de los cambios y permanencias en la región andina venezolana entrelazando ambos siglos.

Por consiguiente, la estructura del Trabajo Especial de Grado se ha desarrollado considerando un apartado preliminar titulado *Fundamentos teórico-metodológicos*, donde se debaten las nociones ontológicas, epistemológicas y teóricas-metodológicas que sustentan la investigación, haciendo énfasis en el enfoque de la *historia cultural de la percepción* en el marco de las investigaciones cualitativas como vía para su abordaje, a ello se suma una perspectiva interdisciplinaria que permite resaltar aspectos geohistóricos, político-económicos y socio-culturales, en el marco de la construcción de conocimiento sobre la región andina en Venezuela.

En el primer capítulo: *Contexto político-económico y socio-cultural de Venezuela: 1842-1942*, se examinan las circunstancias materiales en que se produjeron las expediciones de los autores estudiados. En el capítulo II: *Elementos constitutivos de los viajes de Ferdinand Bellermann (1842-1845) y Alfredo Boulton (1939-1940): de la pintura a la fotografía artística*, se contextualiza la práctica artística de los autores en estudio, en función de las ideas, mentalidades, convenciones e intereses que intervinieron en su manera de percibir y representar el paisaje de la Cordillera de Mérida y sus adyacencias. Finalmente, en el capítulo III: *La imagen como documento histórico: dos retratos de la ruralidad andina*, se ofrece una interpretación de los testimonios visuales de los citados autores que permiten contrastar las percepciones de los artistas viajeros sobre la montaña, el hombre y la cultura material que configuraron el paisaje de los Andes

venezolanos, indicando hasta qué punto intervienen las nociones de tradición y modernidad en las imágenes sobre ese escenario rural, región que ambos autores percibieron, dotando al país de testimonios visuales que permiten la reconstrucción de la memoria histórica de los Andes como una parte consustancial del territorio venezolano.

Bdigital.ula.ve

**FUNDAMENTOS
TEÓRICO-METODOLÓGICOS**
Bdigital.ula.ve

*El país está retratado en los ojos de estos maestros:
la suma de fragmentos, de destellos, de revelaciones,
de tristezas, de aspiraciones, nos revelan, de hecho, una
lectura mayor, profunda, que sólo la mirada artística,
capaz de trascender los tiempos, eterniza
ante nuestros ojos.*

Antonio López Ortega (2014)

Entender la obra artística del viajero y pintor alemán Ferdinand Bellermann (s.XIX) y su vínculo con los aportes del viajero y fotógrafo venezolano Alfredo Boulton (s.XX) supone un ejercicio comparativo que permite poner en contraste cinco elementos fundamentales:

1. Valoración contextual de los registros visuales como testimonios históricos.
2. Diferencias y similitudes en la concepción del viaje como aspecto humano.
3. La percepción del paisaje venezolano como tema de estudio que incluye una valoración espacio-temporal
4. Los Andes como escenario de contrastes donde se entrelazan el paisaje natural con el ser humano.
5. La imagen como documento histórico y producto cultural de una época.

Por ende, su abordaje va más allá de la biografía y el legado artístico individual, ya que al considerar la triada viaje-percepción-paisaje andino, se reconoce en ambos una perenne voluntad de movilizarse por escenarios geográficamente agrestes pero estéticamente sublimes, con el objetivo de documentar a su paso los rasgos de un país esencialmente agrario y convulso; asumiendo el rol de testigos de excepción de su propio tiempo, con una conciencia histórica ilustrada, en el marco de un proceso complejo que alude dos momentos cruciales en la consolidación de la nación venezolana: 1. El proceso de transición de la Venezuela que integra el proyecto de unidad bolivariano conocido

historiográficamente como la “Gran Colombia” a la Venezuela independiente;¹ y 2. El proceso de transición de una Venezuela agraria a una petrolera.² Se advierte así — mediante el contraste entre dos momentos estelares de transición — una serie de cambios y permanencias en un país que mostraba una dinámica compleja y que ante la mirada de los viajeros se evidenciaba social y culturalmente heterogénea (Izar, 1969). Es así como el paisaje de las regiones (incluyendo la andina), se manifiesta como parte integrante de una realidad rural que es representada a partir de la percepción de los viajeros europeos e hispanoamericanos que recorrieron el país entre 1842 y 1942.³

Conscientes de la necesidad de explorar y problematizar la figura del viajero, atendiendo a una noción amplia del término, se plantea una revisión de la documentación visual y escrita producida por Bellermann y Boulton, la cual presenta la posibilidad de asumir una *historia cultural de la percepción*⁴ que desestabilice las ópticas y cronologías tradicionales, atendiendo a la ruptura epistemológica que se atreve a producir el investigador en la manera en cómo tradicionalmente se han venido abordando comparativamente las figuras de estos artistas-viajeros (Oviedo, 2011). Desde la perspectiva de quien suscribe, factores como la nacionalidad y gremio de cada autor, el formato de sus obras y la cronología de las diferentes expediciones en el país, se admiten como los parámetros más frecuentes a la hora de contrastar los testimonios visuales y escritos que ellos producen; lo que ha dado como resultado que los artistas europeos sean

¹ Cuando Bellermann llega a Venezuela en el año 1842, habían pasado doce años de la disolución de la Gran Colombia (1830), la naciente república que era Venezuela entonces se hallaba dividida en once provincias escasamente comunicadas entre sí por la falta de caminos y puentes, había luchas internas entre caudillos que se disputaban el poder político en una sociedad agropecuaria, militarista y esclavista.

² Si bien la explotación petrolera inició en el año 1922 bajo el gobierno de Juan Vicente Gómez, Venezuela mantuvo un alto grado de ruralidad en el paisaje y la cultura material hasta los años cincuenta, cuando se produce una reconfiguración de lo rural y urbano con la llegada de la modernidad al país, durante el mandato del general Marcos Pérez Jiménez.

³ Si bien resalta la figura del pintor alemán Anton Goëring como una de las expediciones más afamadas en los Andes venezolanos durante el siglo XIX, se consideró oportuno abordar la figura de Ferdinand Bellermann por ser pionero del paisajismo pictórico venezolano, tal como Alfredo Boulton es pionero del paisajismo fotográfico en el país.

⁴ La historia cultural se trata de una corriente historiográfica que permite al investigador centrar su interés en el estudio de manifestaciones culturales, situándolas dentro de su contexto de producción original, con el fin de acceder al espíritu de una época. Dentro de esta corriente se ubica el enfoque de la historia cultural de la percepción, la cual el historiador Peter Burke distingue de aquellos enfoques referenciados por el también historiador Roger Chartier como la historia de las ideas, historia intelectual o historia de las mentalidades, por abordar la percepción del sujeto, especialmente si se trata de un viajero, como vía para reconstruir la cotidianidad de los lugares visitados por éste.

comparados con figuras del Viejo Continente o, en su defecto, con figuras norteamericanas, mientras que los hispanoamericanos y nacionales han sido abordados desde otra perspectiva.

La idea del contraste entre viajeros tiene una inclinación a considerar espacios y tiempos cercanos; por ejemplo, Bellermann con Goëring y Boulton con Avril. No obstante, en esta investigación se ha podido constatar un conjunto de elementos que acercan, más allá de las perspectivas tradicionales, a Bellermann y a Boulton, teniendo como punto de convergencia el paisaje de los Andes venezolanos. La experiencia viajera de ambos y sus testimonios artísticos amplían la manera de acercarse al arte, más allá de las diferencias. Ambos viajeros documentan con sus obras la manera en que percibieron un mismo paisaje en dos momentos estelares de la Venezuela agroexportadora.

Por consiguiente, las imágenes que han sido sometidas a consideración en este estudio, se analizan como productos culturales que tienen una carga historiográfica significativa, que pueden estar sujetos a análisis desde la perspectiva de la historia cultural (Chartier, 1999), asumiéndolas como documentos históricos de interés para las ciencias humanas.⁵ Si bien, desde la historia del arte también se podrían apreciar como objetos “fracturados” e “indóciles” —siguiendo las orientaciones de Didi-Huberman—, cabe señalar que estas imágenes desbordan el tiempo de la narración ordenada que proponen las cronologías oficiales (Didi-Huberman, 2011; Oviedo, 2011). Por ejemplo, en Boulton el conocimiento de la obra de Bellermann está documentado, por ende, la influencia del pintor decimonónico en la perspectiva de la fotografía paisajística de Boulton es identifiable.

⁵ Este estudio presenta una forma de hacer historia cultural distinta a la de Chartier, porque las obras de arte si bien registran aspectos de lo real en los cuales se da cuenta de lo humano en un tiempo y espacio determinados; su abordaje no puede realizarse de la misma forma que la documentación histórica porque solamente documentan la percepción que su autor tiene de la realidad. En este sentido, es posible advertir en el diálogo entre una obra artística con otras clases de registros históricos (diarios, documentos oficiales, correspondencia) que las imágenes de los artistas viajeros son capaces de comportarse como documentos históricos del paisaje venezolano en tanto fueron creadas con la finalidad de preservar ciertas vivencias de sus autores en su recorrido por el territorio nacional, las cuales escapan de las perspectivas de análisis de la historia política o económica. No obstante, en esta forma de abordar en un sentido histórico la obra de arte, más cercana a la visión de la historia cultural mantenida por Burke, sí existe un interés en analizar cómo fue el proceso de recepción de las imágenes de Bellermann y Boulton en los centros culturales de sus respectivas épocas, similar a lo que propusiera Chartier en su texto *El mundo como representación* (1992) con respecto a los libros.

Por ende, cada imagen contiene una valoración de la montaña andina, la población y la cultura material de la región, de un tiempo histórico específico. En definitiva, son los Andes venezolanos el motivo central que da cuenta de la práctica del desplazamiento de ambos autores. Al analizar a ambos autores, se toma plena conciencia de que cada lugar alberga en sí mismo una temporalidad que lo distingue de otros lugares y que el viajero es más propenso a advertir y registrar según el recurso intelectual o técnico que esté a su alcance.

La expresión “pasado de moda”, es una muestra del manejo de las temporalidades que aluden obligatoriamente al concepto de lugar. Cuando Weisgärber (2007) decía que el estilo de Bellermann “pasó de moda” y tras un relativo periodo de fama “murió en el olvido”, se refería al contexto cultural alemán de finales del siglo XIX, puesto que el romanticismo, realismo y naturalismo fueron movimientos artísticos que se cultivaron en Venezuela hasta inicios del siglo XX.⁶

No obstante, al comienzo de la pasada centuria, las iniciativas para rescatar y revalorizar la obra de Bellermann -investigaciones, exposiciones, catálogos, traducción de sus diarios, libros especializados- surgieron desde Venezuela de la mano de historiadores del arte, curadores, historiadores, coleccionistas de arte y promotores culturales nacidos o radicados en el país, como el caso específico de Alfredo Boulton; que luego harán eco en Alemania, donde se conservaban las obras del pintor como parte de la colección de los Museos de Berlín (Boulton, 1991; Romero, 2007; Weisgärber, 2007). Por ende, la obra de Bellermann no “pasó de moda”, por el contrario, a vista de figuras como Boulton, recobró su valor para el país, ya que daba testimonio visual de las distintas regiones del territorio venezolano, entre ellas, la región andina.

No se trata de derrumbar las cronologías sino de repensarlas (Oviedo, 2011), de forma que sean eco del interés que despiertan las obras de Bellermann y Boulton en la

⁶ En Venezuela, la ruptura con estos estilos junto con el neoclasicismo coincide desde el punto de vista cronológico, con el advenimiento de los pintores del Círculo de Bellas Artes (1912-1917) y la Escuela de Caracas, quienes vendrían a ser los referentes plásticos inmediatos de los pintores contemporáneos con Alfredo Boulton, porque cultivaron el estilo y convenciones de los impresionistas (como la pintura al aire libre, el interés por la luz, apego a lo natural, representación de temas vernáculos donde el paisaje fuese el protagonista, o la convención de retratar el cerro del Ávila a altura de caballete, por ejemplo) y vieron en el paisaje venezolano un motivo iconográfico a representar desde una perspectiva nacional.

actualidad.⁷ Todo ello con la intención de rescatar las figuras de estos dos hombres en su faceta de viajeros excepcionales, poniendo de manifiesto su cercanía y vínculos artísticos. En este “país archipiélago” que históricamente ha sido Venezuela (Pino, 2001), donde cada región es un microcosmos en sí misma, los cambios en el paisaje suelen darse de una manera más vertiginosa en el centro del país que en las provincias.

En los Andes, una región distante de la capital, los cambios ambientales y socio-culturales tienden a ser más paulatinos, haciendo incluso más cercanas en términos espacio-temporales, las percepciones de los viajeros que visitaron la región en el año 1844, y aquellos que recorrieron el mismo espacio un siglo después dan cuenta de los cambios y permanencias, reconociendo paralelismos y horizontes espacio temporales particulares.

En consecuencia, se puede señalar que Bellermann y Boulton manifestaron a través de su voluntad de documentar un suelo común, cada uno en un tiempo histórico determinado, una toma de conciencia respecto a su condición de sujetos históricos. Resulta ineludible poner en práctica un enfoque holístico que atienda la relación entre imagen e historia, ya que como advertía Antonio Oviedo en su nota preliminar a la obra *Ante el Tiempo* (2011) de Didi-Huberman:

los modelos históricos estándar muestran su total limitación para acceder a la compleja temporalidad de las imágenes, de sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos, según la enumeración de Didi-Huberman” (Oviedo, 2011, p. 17).

En tal sentido, la historia cultural como corriente historiográfica (Chartier, 1999), abre el debate epistemológico y amplía el diálogo entre la historia del arte, la antropología, la geografía cultural, la literatura y la historia, derribando las fronteras gremiales con el propósito de conocer el “espíritu” de una época, poniendo el acento en la interdisciplinariedad (Burke, 2005).

⁷ Autores como Catherine García Rodríguez, Johnny Barrios Barrios y Jorge Ávila Núñez abordan en sus investigaciones de reciente data la obra de Bellermann desde la historia cultural/historia de la ciencia y reconocen en ella un altísimo valor artístico, pero también documental. El estudio de la obra de Boulton por autores como Sofía Vollmer, Ariel Jiménez, Idurre Alonso y José Antonio Navarrete, se ha visto impulsado recientemente gracias a la adquisición de los Archivos de Alfredo Boulton por parte del Getty Institute, Los Ángeles, Estados Unidos, en el año 2017. Prueba de ello es el volumen significativo de la bibliografía especializada en el tema en revistas como Prodavinci o Trópico Absoluto, la exposición *Alfredo Boulton: Looking at Venezuela, 1928–1978* organizada en los espacios del Getty Institute y curada por la investigadora en arte latinoamericano Idurre Alonso, así como el catálogo de exposición y el Seminario Internacional “Alfredo Boulton y lo moderno en Venezuela” celebrado los días 4 y 5 de octubre de 2023 (apéndice 6).

Por ende, analizar los testimonios visuales que tanto Bellermann como Boulton configuraron sobre la base de su percepción del paisaje andino desde la historia cultural y el método hermenéutico (Georg-Gadamer, 1993), permite trascender los límites de la historiografía oficial, redimensionando el papel de estos viajeros y sus obras, cuando se interpretan sobre la base de un diálogo proyectado entre el tiempo histórico en el que fueron producidas y las lecturas que de ellas se pueden hacer desde el presente.

El estudio comparativo de las percepciones de ambos viajeros permite al investigador que se aventure a interpretar sus obras desde una visión integral propiciada por la interdisciplinariedad, identificar a través de la revisión documental exhaustiva de estos testimonios, los cambios y permanencias en las representaciones del paisaje andino venezolano entre los siglos XIX y XX,⁸ proyectando así una comprensión más profunda del proceso de transformación ocurrido en el país por espacio de un siglo, reconociendo su lugar en América Latina a partir de las visiones que se establecen desde la cultura. (Martín-Barbero, 2005).

De esta forma, la imagen pasa a ser el centro de este ejercicio interpretativo y dialógico, ya que en cada una resalta un significado, un valor artístico y testimonial del contexto de la sociedad venezolana. Así como desde la percepción de sus autores se comienza a consolidar una iconografía del paisaje nacional, con un alto grado de valor historiográfico. En consecuencia, el aporte de ambos autores es significativo a la hora de comprender la construcción de los imaginarios culturales del país, incluyendo a la región andina. Sin duda, las representaciones que hacen Bellermann y Boulton del paisaje de la cordillera obedecen material y simbólicamente a una visualidad que excede el ángulo convencional de “el artista y su tiempo” y exige que se le examine bajo el ángulo de su memoria, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, tal como ilustra Didi-Hubermann (Didi-Huberman, 2011).

Para efectos del presente estudio es preciso hacer una lectura de los paisajes representados por Bellermann y Boulton desde la historia cultural poniendo en perspectiva aquellos elementos que responden a su pasado histórico, en el sentido de que cada uno es

⁸ Para efectos del presente análisis, el término “representación” se refiere, desde una perspectiva artístico-literaria, al acto de configurar una imagen o idea que da testimonio de un fragmento de la realidad, cuyo origen y significado son resultado de la postura crítica de su autor frente al contexto histórico en el que vivió.

un artista de su tiempo, influenciado por el romanticismo y las vanguardias artísticas en el contexto de la Venezuela agroexportadora.

Sin embargo, al reconocer el valor de la obra artística de Alfredo Boulton se detecta un tipo de conocimiento que precede a su fotografía como producto cultural, y que tiene en la esencia de ese saber una toma de conciencia histórica que alude de manera directa a su profunda preocupación por reconsiderar los aportes de viajeros decimonónicos como Ferdinand Bellermann, ya que estos habían legado al reconocimiento del país un conjunto de representaciones visuales cargadas de elementos de interés tanto para otros viajeros europeos como para quienes se adentraban a las entrañas del país desde una convicción nacional.

En tal sentido, el trabajo de Boulton en los Andes está estrechamente relacionado con su valoración de la obra del viajero germánico que le precedió un siglo atrás; es decir, el estudio de la fotografía de Alfredo Boulton en los Andes posee la misma triada que se aprecia en Ferdinand Bellermann: viaje-percepción-paisaje andino, misma que genera un producto cultural que responde a su propio tiempo histórico, pero además lo llega a trascender (Briceño, 1985).

. Si bien a mediados del siglo XIX los salones se llenaban de espectadores que buscaban el paisaje natural y humano en la pintura, a mediados del siglo XX el público concurría a las salas expositivas de museos y galerías buscando el paisaje en la fotografía; pero en esencia el punto de convergencia es el mismo: el paisaje andino como testimonio visual producto de la percepción de un autor.

En correspondencia, se hace fundamental abordar en un primer momento esta triada con el fin de conceptualizar cada uno de estos aspectos desde el enfoque de la historia cultural de la percepción:

a. Relevancia de la relación arte y viaje en la investigación

Con el término “viajero” la historiografía venezolana ha designado a quienes provenientes de Europa y Norteamérica llegaron al país desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX. A diferencia de quienes se desplazaron al continente durante el periodo colonial, estos viajeros tenían como objetivo registrar la flora, fauna, paisaje y

costumbres de los habitantes del continente americano, siguiendo la impronta del barón Alexander von Humboldt, financiados por instituciones filantrópicas y gobiernos de las potencias de la época (Romero, 2007, Penhos, 2007)⁹. Cabe señalar que a lo largo de los años el concepto ha sido sometido a distintas valoraciones, situando a mujeres y hombres, quienes se dedicaron a perseguir un tipo de riqueza distinta a la de los conquistadores y exploradores coloniales, siendo su meta final la búsqueda del conocimiento y respuestas acerca del mundo natural que se abría en los horizontes de ultramar.

Entre estos viajeros se encontraba el pintor alemán Ferdinand Bellermann,¹⁰ a quien el ex Director de la Galería de Arte Nacional en Venezuela Rafael Romero identificó como uno de los primeros artistas extranjeros en llegar al país tras la apertura de sus fronteras luego de la Guerra de Independencia, y culminado el proyecto bolivariano de la “Gran Colombia”. Cabe señalar que recorrió el territorio nacional en compañía del naturalista alemán Karl Moritz, bajo la protección del rey prusiano Federico Guillermo IV¹¹ e invitación del cónsul prusiano de origen hamburgués Carl A. Ruhs (Romero, 2007; Bellermann, 2007). Bellermann es considerado un artista viajero, toda vez que se desplazó por el país y registró el paisaje en sus dibujos, pinturas y narraciones de viaje (Romero, 2007; Castilla, 2007), teniendo al escenario andino como un contexto-motivo de su obra primordial.

En su pintura, desarrollada entre los años 1844 y 1845, el artista viajero conjugó los lenguajes poético (subjetivo) y científico (descripciones precisas de la naturaleza) para registrar el paisaje de los Andes y las costumbres de sus habitantes, percibiendo con sorpresa y admiración las peculiaridades de la geografía, el relieve, el clima, la fauna, la flora y, desde luego, la presencia de los pobladores de la zona, estimulado por el “espíritu romántico” propio de la época (Weissgärber, 2007; Castilla, 2007; Penhos, 2007).

⁹ En el apéndice 3 del Diccionario de Historia de Venezuela, editado por la Fundación Polar, Álvaro García Castro expone una lista sucinta con los nombres de los viajeros que visitaron el país entre los siglos XVI y XX, especificando su nacionalidad, ocupación, fecha de la expedición y lugares visitados.

¹⁰ Visitó el país entre los años 1842 y 1845, y es considerado un iniciador de la pintura paisajística venezolana, desde la perspectiva alemana.

¹¹ Bellermann consiguió una beca de cuatrocientos táleros que le permitía financiar su expedición por territorio venezolano con la condición de que sus bocetos y pinturas referentes al paisaje nacional fueran a engrosar la colección del Museo de Berlín. En varias oportunidades hizo alusión a esta situación en su diario de viaje.

Cabe destacar, que en la obra de Bellermann, se comienza a apreciar cómo la ubicación espacial del viajero condicionaba la elección de los temas representados en el papel o el lienzo. El joven Bellermann, ávido de fama y fortuna, como lo dejan ver sus diarios de viaje, fuentes imprescindibles para el estudio de su legado artístico, estaba consciente de la relevancia que tenían los paisajes de las regiones equinocciales, motivo por el cual se dedicó a documentar un conjunto de realidades heterogéneas propias del trópico. Como se puede apreciar actualmente en su trabajo artístico, a través de su aporte cultural, se puede acceder a un tiempo histórico donde la naturaleza y la fisonomía de los habitantes americanos contrastaba con las europeas y norteamericanas.

El abordaje tanto de los diarios como de la obra pictórica del viajero alemán, permite señalar que a este pintor no le bastaba sólo con mostrar al público alemán las diferencias de los entornos naturales, sino que también prestaba atención a los aspectos nimios de la sociedad venezolana que, a los ojos de los europeos ilustrados, eran revalorados desde la distancia (Cunill, 2007). De ahí que en sus representaciones se presente el paisaje como algo ajeno al artista-viajero, pero al mismo tiempo, como un escenario que envolvía constantemente las ideas del viajante.

Por consiguiente, maravillado por la biodiversidad de la región, Bellermann traduce su percepción de la vastedad y exotismo del trópico, apelando a las categorías estéticas de lo sublime y lo pintoresco en sus composiciones, formas usuales de representar el paisaje americano entre los artistas decimonónicos (Penhos, 2007). En suma, tanto los registros visuales como escritos del viajero alemán, se insertan en el marco de la modernidad, haciendo de la práctica viajera una posibilidad para comprender lo desconocido más allá de los límites que imponía el Océano Atlántico.

Al definir a Bellermann como un viajero más allá de la historiografía oficial, se sitúa al artista como un sujeto histórico de excepción, abriendo la categoría del viaje hacia otras connotaciones. En el caso específico de los viajeros decimonónicos, éstos no se distancian de sus predecesores coloniales, ya que el viajar constituye en sí misma una cualidad humana que se puede rastrear históricamente considerando que todo ser humano es, por definición, un *homo viator*¹² (Bueno, 2000; Clifford, 1999); de tal manera que se puede

¹² Se refiere a la noción de *homo viator*, manejada por el filósofo español Gustavo Bueno, para quien el viaje contempla estas implicaciones dentro de su estructura canónica. El autor distingue los viajes reales

identificar en una misma época como viajero tanto a las figuras europeas como las hispanoamericanas y venezolanas (Weinberg, 1982). El viaje supone, a grandes rasgos, un tipo de movilidad humana que se diferencia de otros términos que entrañan un desplazamiento (diáspora, inmigración, migración, turismo, peregrinación y exilio) (Clifford, 1999).

Los caminos tomados por los viajeros, ya sean rutas oficiales o normalizadas, se constituyen en función de redes que aluden al comercio y el contacto humano, lo que conecta territorios y escenarios civilizatorios disímiles, posibilitando entre ellos una dinámica de intercambio económico y cultural de la cual el viajero participa en alguna medida (Bueno, 2000).¹³ Pero para el filósofo Mathieu Kessler (2000), el camino también entraña un goce para el paseante que lo contempla.

Por su parte, el fotógrafo caraqueño Alfredo Boulton entraría dentro de la clasificación de artista viajero, en un sentido amplio del término, ya que, así como su predecesor decimonónico, mantuvo al entorno andino como contexto-motivo. Por ende, tuvo que desplazarse de un territorio a otro para poder representar cuanto percibía. En sus testimonios visuales y escritos referentes a la zona andina del país, el artista inauguró su proyecto de crear una iconografía del territorio que fuera reconocible tanto en América como en Europa. El paisaje de los Andes es representado por el fotógrafo de forma sublime o pintoresca para dar cuenta de su vastedad y exotismo, elementos de debate heredados de la tradición visual decimonónica que advertían su condición de sujeto histórico de excepción frente a la otredad que suponían para él ese territorio y sus pobladores.

De tal manera que, el lugar de origen no define la condición de artista viajero en un sujeto, sino que Bellermann y Boulton son considerados artistas viajeros porque representan de manera subjetiva e intencional, en un soporte, algunos elementos del entorno por el cual se desplazan, con una voluntad que excede lo utilitario y lo

(desplazamientos efectivos en el espacio antropológico) y los *falsos viajes* (aquellos que constituyen una desviación o deformación del canon).

¹³ Los caminos conducen a los lugares donde existen intereses económicos en base a los cuales establecer alguna clase de contacto comercial. Prueba de ello sería la presencia de cónsules en algunas ciudades venezolanas como Caracas, Puerto Cabello o Angostura, mencionada en documentos oficiales de época (apéndice 1).

antropológico, para expresar a través de la imagen su interpretación de la realidad, su visión de mundo única y personal. Ambos legan en sus productos culturales, un registro histórico de aquellos elementos que ellos consideraban característicos de la región andina, para darlas a conocer al público europeo y americano como una parte integrante del país (Jiménez, 2020b). La imagen es asumida como un documento de su desplazamiento de un territorio a otro, que al día de hoy funciona como fuente para el estudio histórico del país en dos momentos estelares del período republicano.

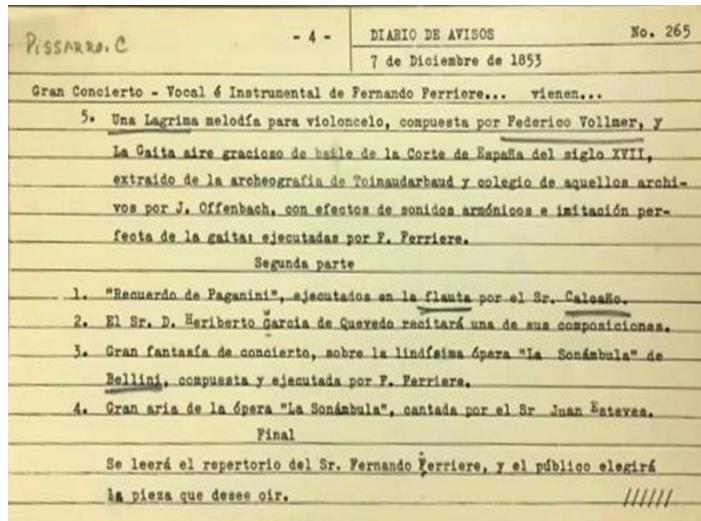
Los viajes de Bellermann y Boulton, pese a tratarse de empresas disímiles en términos temporales, encuentran convergencia en lo andino venezolano, por ende, no se substraen a la lógica de la base material que priva en todas las épocas, por lo que su balance es similar: el paisaje humano dentro de una construcción material que lo denota apropiado y usufructuado. No obstante, la mirada del viajero entraña un goce que es inherente al acto de desplazarse hacia algún lugar definido (Kessler, 2000). Pero este goce estético no exime al acto de contemplar, de otras eventualidades que regulan la mirada de estos sujetos y la manera en cómo ellos viajan.

Si bien el paisaje existe como un fin en sí mismo y su contemplación privilegia aspectos de orden ontológico y estético (Kessler, 2000), este no obedece en cualquier caso a una concepción desinteresada del autor que lo inmortaliza, ya que las mentalidades y motivaciones de estos viajeros no se hallaban exentas de su contexto histórico cultural (Burke, 2004); por el contrario, lo determinaban en sus tres segmentos: partida, recorrido y retorno.

Importancia de la *mirada* para los estudios socioculturales

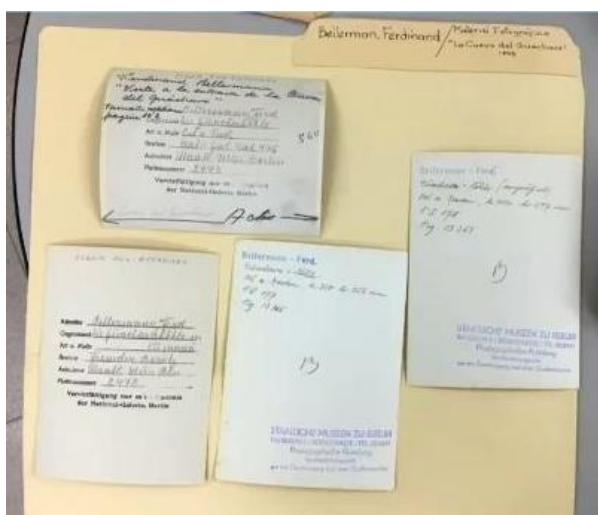
Toda mirada se ejerce en función de una centralidad. Si bien para Bellermann la centralidad cultural era Europa, para Boulton la concepción de lo periférico se hace respecto a la capital, Caracas. Esto abre un abanico de posibilidad si se toma en cuenta además que el fotógrafo, gracias a su labor historiográfica iniciada hacia el año 1933, conocía de primera mano la obra de los pintores viajeros del siglo XIX venezolano, incluida la del propio Bellermann (Boulton, 1977; Boulton, 1991; Boulton, 1996) (figuras 1, 2 y 3). Esta relación viajera entre ambos autores incluye una concepción histórica, visual y discursiva que está presente en sus obras.

Figura 1. Alfredo Boulton. Ficha sobre el pintor viajero Camille Pissarro. Archivo de Alfredo Boulton, Getty Research Institute, Los Angeles.



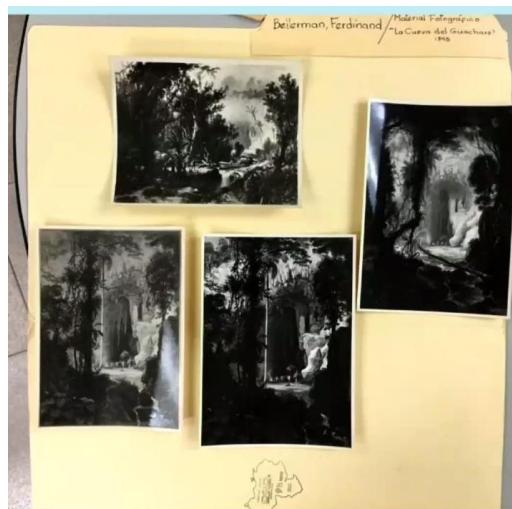
Fuente: Archivo de Alfredo Boulton, Getty Research Institute, Los Angeles. Tomado de Alonso, I. (2023, 4 de octubre). "Mirando a Venezuela, 1928-1978/ Una exposición desde el archivo". En *Seminario Internacional Alfredo Boulton y lo moderno en Venezuela*. Archivo Fotografía Urbana, Fundación Sala Mendoza.

Figura 2. Alfredo Boulton. Ficha sobre el pintor viajero Ferdinand Bellermann. Archivo de Alfredo Boulton, Getty Research Institute, Los Angeles.



Fuente: Archivo de Alfredo Boulton, Getty Research Institute, Los Angeles. Tomado de Alonso, I. (2023, 4 de octubre). "Mirando a Venezuela, 1928-1978/ Una exposición desde el archivo". En *Seminario Internacional Alfredo Boulton y lo moderno en Venezuela*. Archivo Fotografía Urbana, Fundación Sala Mendoza.

Figura 3. Alfredo Boulton. Ficha sobre el pintor viajero Ferdinand Bellermann. Archivo de Alfredo Boulton, Getty Research Institute, Los Angeles.



Fuente: Archivo de Alfredo Boulton, Getty Research Institute, Los Angeles. Tomado de Alonso, I. (2023, 4 de octubre). "Mirando a Venezuela, 1928-1978/ Una exposición desde el archivo". En *Seminario Internacional Alfredo Boulton y lo moderno en Venezuela*. Archivo Fotografía Urbana, Fundación Sala Mendoza.

Es importante aclarar que en el caso de Bellermann, por ejemplo, su mirada hacia Venezuela estaba condicionada por los relatos de Humboldt antes de visitar el país, por tanto, albergaba expectativas respecto a lo que allí debía encontrar (Rodríguez, 2007). El pintor se dedicó a recopilar a través de sus dibujos el paisaje nacional para luego elaborar sus óleos de estilo romántico. En el caso de Boulton, su mirada estaba condicionada por la lectura del escritor francés Jean Giono sobre el paisaje europeo y por el contacto con la obra de los pintores viajeros y los fotógrafos de la vanguardia artística, que lo estimularon a descubrir y registrar el paisaje venezolano (Arráiz, 2002; Jiménez, 2020b; Pérez-Oramas, 2020).

A pesar de sus diferencias, ambas expediciones mantienen la estructura canónica del *viaje* por tratarse de un desplazamiento efectivo que tuvo un sujeto real corpóreo, en este caso los autores, desde su lugar de origen (Hamburgo-Caracas) a un destino físico (Los Andes), para posteriormente retornar al punto de partida; llevando cada uno al lugar donde cobra valor el testimonio visual, las noticias de su contacto con otros grupos humanos alejados de aquellos lugares y sujetos percibidos (Bueno, 2000).¹⁴

¹⁴ Se refiere al "movimiento circular" del viaje propuesto por el filósofo español Gustavo Bueno.

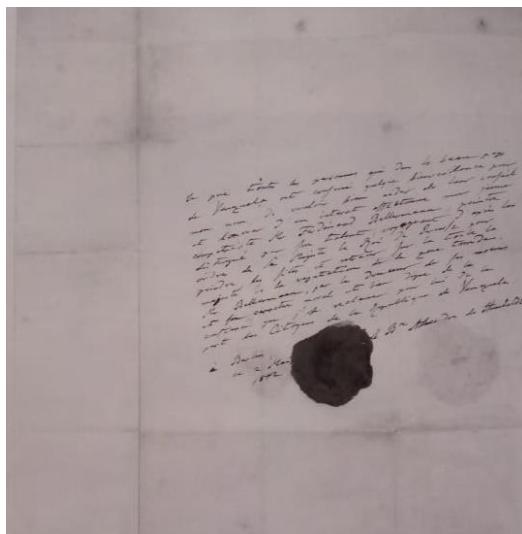
Se sabe que los dos artistas adoptaron en sus respectivos periplos, varias de las recomendaciones recopiladas por el filósofo y diplomático inglés Francis Bacon en su ensayo *Sobre los viajes* (1870) basándose en la tradición del Grand Tour, una práctica muy extendida entre las élites europeas como una experiencia vinculada a su formación y cuyos itinerarios gozaban de gran popularidad. Cómo señaló Porras:

(...) durante mucho tiempo formaron parte de la aristocracia inglesa y de la *inteligensia* europea en general. Este Gran Tour clásico duraba alrededor de veinte o treinta meses; su meta las grandes e históricas ciudades, testimonios de un glorioso pasado, si bien algunas de ellas empezaban a conocer su declive. Por otra parte ¿qué podía ser más querido para un romántico sino las ruinas? “Lo bello pasa, lo perfecto muere” (Porras, S/F, p. 183).

El interés que ambos artistas manifestaron en sus respectivos trabajos, por el pasado de los sitios que visitaban, estaría en consonancia con los ideales del romanticismo; no extraña que los dos pudieran ser considerados viajeros románticos (Weisgärber, 2007; Pérez-Oramas, 2020). Pintor y fotógrafo compartieron en este contexto la combinación de intereses intelectuales y artísticos con habilidades prácticas, una mentalidad abierta, el gusto por los viajes y su interés por las culturas venezolana y extranjeras (Weisgärber, 2007; Bacon, 1870). Además, ninguno de ellos podría considerarse un artista autodidacta, porque de acuerdo al criterio del artista plástico español Antonio García Villarán (2023), habían estudiado en Europa, conocían los trabajos de otros artistas y sus talleres, habían asistido a importantes museos de Europa y contemplado sus colecciones, también tenían acceso a importantes publicaciones de arte y literatura (Villarán, 2023a).

Bellermann fue un pintor con una sólida formación académica, estudió en la *Freie Zeichenschule* (Escuela Libre de Dibujo) en Weimar y en la Academia de Artes de Berlín, fue amigo de Preller, quien era amigo íntimo de Goethe y quien lo inició en el ambiente artístico de Weimar; tomó clases con Blechen y Schirmer en su país y con Lewis B Adams en Venezuela, además conocía las obras de importantes artistas realistas y románticos de su tiempo. Fue recomendado por el propio barón de Humboldt para la expedición a Venezuela, quien conocía de primera mano la calidad artística de su trabajo y le encomendó la tarea de visitar y documentar varias regiones del país, incluyendo sus Andes (Weisgärber, 2007) (figura 4).

Figura 4. Carta de presentación de Alejandro de Humboldt para Ferdinand Bellermann (1842).



Fuente: Colección Peter Bellermann, Sherman, Texas. Tomado de Bellermann, F. (2007) *Diarios venezolanos 1842-1845*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, p. 8.

Por su parte, Boulton nació en el seno de una familia caraqueña acaudalada y también gozaba de un notable bagaje de la tradición artística occidental por haberse iniciado desde muy joven en la técnica fotográfica, haber estudiado en Francia, Suiza e Inglaterra en la década de 1920, además de ser coleccionista de arte¹⁵ y pionero de la historia del arte como disciplina en Venezuela (Arráiz, 2002; Jiménez, 2023). Solía adquirir con regularidad ejemplares de las revistas de fotografía artística de Estados Unidos y ejerció la labor de historiador y crítico de arte en una época en que no existían archivos sistematizados para realizar investigaciones especializadas en el área (Jiménez, 2023; Navarrete, 2023). Además, la Galería de Arte Nacional (GAN) publicó una de las últimas entrevistas concedidas por el autor, a propósito de la necesidad de que dicha institución contara con un autenticador de obras de arte, donde el crítico denunció que era a él a quien la GAN siempre recurría y solía remitir a los coleccionistas particulares, cuando se necesitaba comprobar la autenticidad de una pieza y su autoría (Boulton, 1996). Todo esto da un indicio de su vasto bagaje en materia de arte y permite inferir que no había muchos artistas u obras que desconociera.

¹⁵ El investigador venezolano Rafael Arráiz Lucca afirmaba que la familia Boulton coleccionaba obras de arte y objetos históricos.

La vasta producción fotográfica desarrollada dentro y fuera de su país lo constituye como un ejemplo notable de artista viajero venezolano e hispanoamericano del siglo XX. Se sabe que participó de varias excursiones que solían organizar el círculo de fotógrafos en Caracas a los alrededores de la ciudad (Boulton, 2021), recorrió los Andes, los Llanos, la región central, Guayana y las principales ciudades portuarias del país, La Guaira, Maracaibo, Margarita, Puerto Cabello, bien sea en calidad de fotógrafo, historiador del arte o empresario (Boulton, 1995). Boulton también documentó con su cámara la manera en cómo percibió otros países como México, Perú, Colombia, Guatemala, Egipto, Israel, España, Francia, Inglaterra, Grecia, Alemania, señalando que:

Han sido miles de imágenes y miles de emociones, de instantes y de fragmentos de escenas y de sombras. Monocromos que traducen la manera de ver la belleza de los campos de Francia y como todo en la vida, el goce sólo duró un instante, pero yo lo retuve con mi cámara. Debe tomarse, sobre todo, y además muy en cuenta, que todas ellas fueron hechas por un viajero curioso, por un casual caminante, semejante a muchos, que se detenía a veces frente a paisajes, objetos, calles y monumentos, llenos de belleza, enfocándolos con su apresurada cámara de simple aficionado. (Boulton, 1995, p. 13).

A pesar de sus diferencias más notorias y obvias, las expediciones de Bellermann y Boulton por la región andina venezolana mantienen la estructura canónica de viaje y ambos se asumen como viajeros, a pesar de que la historiografía oficial haya convenido desde hace mucho a aceptar al primero y el segundo haya tenido que esperar hasta el 2023 para adquirir un estatus similar (Barrios, 2015, Navarrete, 2023; Jiménez, 2023).¹⁶¹ Pintor y fotógrafo son herederos de la tradición romántica y, por ende, del Grand Tour (López, 2015); llevando a quien subscribe a pensar que la decisión de adoptar varias recomendaciones de Bacon transcritas a continuación, no obedezca a un hecho fortuito.¹⁷

¹⁶ El recién reconocido estatus de Boulton como un artista viajero respondería no sólo a una mayor apertura del término entre historiadores del arte actuales, sino que coincide además con la compra del Archivo Alfredo Boulton por el Getty Institute y las actividades de difusión programadas para el año 2023 por dicha institución en el marco de la muestra expositiva *Alfredo Boulton: Looking at Venezuela, 1928–1978* (2023-2024) inaugurada en sus espacios.

¹⁷ Aunque no se cuentan con documentación que indique que Bellermann haya visitado otras zonas fuera de Weimar, Hamburgo, Turingia, la isla de Rügen, Bélgica, Holanda y Noruega; sus relatos apuntan a que su afición por los viajes se desprendió de su contacto con marineros y su vasto conocimiento de las ideas de viajeros paradigmáticos como Humboldt y Goethe. Mientras que algunos de los destinos visitados y documentados por Boulton, Grecia, Egipto, Alemania, Francia e Italia, son países frecuentes en los itinerarios del Grand Tour. En *Fotografías* (1995) aparecen recopiladas algunas fotografías tomadas por Boulton de estos lugares.

Todo viajero, recomendaba Bacon (1870), debía llevar consigo un acompañante que tuviese algún conocimiento del país por donde va a viajar, se proveyera de un libro de geografía o de un buen mapa del territorio que le sirviese de clave para todas las excursiones que hiciera, poseyera un buen dominio de la lengua que se hablara en esos lugares y tuviera el cuidado de llevar un diario para registrar los pormenores de su travesía (Bacon, 1870). Es necesario detenerse a examinar con tiento de qué manera se aplican en ambos casos las ideas de Bacon.

Respecto al idioma, Bellermann lamentó en varias ocasiones su dominio elemental de la lengua española, el cual limitaba considerablemente sus interacciones sociales fuera del círculo de sus compatriotas alemanes (Bellermann, 1843), sin embargo, los escritos de Humboldt y el trabajo cartográfico desarrollado por Codazzi le sirvieron de guía en sus expediciones en suelo venezolano. Las circunstancias del viaje le fueron más propicias a Boulton, para quien el español era su lengua materna, no obstante, su dominio de otras lenguas le permitía mantener contacto fluido con ciudadanos de otras metrópolis.¹⁸

En cuanto a la ruta de viaje seguida, Bellermann decidió viajar en barco hasta el puerto de Maracaibo y de ahí explorar la cordillera siguiendo los caminos de la época, mientras que Boulton, durante su estancia en Maracaibo, se aventuró a descubrir el país que se asomaba ante él desde la relativa seguridad que le proporcionaba la *Carretera Trasandina o Troncal 7*.¹⁹

Además, se sabe que ninguno de los dos se aventuró a recorrer el país en solitario. Bellermann recorrió los Andes venezolanos en compañía del naturalista alemán Karl Moritz entre los años 1844 y 1845 (Weisgärber, 2007) (figura 5). Por su parte, Boulton viajó a esta zona del país acompañado de su esposa Yolanda Delgado (figura 6).²⁰

¹⁸ Su dominio de otras lenguas se puede comprobar al revisar la correspondencia que mantenía con escritores, artistas, curadores y promotores culturales de otros países, según señaló la curadora Idurre Alonso. Destacando entre el conjunto la correspondencia mantenida con el escritor Jean Giono, acontecimiento que propició que Giono se convirtiese en referente admitido por el fotógrafo al consolidar la estética del paisaje que caracterizaría su obra madura.

¹⁹ Fue inaugurada en el año 1925 durante el gobierno de Juan Vicente Gómez y conecta Caracas con San Antonio del Táchira y los estados andinos.

²⁰ A medida que avance el análisis se abordará la influencia que ejerció Uslar Pietri en su primo hermano gracias a la constante compañía y correspondencia sostenidas, la cual se hará incluso más evidente que la del propio Giono. Pues, así como la compañía de sus amigos naturalistas tuvo un impacto en la forma en cómo Bellermann percibía y representaba los motivos vegetales tomados directamente del natural en sus dibujos; las ideas de Uslar Pietri sobre la esencia de la América mestiza y la belleza criolla de sus habitantes, nutrieron en gran medida la estética que Boulton desarrollaría en su obra fotográfica madura.

Figura 5. Ferdinand Bellermann. *La casa de Bellermann y Moritz en Mérida o Cómo Moritz estudia la naturaleza en Mérida* (c. 1844). Dibujo en grafito.



Fuente: Bellermann, F. (2007). *Diarios venezolanos 1842-1845*. Galería de Arte Nacional, p. 238.

Figura 6. Alfredo Boulton. *Yolanda* (1940). Fotografía.



Fuente: Boulton, A. (1982). *Imágenes*. Ediciones Macanao.

En cuanto a los relatos de viaje, es imprescindible aclarar que los periplos de los artistas Bellermann y Boulton se denominan viajes, ante todo, porque existen registros

visuales y escritos de ellos (Bueno, 2000). Ellos se alejaron de su lugar de origen para después retornar y dieron a conocer los resultados de su travesía.²¹ De regreso en su tierra, cada uno exhibió sus obras en museos, galerías y publicaciones especializadas con la intención de alcanzar su consagración como artistas dentro y fuera de sus países.

Sus miradas coinciden en el registro del paisaje de montaña con nieves perpetuas en el trópico, situación inusual que despertaba la admiración entre los espectadores ajenos a la realidad de la Cordillera de los Andes. Weissgärber (2007) afirmó que las ideas visuales que encontró en su viaje le sirvieron a Bellermann para concurrir a exposiciones con cuadros de temas venezolanos y pronto adquirió fama de “pintor de selvas”, le hicieron encargos, algunos de sus cuadros fueron enviados a las exposiciones mundiales de París y Viena, fue profesor de dibujo hacia 1849; en 1857 es nombrado profesor y sucesor de Schirmer como maestro de pintura paisajista en la Academia de Berlín a la muerte de su venerado maestro y en 1894 el naturalista Hermann Karsten presentó una modesta publicación con litografías de dibujos del pintor.

Por su parte, las fotografías de Boulton ilustraron un conjunto importante de libros (Boulton, 2021). Luego de publicar el fotolibro *Imágenes del Occidente venezolano* (1940), el autor decidió enviar algunos de sus ejemplares a una serie de personalidades del mundo artístico norteamericano con la intención de proyectarse como artista latinoamericano en Estados Unidos (Navarrete, 2023).

De acuerdo con el crítico de arte venezolano José Antonio Navarrete, con este gesto, Boulton logró una visibilidad modesta en Estados Unidos y Cuba, pues cuatro de sus fotografías fueron seleccionadas para integrar la muestra colectiva *New Photographers*, organizada por Beaumont y Nancy Newhall e inaugurada en el *Museum of Modern Art* (MoMA) en 1946 (Navarrete, 2023). En una carta enviada a su primo hermano Uslar Pietri el 19 de enero de 1946 Alfredo Boulton comentaría lo siguiente: “el Museo de Arte Moderno está sumamente entusiasmado con la calidad artística de mi pequeña producción

²¹ Ninguno estaba huyendo ni murió trágicamente en sus periplos. Por el contrario, en la medida de lo posible mantuvieron contacto con los grupos humanos con los que solían convivir a través de los sistemas de comunicación de sus respectivas épocas. Bellermann enviaba por barco obras de arte para la colección del Museo de Berlín tal como estipulaba el convenio con la Corona prusiana, quien financiaba su expedición en tierras venezolanas, y mantenía correspondencia con su novia, Friederike Möller. Es poco probable que Boulton se fuera de vacaciones sin avisar puesto que, aunque contaba con los medios para costearse sus viajes a los Andes, para ese entonces se encontraba administrando sus empresas en Maracaibo, las cuales difícilmente podía desatender por largo tiempo.

fotográfica. Seré el primer venezolano que exhibirá en la Meca del Arte Moderno Mundial” (Navarrete citando a Boulton, 2023).

Y no estaba equivocado, si se tiene presente que luego de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se convirtió en la Primera Potencia Mundial y ostentó un lugar en la centralidad cultural de Occidente que el resto de los países no estaba en condiciones de disputar. Los antiguos centros culturales manejados por Humboldt y los naturalistas del siglo XIX —Francia y Alemania— se vieron así desplazados frente a la hegemonía cultural impuesta por Nueva York. El alborozo de Boulton estaría plenamente justificado si se toma en cuenta que desde esa época las prestigiosas instituciones de los Estados Unidos, como el MoMA o la *US Magazine*, gozaban de un poder legitimador dentro de la cultura occidental; mismo del que gozaron en la época de Bellermann los “salones” franceses y alemanes, o el Museo de Berlín.

No extraña que Boulton buscara en Estados Unidos —para sí y los demás artistas venezolanos que apoyaría en los sucesivos—, el reconocimiento que Bellermann buscó en Europa al regreso de su viaje (Alonso, 2023a). Parecía que, en ambos contextos, el acto mismo de viajar fuera un indicador de la madurez intelectual y artística del autor. Dicho de otro modo, el viaje parecía ser el elemento que allanaba —mas no garantizaba, como efectivamente demostrarían las experiencias individuales de estos creadores visuales— el proceso de consagración de un artista.

b. Importancia de la *percepción* en el marco de la historia cultural como perspectiva de análisis

Cuando se procede a un abordaje sistemático de los testimonios visuales y escritos de los viajeros europeos e hispanoamericanos que recorrieron el país entre los siglos XIX y XX, la percepción del paisaje venezolano emerge como tópico de análisis. Las imágenes de Bellermann y Boulton sobre el paisaje venezolano recogen una visión de lo real proyectada desde la subjetividad de sus autores, pues al ser ambos viajeros, su manera de representar la cordillera y sus habitantes estaría mediada, de acuerdo con el historiador cultural Peter Burke, por prejuicios, mentalidades, ideologías, convenciones e intereses foráneos (Burke, 2004; Burke, 2005). Los dos evocan en sus representaciones el paisaje andino tal como se ofrecía a los cinco sentidos, al punto de ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad que los textos oficiales suelen pasar por alto (Barrios, 2015).

Respecto al valor de la percepción, el viajero norteamericano Richard Bache²² (1822) admite lo siguiente:

Debo reconocer con toda franqueza que mis informaciones no siempre derivan de fuentes que me merezcan plena confianza. Los nombres de los lugares situados en los márgenes del río Magdalena, por ejemplo, me fueron suministrados por el boga de nuestra canoa, y bien puede ocurrir que no sean correctos en su totalidad. Sin embargo, todos aquellos pasajes en que consigno mis observaciones personales, se basan en impresiones directamente recibidas, y aunque puedan pecar de apresuradas, se forjaron en el terreno mismo de los hechos; en cuanto a las reflexiones respectivas, son las sugeridas por las propias circunstancias (Bache, 1982, p. 27).

Para el autor citado, la percepción, entendida para efectos del presente estudio como ese primer contacto con la realidad a través de los cinco sentidos, funciona como un acto que legitima ante el público, las impresiones y valoraciones recogidas en sus testimonios, pese a su carácter subjetivo.²³ Aunque los testimonios visuales de los viajeros estén atravesados por los modos estereotipados de percibir y describir una cultura desconocida, no por ello deberían desacreditarse. Por el contrario, de acuerdo con Burke (2005), existe dentro de la historia cultural un grupo de autores que se han dedicado a estudiar el tema de la percepción, manifestando que los lugares tienen sonidos, olores, colores y sabores particulares que los caracterizan. Sin embargo, para estudiar las imágenes realizadas por un viajero se debería tomar en cuenta la intencionalidad de su creador recopilada en sus memorias —en este caso, diarios de viaje—, al momento de analizarlas (García, 2003); a fin de entender cómo opera su percepción del paisaje andino venezolano en su obra.

Los testimonios de viajeros como Bellermann y Boulton por lo general incorporan valoraciones espacio-temporales que pueden ubicarse hoy en el terreno de lo etnográfico, resultado de su experiencia vital. Es decir, se identifica en estos testimonios un carácter subjetivo, que no necesariamente debe asumirse como una debilidad. Por el contrario, exponen elementos que posibilitan al historiador cultural el ejercicio de una

²² Militar y viajero norteamericano. Recorrió Venezuela y Colombia entre los años 1822 y 1823 acompañado de su padrastro, el escritor, periodista e impresor norteamericano William Duane (1760-1835), siguiendo una ruta por los Andes. Sus memorias sobre este viaje aparecen recopiladas en su libro *Notes on Colombia taken in the years 1822-1823*, publicado en Filadelfia en 1827.

²³ En el marco de la historia cultural de la percepción, el acto de percibir se analiza como una práctica legitimadora de experiencias heterogéneas, dentro de las cuales se ubican los viajes de Bellermann y Boulton. Este hecho resalta los testimonios visuales de ambos autores, ya que registran cambios y permanencias en la cultura material de la zona andino venezolana entre los siglos XIX y XX.

reconstrucción sensible del contexto de una Venezuela rural (Cunill, 2007). Así con la región andina ubicada en el extremo occidental del país, puede ser abordada y se pueden identificar en ésta, los cambios y las permanencias que caracterizaron los espacios andinos, su cotidianidad y sus expresiones socioculturales (Barrios, 2015).

La percepción del viajero es bastante privilegiada y resulta de utilidad a la hora de describir los lugares visitados, por ser una figura que, a pesar de instalarse y dialogar con el país, no llega a habitarlo; precisamente porque, en palabras del filósofo y esteta Mathieu Kessler (2000), “el habitar se presenta como contrario al acto de viajar”. El viajero sólo está de paso en calidad de *homo viator*, se aleja de su grupo humano, recorre el territorio y eventualmente regresa a su lugar de origen (Bueno, 2000). Pero por su condición liminal, él sí puede notar aspectos de la cotidianidad que normalmente pasan desapercibidos para los habitantes de la región, por presentarse ante él como algo extraño, ajeno, curioso, algo que merece la pena reportar (Barrios, 2015).

Si se abordan las obras de Bellermann y Boulton desde la noción de la historia cultural de la percepción expuesta por Burke (2005), se debe recordar que toda percepción está mediada por referentes, tal como se discutió ampliamente en el apartado anterior. Tratándose de artistas viajeros que dominaban la imagen, los antecedentes e influencias de otras figuras artísticas, literarias, académicas e intelectuales permearon su aproximación al escenario andino.

En el caso de Bellermann, las tesis de Humboldt y los autores románticos, lo llevaron a recopilar a través de sus dibujos, aspectos del paisaje nacional, para luego elaborar sus óleos de acuerdo a los cánones estilísticos de la época: romanticismo y realismo-naturalismo. Asimismo, el pintor manejaba los cánones estéticos de representación: bello, sublime y pintoresco. Pintar al aire libre no era una práctica frecuente en su época, pero como lo que interesaba a los pintores viajeros era tomar apuntes de lo visto durante su marcha para que otros pudieran mirarlo también, los bocetos y fotografías tomados directamente del natural funcionaban para recoger elementos de esa realidad que luego le permitieran al pintor componer las escenas que representaría en la comodidad de su estudio (Villarán, 2023b).

Un ejemplo de lo señalado se puede observar en la figura 7, donde el pintor Georg Friedrich Kersting retrata al pintor romántico alemán Caspar David Friedrich en su taller.

En la escena, el estudio vendría a ser una metáfora del mundo interior del artista. El autor representa a uno de los grandes maestros del romanticismo alemán solo en su estudio, en su lugar de trabajo, un espacio pequeño, cómodo, bien iluminado, donde se encuentran ubicados los utensilios necesarios para componer sus cuadros; con la intención de hacer un homenaje al acto creativo, el cual representa como un proceso de introspección que requiere de unas condiciones específicas para poder desplegarse. El taller es para el pintor, lo mismo que el cuarto de revelado es para el fotógrafo, puesto que la soledad es entendida por los artistas como un requisito para poder crear una obra de arte.

Figura 7. Georg Friedrich Kersting. *Caspar David Friedrich in his studio* (h. 1812).



Fuente: Reprodart. Tomado de <https://www.reprodart.com/a/kersting-georg-friedrich/caspar-david-friedrich-in.html>

Por su parte, Boulton estaba influenciado por los pintores viajeros y la fotografía paisajista que cultivaban los fotógrafos europeos y norteamericanos de las vanguardias, sin embargo, la labor fotográfica le exigía, a diferencia de Bellermann, tomar las imágenes directamente de la realidad. Aunque las imágenes fotográficas no son objetivas en su totalidad, porque a la hora de encuadrar es necesario hacer previamente una selección de los objetos o fenómenos a representar (paisaje, gente, especies animales o vegetales), decidir el lugar que van a ocupar dentro de la composición, el tipo de composición, el género artístico de la escena, los cánones estéticos de representación (si se tratará de una escena bella, pintoresca o sublime), la idea que se desea expresar (en este caso la belleza del paisaje y el mestizo). Por consiguiente, toda imagen, sin importar su naturaleza o género, está atravesada por la subjetividad de su autor.

La fama que podía ser conquistada a través de los viajes es otro tema digno de atención. Ambos artistas deseaban lograr reconocimiento al mostrar lugares ignotos. No obstante, cabe una pregunta: ¿por qué escoger una ruta que ya otros viajeros habían visitado? Bache (1760-1835) enfrentó la misma problemática que asedió a Bellermann y a Boulton, esto ocurrió cuando recorrió Venezuela en el año 1822, dejando a la posteridad su testimonio:

Posiblemente algunos se pregunten por qué después de efectuar un viaje precipitado a través del país, en condiciones tan poco ventajosas, me aventuro a seguir una vía ya trillada nada menos que por Humboldt. Acaso mi presunción aparezca un tanto menor, si se considera que cada viajero enfocará la realidad con ojos diferentes, que su atención no siempre es atraída por los mismos objetos, y que también serán distintos los materiales recogidos. Después que el cosechador ha recorrido el campo escogiendo los frutos que puedan complacer a las gentes de paladar refinado, se puede permitir al rebuscador que recolecte los que estime apropiados para aquéllos cuyo apetito se contente con viandas de más casera sencillez (Bache, 1982, pp. 27-28).

Para los viajeros que recorrieron el país después de Humboldt (s. XVIII), incluyendo a Bellermann (s. XIX) y Boulton (s. XX), la percepción jugaba un papel legitimador de sus expediciones por suelo venezolano, ya que validaba una gran cantidad de experiencias heterogéneas. En el caso de la empresa pictórica de Bellermann, la cual contaba con la venia del sabio alemán, tenía la intención de corresponder a los intereses de la racionalidad institucional europea, haciendo de la obra del pintor alemán, un encargo de gran interés para el conocimiento de la época. Por su parte, Boulton tenía sus propios referentes, en el contexto del siglo XX consagró su tiempo y recursos personales a una labor fotográfica

que dotaba al país de aportes en el campo de lo visual, de igual significado que los requeridos por las comunidades artísticas del siglo que le antecedió. De esta forma, los Andes se convierten en el punto de convergencia de dos artistas viajeros que miraron su propio pasado, para configurar sus representaciones visuales y escritas; ambas dirigidas a un público culto presente en los centros culturales de su tiempo: París, Berlín, Nueva York, Caracas.

De cualquier manera, un estudio centrado en cómo la percepción del autor juega un papel preponderante en las escenas andinas retratadas, evidencia que existe de parte de ambos viajeros una estereotipación del «otro» al momento de representar una cultura ajena (Barrios, 2015; Jiménez, 2020a; Jiménez, 2020c;). Tanto el hamburgüés como el caraqueño ven en el paisaje la representación de lo andino como un escenario distinto al de su lugar de origen, lo que da paso a una percepción vinculada al exotismo, misma que suele predominar en las representaciones del hombre americano porque le permiten al público que asiste a las exposiciones de estas obras de arte y las adquiere, fantasear con esos lugares remotos a los cuales solo se puede llegar viajando (Vollmer, 2002; Weissgärber, 2007; Penhos, 2007).

Además, los itinerarios de viaje de ambos, con sus marchas y estancias, estarían supeditados a las posibilidades de conexión que ofrecían las rutas comerciales de sus respectivas épocas (carreteras, caminos, navegación marítima y fluvial) así como a los gustos de ese público que manifestaba un claro interés por contemplar las nieves del trópico que pudieron apreciar estos viajeros cuando recorrieron la cordillera andina (Bueno, 2000; Barrios, 2015). En sus obras cobra interés la manera en cómo percibieron la realidad del país, al punto de que haciendo un balance, da la impresión de que estos viajeros encontraron mucho más de lo que esperaban cuando emprendieron la travesía.

Es posible estudiar los aportes visuales de Bellermann considerando a Boulton como uno de sus más importantes observadores, estudiosos y difusores de su obra;²⁴ lo que lo sitúa como un viajero y autor de un tipo de fotografía que redescubre el escenario andino situando los aportes de los viajeros decimonónicos como uno de sus más

²⁴ En su ensayo *Un error sobre Camille Pissarro* (1975), el autor afirmaba haber estudiado la obra de Bellermann en el Museo del Estado de la República Democrática Alemana. En el trabajo de difusión de la obra de Bellermann en las exposiciones que fueron inauguradas en Venezuela, Boulton estuvo muy vinculado en calidad de historiador del arte y promotor cultural. Las fichas sobre la obra de Bellermann que Boulton resguardaba en sus archivos personales sirven para ilustrar esta tesis.

importantes referentes dentro del testimonio visual. De ahí aflora la idea de estudiar comparativamente sus testimonios como productos culturales donde aparece representado un mismo paisaje en dos momentos de un periodo histórico determinado.

c. El paisaje andino como objeto de estudio interdisciplinario

Al ser los Andes un tópico complejo, un objeto siempre abierto y en construcción, un lugar donde las relaciones que establece el hombre con su entorno son susceptible de pensarse y reformularse desde enfoques interdisciplinarios (Cunill, 1987), se hace necesario entender el término “paisaje” no únicamente en relación al soporte de representación, es decir como “género artístico”, sino en un sentido más amplio que evidencie los diferentes factores socioculturales que operan en la contemplación del viajero. En tal sentido, el geógrafo cultural Eduardo Martínez de Pisón acuña en su libro *La montaña y el arte: Miradas desde la pintura, la música y la literatura* (2017) lo siguiente:

Un paisaje es, simplemente, un territorio mirado por un hombre. Es decir, con la mirada propia de quien, además de ver, interpreta. El paisaje es un territorio interpretado culturalmente. Los geógrafos, como yo mismo, hemos resaltado con frecuencia el carácter territorial de los paisajes, pero también hemos explorado la frontera del aspecto paisajístico de los territorios. Como decimos, su sentido internado en la cultura. Siempre nos hemos movido en esos enlaces, aunque unas veces centremos su interés en la materialidad territorial y otras busquemos la sustancia que vuelve enteramente paisaje tal materialidad. El territorio constituye la armazón escueta y práctica del paisaje, por lo que hay que dominarlo intelectualmente (Martínez, 2017, pp. 12-13).

Un estudio que aborde los testimonios visuales de Bellermann y Boulton sobre el paisaje andino venezolano desde un enfoque interdisciplinario, debe interesarse tanto por los aspectos materiales emulados en estos productos culturales, como por los elementos estéticos, emotivos y funcionales que se despliegan en cada uno de los motivos representados por los artistas; así como por sus aspectos históricos y de sostenibilidad en el tiempo. Centrarse en el tema de la percepción del paisaje de montaña implica prestar atención a su espacialidad como uno de los elementos fundamentales que lo constituyen, junto con la temporalidad.

En los testimonios de Bellermann y Boulton, se representa un espacio relacional entre la gente y el entorno de montaña, uno que se construye material y conceptualmente

por efecto de la interacción cultura/naturaleza, donde los paisajes son el producto de prácticas sociales cotidianas, en ellos la historia se une con la cotidianidad. En tal sentido, como afirma Echavarren (2010) lo siguiente:

Cuando una persona contempla un paisaje, establece un diálogo entre la percepción y las interpretaciones culturales aprendidas sobre cómo percibirlo y cómo entenderlo, así como un marco normativo de referencia que va a mediatizar sus expectativas y las posibilidades de interacción con el medio. A este proceso, se le puede considerar interacción social, ya que, por un lado, hace referencia directamente a procesos sociales y a marcos simbólicos de referencia que son colectivos intersubjetivos y dialógicos (Echavarren, 2010, p. 1110).

La percepción que tuvieron ambos artistas del paisaje de los Andes durante su viaje, estuvo condicionada por el horizonte cultural de cada uno. Por lo tanto, en la representación de cada viajero respecto a un determinado paisaje se advierten desde el punto de vista sociológico, tres dimensiones. De acuerdo con Echavarren (2010), en primer lugar se encuentra la dimensión material, que constituye la base material sobre la que se construyen la diversidad de percepciones, representaciones y significados sociales (Echavarren, 2010). A juicio del autor, no hay paisajes neutrales, sino que los espacios naturales se van construyendo como paisaje como reflejo de la interacción entre los ámbitos social y natural, de ahí que posean una dimensión histórica (Echavarren, 2010). A través de la investigación de los testimonios visuales y escritos de Bellermann y Boulton, se pueden comprender las prácticas sociales y los valores que las respaldan y que han contribuido a conformar la estructura del paisaje en sus respectivas épocas (Echavarren, 2010).

En segundo lugar, se encuentra la dimensión cultural, que confiere el complemento simbólico a la base material del paisaje. De acuerdo con el autor:

El paisaje es más que imagen y representaciones culturales. Su realidad material proporciona la base a partir de la cual se construyen multitud de significados sociales. Sin ella, el paisaje sería meramente espacio, sin sentido o significado social añadido alguno. La dimensión cultural engloba los valores que se proyectan en el paisaje, muchas veces a través de arquetipos sociales, lo cual afecta a las conductas y genera expectativas concretas, y también constituye una parte importante del propio Self y de la esencia de la comunidad social en forma de identidad y pertenencia (Echavarren, 2010, p. 1111).

Por último, se ubica la dimensión emotiva, definida por el autor de la siguiente manera:

En una sentencia clásica en psicología, Ittelson (1973) definió al espacio como un «territorio emocional», un ámbito donde la experiencia cognitiva es inseparable de la emoción. El factor emocional es de gran utilidad en la interpretación del paisaje, y constituye el núcleo de la preferencia paisajística. Por su parte, las emociones que provoca un paisaje también afectan a la acción social. Las emociones pueden constituir también elementos funcionales para la cohesión de una sociedad, también en el plano paisajístico. Aquellas personas que se sientan más cercanas emotivamente a su paisaje, a su espacio natural, tenderán a protegerlo con mayor vehemencia (Echavarren, 2010, p. 1111).

En este sentido el paisaje es concebido como unidad bio-psico-social, pudiéndose inferir de todo lo anterior que en el paisaje se vierten los afectos, se construyen las identidades, sin embargo, las tesis de Echaverren fueron pensadas únicamente en función del habitante local. No obstante, cabe preguntarse ¿qué hay de las personas foráneas que visitan un lugar? Es evidente que estas también pueden percibir un paisaje sin tener que llegar a habitarlo necesariamente, y construir una representación de él, así como participar de los imaginarios sociales que de ese lugar tienen los demás miembros del grupo humano al cual pertenece.

Todo ejercicio de representación supone un esfuerzo de selección que, en el terreno visual, aparece delimitado por el encuadre. Los conflictos culturales que pudieran suscitarse en ese encuentro con el «otro» son también un factor que condiciona la percepción del individuo, así como la selección de los elementos que este considera característicos de ese espacio temporalizado a la medida de su memoria y experiencia al momento de configurar su propia representación de este (Burke, 2004; Kessler, 2000).

Ahora bien. Si todo paisaje es un constructo, que depende de una base material (el entorno físico) y de los sistemas de creencias de los pueblos (comunidades organizadas, testigos de excepción), vale la pena detenerse a analizar las diferentes connotaciones de un fenómeno tan complejo como lo andino y el rol que ocupa la imagen dentro de esta subjetividad paisajística. Para el geógrafo italiano Pedro Cunill Grau (2003) el arte ocupa un rol importante dentro de esta subjetividad paisajística:

Por lo tanto, no es adecuado referirse a un paisaje como un cuadro fijo, inmutable, ahistórico. En él siempre se está expresando un cambio geohistórico, tanto en las formas naturales y culturales observadas, como en las variaciones perceptivas

sociales, económicas, artísticas y otras que tiene el observador. Así, el paisaje es la apreciación sensorial de un territorio específico (Cunill, 2003, p. 17).

Esto permite suponer que, a lo largo de la historia, se han operado una serie de cambios y permanencias en la manera cómo las sociedades andinas se perciben a sí mismas en relación a su entorno, el lugar que ocupan dentro de un espacio geográfico determinado.

En la actualidad, decir Cordillera de los Andes equivale a la cadena montañosa más larga del planeta, que se extiende paralelamente a las costas del océano Pacífico desde el sur de Chile y recorre Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y parte de Venezuela (La Marca, 1997; Andressen, s/f; Ferrer et. al., s/f). En este último se considera la zona andina por excelencia, la Cordillera de Mérida,²⁵ una porción de los Andes tropicales²⁶ que comienza en la Depresión de Táchira y termina en la Depresión de Barquisimeto (La Marca, 1997; Andressen, s/f; Ferrer et. al., s/f). De acuerdo con el geógrafo Enrique La Marca (1997) esta cordillera comprende los estados Táchira, Mérida y Trujillo, y constituye la divisoria de aguas entre las dos grandes cuencas hidrográficas y sedimentarias del Neógeno en Venezuela: la del Orinoco y la del Lago de Maracaibo. Pero esto no siempre fue así.

Bellermann y Boulton documentaron el paisaje de la Cordillera de Mérida por ser ahí donde tuvieron lugar sus expediciones, durante uno de los cuatro grandes períodos históricos del proceso civilizatorio en los Andes venezolanos: el auge del café (siglos XIX y XX) (Velázquez, 2022). Sin embargo, en el transcurso de un siglo la concepción que mantenían viajeros y nacionales acerca de lo que creían era los Andes venezolanos experimentó una serie de modificaciones, que tendrían incidencia en el imaginario social. Por ende, es vital cuestionarse:

²⁵ Este es solamente uno de los ramales en los que se bifurcan los Andes del Norte en territorio venezolano. El otro es la Serranía de Perijá, ubicada en la frontera con Colombia y constituye la porción más septentrional de Los Andes colombianos. En el caso de Venezuela, hay pequeñas cordilleras que siguen el perfil costero venezolano hasta que conecta con la cordillera de Mérida constituida por dos ramales: la cordillera de la Culata y la Cordillera de la Sierra Nevada.

²⁶ La formación de Los Andes cambia radicalmente el paisaje en Suramérica creando modificaciones en el clima, el paisaje y la biodiversidad. Posee varias franjas o regiones que permiten dividirla en Andes tropicales (Venezuela, Colombia y norte de Ecuador), los Andes ecuatoriales o el centro (frontera peruano-ecuatoriana, Bolivia y el Norte de Argentina) y hacia el sur del continente están los Andes subtropicales y finalmente los Andes templados en la frontera patagónica.

El significado de los Andes en el imaginario de los artistas viajeros

De su breve ensayo sobre *Los Andes* (1982) se desprende que la noción manejada por Boulton, poco difiere de la actual. Para el fotógrafo comprendía los territorios de los estados Mérida, Táchira y Trujillo (Boulton, 1982). En cambio, entre los viajeros de la época de Bellermann existía la creencia de que todas las montañas sudamericanas formaban parte de los Andes (Weisgärber, 2007). Por tanto, durante su estadía en Caracas, el pintor asume su visión del Ávila, el paisaje natal de Boulton, como su primer contacto con los Andes de Venezuela. Allí habría otro punto de conexión a considerar en los itinerarios de ambos viajeros, siendo que los autores dejaron registros sobre el paisaje cotidiano de la capital, por presentarse este lugar ante ellos, tanto como la cordillera de Mérida propiamente dicha, como un sitio de contraste, un escenario desde el cual pensar lo andino. Ese será el lugar que ocupe Caracas dentro del análisis.

Sin embargo, el presente estudio se mantendrá circunscrito al paisaje de la cordillera de Mérida, por ser éste el espacio geográfico que recorrieron los viajeros Bellermann y Boulton durante sus respectivos periplos. Interesa la manera cómo representaron el paisaje estos viajeros a través de la imagen, pues pintor y fotógrafo tenían una concepción sobre los Andes que respondía a sus respectivos contextos. Esto les permitía configurar una representación artística que diera cuenta no sólo de los aspectos biofísicos de la región, sino de las convenciones y prejuicios que existían con respecto a esta zona del país.

Analizar las imágenes producidas por estos dos autores como documentos históricos devienen en un apoyo valioso para conocer formas tangibles topográficas, cuerpos y espejos de agua, biodiversidad y endemismo de flora y fauna, expresiones del hábitat humano presente y sus relictos geohistóricos, junto a conformaciones de actividades productivas y diversos tipos de infraestructura; todo ello cribado por la percepción de ambos viajeros (Cunill, 2003). En ellas quedó registrada incluso la emoción que sintieron al recorrer la región andina venezolana y contemplar los cambios en la fauna y flora debido a la variación de los diferentes pisos altitudinales, cumbres nevadas, fuertes pendientes, cañones profundos y valles aislados de estas montañas que han dado lugar a una gran diversidad de microhábitats (Josse *et al.*, 2014). Su enorme biodiversidad y endemismo de fauna y flora como elementos característicos despertaron poderosamente la curiosidad

y admiración de los viajeros que desde el siglo XVI recorrieron dicho espacio geográfico; y así lo informaron estos artistas viajeros a través de sus apuntes, pinturas y fotografías.

Las imágenes sirvieron también, para registrar sus respectivos itinerarios de viajes. Pues si bien esto no es un problema en cuanto a Bellermann, cuyo itinerario puede seguirse íntegramente a través de su diario de viajes; no ocurre así en el caso de Boulton, quien con frecuencia fechó sus fotografías muchos años después de su realización, teniendo que recurrir en varias oportunidades a la memoria propia y la de su esposa Yolanda (Jiménez, 1999b). Pero quedaron las imágenes, testimonios que permiten reconstruir su paso por la región andina, ya que la técnica fotográfica exige al artista su presencia en el lugar registrado. Este debe circunscribirse a la realidad captada para crear las imágenes, de ahí que el sólo hecho de tomar una fotografía sea motivo suficiente para asumir la presencia del artista mencionado en los lugares retratados. Los dibujos de Bellermann ostentan una condición similar, al ser un pintor de estudio.

No obstante, el propio Burke afirmaba en su libro *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico* (2005) que abordar la imagen como documento histórico entrañaba una serie de problemáticas: en primer lugar, que las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época (Burke, 2005). Se debe entender el paisajismo cultivado por ambos autores como una representación con capacidad de distorsionar la realidad que parece reflejar en función de ciertas ideologías, mentalidades e identidades (Burke, 2004). En sus obras de arte, los artistas parten de la base de lo real para configurar una imagen ficticia que se inserta dentro de una propuesta artística y estética que caracteriza a su autor y lo distingue de otros.

Por ello, el testimonio de las imágenes, continuaba Burke, debe ser situado en un «contexto», o, mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos las convenciones artísticas que rigen en, este caso, el paisajismo y el retrato de cada época y de cada autor, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen. (Burke, 2005). En cuanto a temáticas, pintura y fotografía comparten géneros, en este caso, paisaje, retrato, costumbrista; así como elementos formales (claroscuro, encuadre, figuras, composición,

profundidad/perspectiva), pero responden a concepciones del paisaje marcadas por los cánones estilísticos de sus respectivas épocas.

Existe una convención dentro del género de viajes que ha sido constantemente advertida por los diferentes investigadores que han trabajado el tema: los viajeros solían llevar un diario de viaje donde documentar su periplo. Los artistas viajeros no son la excepción a esta regla pues a menudo las obras de arte venían acompañadas de una serie de escritos que daban cuenta de las emociones, sensaciones, peligros y maravillas que les acontecieron durante su travesía. En ambos casos, texto e imagen entrelazados se convierten en ambiciosos proyectos literarios que fungen como escritos de viaje y permiten constatar las condiciones en que se dieron sus travesías. Son precisamente los relatos del diario de viaje y fotolibro, documentos que refieren esta relación indisociable entre texto e imagen, pero manteniendo cada uno un ritmo y temporalidad que le son propios.

En otras palabras, los diferentes soportes materiales de ambos documentos son un claro indicio de que texto e imagen pueden funcionar de forma independiente ya que, fuera de las posibilidades que brinda el fotolibro, ninguno de los artistas estudiados pareció contemplar la posibilidad de que algún “salón” o “curador” decidiera exhibir sus obras y escritos al mismo tiempo en un único espacio.

El propósito del presente estudio es lograr una interpretación que resulte del diálogo entre imagen y texto, pero reconociendo el relato de viaje como un documento que supera la condición de testimonio inequívoco de la intencionalidad del artista, porque da cuenta de su historicidad al contener ciertos elementos que permiten al investigador aproximarse al universo anímico del artista y comprender la postura adoptada consciente e inconscientemente frente a las circunstancias históricas que le tocó vivir. Al ser un estudio proyectado desde el área de las ciencias humanas, resulta de interés conocer el proceso vital de Bellermann y Boulton en la medida en que condiciona la percepción de los viajeros, sujetos históricos cuya visión el investigador se propone estudiar.

A fin de cuentas, el objetivo de un historiador cultural es poner de manifiesto el “*Zeitgeist*” (Burke, 2004). ¿Pero cómo estudiar obras de arte y literatura sin quedarse atascado en el terreno de la historia del arte o la literatura comparada? Limitarse a un contraste entre pintura y fotografía centrado únicamente en cuestiones formales y

estilísticas y donde quede el contexto como elemento anecdotico no parece una solución factible, sobre todo porque la historia cultural parece exigir horizontes más amplios que los ofrecidos por la historia del arte, historia o la literatura comparada. Se necesitan categorías lo suficientemente amplias para generar un diálogo entre los diferentes fenómenos que se necesita estudiar para acceder al espíritu de la época (obras de arte, diarios, ensayos, cartas, imágenes, arquitectura, textos críticos, etc.).

A pesar de las diferencias en cuanto a soportes de representación, se puede deducir una cierta unanimidad entre los historiadores y críticos de arte que tanto las fotografías de Boulton como las pinturas y dibujos de Bellermann son considerados obras de arte. Dentro del campo de la filosofía, estas últimas a su vez estarían inmersas dentro de una categoría más amplia, la de los *artefactos culturales*.

Explicaba el filósofo Miguel Isava en su artículo titulado *Breve introducción a los artefactos culturales* (2009), que si bien la palabra “artefacto” nombra en realidad todo objeto que es producto de una técnica, es decir, vendría a ser todo aquello elaborado, producido por el hombre, su función no se reduce únicamente a su materialidad, precisamente porque en este artefacto lo que se hace obra y opera simultáneamente es la cultura, calificativo entendido por el autor como “un repertorio históricamente estructurado, un conjunto de estilos, habilidades y esquemas que, incorporados en los sujetos, son utilizados (de manera más o menos consciente) para organizar sus prácticas, tanto individuales como colectivas” (Isava, 2009, p. 442). Precisamente entre estas prácticas se halla la producción de artefactos. Señala el autor que:

En efecto, si un utensilio se define por su utilidad, el artefacto cultural se definirá por (cor)responder a esas redes de significación y, al mismo tiempo y como consecuencia de ello, por patentizarlas; lo que necesariamente comporta la posibilidad de interrogarlas. Es decir, el artefacto cultural “pone en funcionamiento” las redes de significación que lo hacen posible y lo justifican, pero al mismo tiempo las patentiza al escenificarlas en una suerte de inscripción significante susceptible de ser leída, analizada, interpretada, (re)pensada. (Isava, 2009, p. 448).

El autor citado ubica dentro de las redes de significación los presupuestos, convenciones y concepciones, afirmando que no se le puede dar un sentido adecuado a los artefactos culturales si se les reduce a su utilidad, pues lo que el artefacto hace (“pone en obra”) no se sustenta en la materialidad misma, sino en la cultura, en su sentido internado en la cultura. Por tanto, el autor afirma que otra de las características que distingue a los

artefactos culturales de otras clases de artefactos es su *espesor significante* que, de acuerdo con el filósofo, sería entonces ese “continuo referir más allá de sí mismo —que no se limita, por supuesto, a aspectos psicoanalíticos (Freud) ni económicos (Marx)—; un referir que, en este caso, trasciende lo puramente simbólico, pero igualmente se sobrepone al “uso” normal del objeto” (Isava, 2009). Igualmente:

Son artefactos culturales: a) los textos (literarios y filosóficos, los informes y escritos médicos, los códigos y procedimientos legales, las correspondencias, los diarios, la prensa, los discursos, la publicidad, los graffiti, etc.); b) los formatos audio-visuales (cine, televisión, video-clips, propagandas, performances, eventos digitales, etc.); c) las prácticas de transformación del cuerpo (maquillaje, piercing, tatuajes, cirugía estética); d) las prácticas de desarrollo y disciplinamiento del cuerpo (deporte, ejercicio, jogging, dietética, etc.); e) los objetos no reducibles a la categoría de utensilios (escultura, pintura, artesanía, tejidos, bibelots, juguetes, etc.); f) el diseño, como suplemento (en el sentido de Derrida) a la materialidad de un utensilio; g) las formas de vestir (moda, atuendos tradicionales o rituales, imperativos de cubrir el rostro o el cuerpo, etc.); h) las formas de habitar (arquitectura, urbanismo, regulaciones de convivencia, etc.); i) los eventos orales (refranes, chistes, mitos, leyendas tradicionales y urbanas, rumores, etc.); j) las ideas (valores, juicios, conceptos, etc.); k) la música, en todas sus expresiones (académica, popular, folklórica, fusión, etc.); l) las instituciones (ley, familia, profesión, divisiones geopolíticas, etc.); m) las formas de gestualidad, muecas, signos con las manos... (Isava, 2009, pp. 451-452).

Asimismo, el autor señala lo siguiente:

Quizá dos ejemplos extremos sirvan para dar una idea del amplio espectro que conforman los artefactos culturales. Benedict Anderson considera que la noción de “nación” —la “nación-idad”— e incluso la “nacionalidad” son artefactos culturales (Anderson, 2006: 4); Clifford Geertz, por su parte, considera que cada ser humano es, asimismo, un artefacto cultural (Isava, 2009, p. 452).

La noción de artefacto cultural resulta de gran utilidad para este estudio, pues en su amplitud permite englobar las representaciones visuales que hicieron los viajeros estudiados bajo el término de “imágenes”, al tiempo que permite ponerlas en diálogo con otros artefactos culturales como diarios de viaje, ensayos y entrevistas, incluso con otras obras de arte.

Por otra parte, las imágenes funcionan como testimonios visuales valiosos para el estudio de ciertos aspectos del paisaje y la cultura material de los Andes venezolanos, de ahí la necesidad de plantear un abordaje de estos documentos en los cuales no sólo aparecen representadas una amplia variedad de artefactos culturales (ideas, costumbres, arquitectura, utensilios, paisaje, vestimentas), sino que además permiten teorizar sobre ellos mismos y sobre el contexto en el que fueron producidos.

Para autores como Kessler (2000), por una parte, el paisaje establece una distinción entre la expresión de una significación trascendente a toda mirada, y por otra, la narración de la propia experiencia perceptiva. El interés que suscita el paisaje más allá del espacio geográfico concreto al que está anclado, sería de orden ontológico y estético, pues en opinión del autor, “este es un favor sin causa y sin objeto, aparece como un simulacro bajo un aspecto por siempre renovado, una trampa para la contemplación sensible, infinita, plácida, porque no dice nada, no es nada, pero al mostrarse lo dice todo” (Kessler, 2000, p. 14). Cuando describe la genealogía filosófica del paisaje y su lógica sensible, Kessler privilegia los aspectos de orden estético en sus consideraciones. Todo esto vendría a reforzar la idea del paisaje como artefacto cultural. Por tanto, un estudio de las obras de Bellermann y Boulton proyectado desde el campo de la historia cultural, permite ubicarlos dentro de su contexto histórico y ponerlos en diálogo.

Independientemente de la recepción de que gozaron al momento de su publicación, los testimonios visuales y escritos de Bellermann y Boulton sirven para difundir su percepción sobre el paisaje y los habitantes de los Andes venezolanos quienes captaron la atención de estos viajeros (Burke, 2005). Por tanto, el estudio de los documentos históricos realizados por estos testigos de excepción son una contribución para desarrollar una historia cultural de la percepción, cuyo objeto de estudio es la región andino-venezolana y donde los viajeros son figuras de interés para reconstruir la cotidianidad de los asentamientos humanos del territorio.

Más allá de que su intención inicial se decantara por despertar elogios del público que leía sus escritos y acudía a las salas de exposición, ambos autores participan en lo que sería el proceso de construcción y representación de las “culturas andinas”. Sus obras resultan fundamentales en cómo el resto del mundo ha llegado a concebir a los Andes venezolanos; sobre todo si se considera el significado que tiene la historia de la cultura en la América hispana (Henríquez, 1961).

CAPÍTULO I
CONTEXTO POLÍTICO-ECONÓMICO Y SOCIO-CULTURAL DE
VENEZUELA: 1842-1942

*La naturaleza nos es dada sólo bajo la forma de representaciones,
que se desarrollan a lo largo de la historia.*

Schroder y Breuninger (2009)

El viaje a los Andes venezolanos ha resultado una empresa especialmente cautivadora para los artistas viajeros nacionales y extranjeros que visitaron la región entre los siglos XIX y XX. La representación visual de un paisaje a menudo estará condicionada por la percepción que tiene el autor sobre el fenómeno que representa. Este trabajo se centra en el estudio de la percepción del paisaje andino venezolano entre los siglos XIX y XX en los testimonios visuales y escritos de dos artistas viajeros poco estudiados dentro de la historiografía del paisaje venezolano: el pintor alemán Ferdinand Bellermann (apéndice 2) y el fotógrafo caraqueño Alfredo Boulton (apéndice 3). Ambos autores visitaron los Andes venezolanos y documentaron la exuberancia de su paisaje, el primero entre los años 1844-1845, y el segundo entre los años 1939-1940, dando cuenta, desde su percepción, de la relación *Hombre/naturaleza* presente en sus respectivas épocas.

Las imágenes legadas por ambos son resultado de la intencionalidad de cada autor y de lo que el historiador cultural Peter Burke llama *interpictorialidad* o *intervisualidad*, un concepto que procede del de intertextualidad y que alude a la influencia de imágenes preexistentes (de Uriarte, 2018); que no es sino otra forma de referirse a la tradición iconográfica que precede al artista y le brinda ciertas pautas para la creación de su obra. Un estudio sistemático de los cuadros y fotografías de Bellermann y Boulton desde el área de la historia cultural exigiría en primer lugar, situar a cada autor dentro de su contexto histórico. “Los personajes se desarrollan y se entienden en situación” (García, 1986), es una premisa propia del teatro que bien pudiera extrapolarse al estudio de las imágenes en otros ámbitos más académicos inclusive por fuera de los límites de la historia del arte, en tanto se trata de esbozar el complejo de circunstancias espacio-temporales en las que se desarrolla un acontecimiento (la obra de arte), pero no de una manera borrosamente diseñada como antesala de la práctica analítica; sino llevada a un nivel de privilegio en el que su complejidad y riqueza llegue a ser un factor determinante de la comprensión del significado de la obra (García, 1989; de Uriarte, 2018).

Las siguientes líneas están dedicadas a situar a los autores y sus obras dentro del contexto histórico en el cual fueron creadas, a fin de trazar ejercicio de interpretación del significado de los testimonios visuales de los viajeros Ferdinand Bellermann y Alfredo Boulton sobre el paisaje andino venezolano en el inicio y fin del período agroexportador. En consecuencia, los esfuerzos de quien suscribe están orientados a esbozar la semblanza del país y de la región andina desde una perspectiva histórico-cultural, la cual, al ser entendida en un contexto global, permite comprender ciertas visiones y prejuicios que albergaban las sociedades occidentales de Europa y América sobre Venezuela y sus Andes.

En este sentido, se busca establecer las bases desde donde proyectar este ejercicio interpretativo; admitiendo que la representación visual de un paisaje, por más que se trate de un documento de época, producto de una espacialidad y temporalidad que le son propias —en este caso el viaje a los Andes venezolanos en dos momentos de la vida nacional—; ésta no queda atrapada dentro de su contexto histórico o del relato del viajero, sino que le sobrepasa, precisamente porque al ser la obra de arte un fin en sí mismo, supera las barreras espacio temporales así como la historia de vida de su autor (García, 2003; de la Maza, 2005; González, 2005)²⁷. De ahí que, en la literatura de viajes, texto e imagen pueden dialogar en un mismo apartado, aun siendo creadas por diferentes autores inclusive en épocas distintas (de Uriarte, 2018); este diálogo resulta fundamental en este trabajo.

A diferencia de los textos cuyas imágenes sirven de correlato, pero no pertenecen al autor, los textos e imágenes de los artistas viajeros estudiados son de su autoría. En los productos culturales de ambos autores, es decir, dibujo, pintura y fotografía, se puede evidenciar la mirada de dos testigos de excepción que ofrecen, cada uno a su manera y de acuerdo a los medios técnicos de producción que estaban a su alcance, una visión representativa de un mismo espacio geográfico que, dentro de una escala humana (no geológica), posee su propia temporalidad. Cada uno apostó por los formatos de representación de la imagen que más se adecuaban a los gustos del público en su momento histórico. En el caso de Bellermann eran los grandes óleos que permitían al espectador

²⁷ Tal como quedó establecido en el apartado anterior, las obras de arte son imágenes que carecen de utilidad, y por lo tanto otra clase de *artefactos* distintos de los *utensilios*. El hecho de que las imágenes del paisaje andino realizadas por Bellermann y Boulton sean trabajadas como productos culturales; desde el punto de vista filosófico, esto no las exime de seguir perteneciendo a la categoría específica de “obras de arte” que a su vez se inserta dentro una más amplia, la de *artefactos culturales*.

imaginar vívidamente aquellos lugares ignotos que le son relatados visualmente; mientras que para Boulton la fotografía cumplía esa misma función.

No obstante, a pesar de ser tecnológicamente distintos, ambos formatos de representación comparten elementos comunes como la captación de lo real y las posibilidades de exhibirse frente al espectador. Se estila que las pinturas y fotografías se enmarquen y cuelguen en los muros de las salas de exposición, para convertir esos espacios verticales vacíos, en plataformas donde el ojo humano deja de chocar con la ausencia, para proyectarse a escenarios geohistóricos y socioculturales distantes que son preservados través de la imagen, en un ejercicio imaginativo, vivencial y experimental. Un ejemplo de ello, se puede apreciar en el famoso cuadro *La cueva del Guácharo* (figura 8),²⁸ pintado por Bellermann, porque ilustra las circunstancias materiales que rodearon las expediciones de los artistas viajeros.

Figura 8. Ferdinand Bellermann. *La cueva del Guácharo* (1874). Óleo sobre lienzo.



Fuente: Colección Patricia Phelps de Cisneros. Tomada de <https://picturingtheamericas.org/painting/la-cueva-del-guacharo/?lang=es>

²⁸ Se trata de una cueva de piedra caliza de 10 km de largo ubicada cerca del pueblo de Caripe en Venezuela, en cuyo interior habitan aves frugívoras nocturnas conocidas como guácharos (*Steatornis caripensis*), de ahí el nombre del sitio.

En la escena aparece representado un grupo de expedicionarios adentrándose en la selva virgen situada en las inmediaciones de la gruta, acompañados de un grupo de indígenas de la etnia Chaima que habitaban la zona. Allí el gran protagonista es el viaje como *praxis* humana, puesto que la cueva es el motivo de representación mas no el elemento central del relato. En su lugar, el camino interrumpido y el ser humano que se propone repararlo para reemprender la marcha hacia las profundidades de la caverna, adquieren importancia al ocupar el centro de la composición. Pero el significado de la obra es más profundo, narra cómo era la travesía de estos viajeros que decidían sortear los peligros y obstáculos que se les presentaban, arriesgando incluso la vida con tal de contemplar la exuberancia y magnificencia de esos paisajes tropicales. El artista muestra a través de la imagen cómo era la vestimenta, las vías de comunicación (caminos de tierra, ríos) y medios de transporte (caballos y mulas) que eran empleados por los viajeros para desplazarse por el país. Muchos de los elementos señalados se van a encontrar posteriormente en el viaje de Bellermann y Boulton a los Andes venezolanos.

Por tanto, el punto de partida para el abordaje de las imágenes producidas por los viajeros Bellermann y Boulton durante sus respectivas expediciones a los Andes venezolanos, es el estudio de las circunstancias en las que se efectuaron los viajes de ambos autores para comprender, a la luz de una revisión documental profunda y crítica, cómo percibían el paisaje los viajeros europeos e hispanoamericanos que recorrieron Venezuela en lo general y la Cordillera de Mérida en lo particular, a mediados de los siglos XIX y XX.

Explicar el contexto en el que se despliega la práctica artística de estos artistas viajeros desde el campo de la historia cultural, proporciona al lector una idea clara de cómo era la relación viaje-percepción-paisaje andino que estaba presente en la visión de mundo de los viajeros europeos y americanos que recorrieron el territorio venezolano durante el periodo agroexportador; haciendo énfasis en los cambios y permanencias presentes en la zona andina del país y cómo éstos se tradujeron en representaciones artísticas del paisaje y cultura material que se entrelazan por espacio de un siglo.

1.1. Venezuela en la mirada de los artistas viajeros europeos

El viaje al continente americano figura en la lista de actividades que generan mayor interés entre el lector europeo, por ser sinónimo de riquezas y emplazamiento del mítico

Dorado (de Uriarte, 2018). Desde su descubrimiento, América se presenta al lector como un espacio lejano en el cual realidad y fantasía coexisten para dar forma a ese misterioso continente, donde cada región alberga una temporalidad propia; de ahí que las publicaciones que daban a conocer las tierras y costumbres de los nativos americanos, ofrecen, sin importar la época, una visión estereotipada y llena de prejuicios en la que, a menudo, se exageran u omiten determinados aspectos en función de los gustos de la sociedad receptora de estos relatos, de los intereses del grabador o editor que financia el trabajo o de la postura ideológica (de Uriarte, 2018).

Si en un primer momento Europa dio forma a ese vasto territorio conquistado apelando a la tradición medieval y el pensamiento renacentista, con el auge de la Ilustración, la sociedad comenzó a exigir una mirada más racional y empírica sobre el paisaje americano y sus habitantes (Boulton, 1991; de Uriarte, 2018; Penhos, 2007). Ante la insatisfacción de los lectores por la percepción ficticia de América que se venía forjando hasta la fecha, el cosmógrafo alemán Alexander von Humboldt, en compañía del médico y botánico francés Aimé Bonpland, decidió visitar el territorio para documentarlo desde una postura científica.

Con autorización de la Corona española, recorrieron entre 1799 y 1804, los territorios de lo que actualmente se conoce como España, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Cuba, México y Estados Unidos (Humboldt, 1985). La estadía de estos viajeros en Venezuela aparece registrada a detalle en su libro *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* (1826), publicación que, de acuerdo con el historiador José Ángel Rodríguez (2007), marcó un hito en la tradición viajera moderna, convirtiendo al país en uno de los lugares que más curiosidad despertaba entre los viajeros ilustres que leían con entusiasmo las narraciones de viaje del sabio alemán (Rodríguez, 2007).

La travesía de Humboldt y Bonpland en tierras americanas responde a un cambio de la mentalidad viajera de los europeos por tratarse de una expedición científica, no militar (Humboldt, 1985).²⁹ Entre el público lector de sus relatos, destacaría un grupo de naturalistas de distintas procedencias que decidió embarcarse a América tras las guerras

²⁹ Aunque sus observaciones y registros tengan aplicaciones militares, políticas, sociales y económicas, la intención de estos expedicionarios se centraba en hacer mediciones científicas y registrar la geografía, vegetación, clima, hidrografía, tomar muestras de especímenes animales y vegetales, o reseñar en un sentido etnográfico, las culturas que se desarrollaban dentro del territorio.

independentistas, estimulados por la lectura y el trato con aquella figura ilustre que consagró su vida a la ciencia; con la idea de continuar la labor científica pionera desarrollada por Humboldt en estos territorios (Rodríguez, 2007). Muchos de ellos escogieron a Venezuela como destino por la vastedad, variedad y exotismo de sus paisajes, además de ser un punto clave en las rutas de comercio que despuntaban en el siglo XIX.³⁰

Muchos gobiernos financiaron expediciones al territorio venezolano para obtener informes actualizados del potencial del país que pudieran ser empleados con fines geopolíticos y comerciales (Arias, 1979). Atendiendo a esta necesidad, este grupo de viajeros se dedicó a elaborar, cada uno desde su propio quehacer (cuadro N° 1), descripciones fidedignas de la geografía, clima, fauna, vegetación, hidrografía, arquitectura, tecnologías, fisonomía y costumbres de quienes habitaban el territorio con el interés de referir sus vivencias una vez retornaron a su país de origen (Barrios, 2015).

Cuadro N° 1 Viajeros que visitaron a Venezuela entre 1827 y 1847 (Lista sucinta)

Nombre	Ciclo vital	Nacionalidad	Estadía en Venezuela	Campo
Agustín Codazzi	1793-1859	Italiano	1827-1848	Militar, geógrafo y explorador.
Karl Moritz	1797-1866	Alemán	1835-1836 y 1840-1843	Teólogo y naturalista
Ludwing Glöckler	¿?-1872	Alemán	1838-1850	Comerciante y diplomático
Jean Jules Linden	1817-1898	Luxemburgoés	1841-1845	Naturalista
Louis Joseph Schlim	¿?	Belga	1841-1845	Naturalista
Nicolaus Funk	1816-1896	Luxemburgoés	1843 y 1845	Arquitecto y naturalista
Ferdinand Bellermann	1814-1889	Alemán	1842-1845	Pintor y explorador.
Hermann Karsten	1817-1908	Alemán	1844-1847 y 1848-1852 ó 1844-1846	Naturalista y médico.

Fuente: Basado en García Castro, A. (1997). Apéndice 3. *En Diccionario de Historia de Venezuela: Vol. 3. Fundación Polar.*

³⁰ Venezuela participaba de esta dinámica económica con la producción y exportación de materia prima.

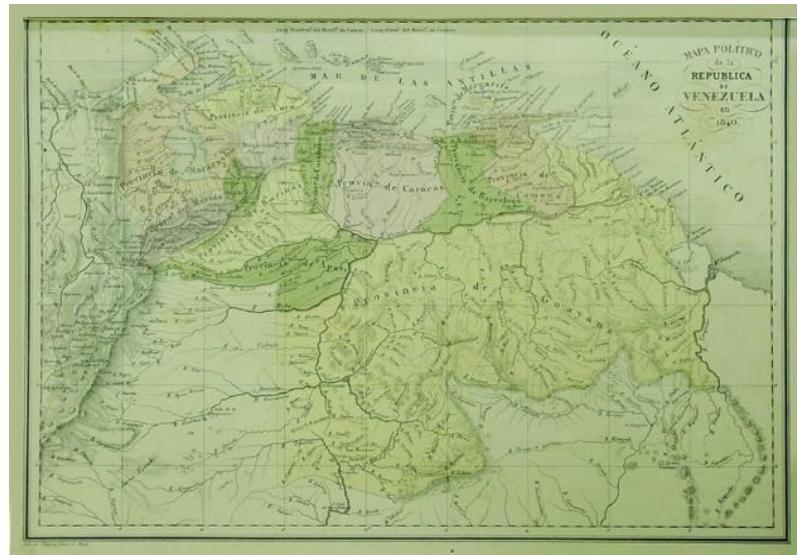
En este sentido, la labor cartográfica del geógrafo y militar italiano Agustín Codazzi (1793-1859) resultó un aporte de gran relevancia en la documentación de un territorio prácticamente inexplorado para la fecha que, junto a los relatos de Humboldt, sirvió como guía invaluable a ese grupo de viajeros que se aventuraron a recorrer el país a lo largo del siglo XIX, entre los cuales se halla precisamente el pintor alemán Ferdinand Bellermann, cuya estancia en Venezuela transcurrió entre los años 1842 y 1845, pero fue entre 1844 y 1845 que visitó los Andes.

Si bien no fue Bellermann el primero en recorrer los Andes venezolanos, ni hablar del resto del país (cuadro N° 1);³¹ sí fue en cambio uno de los primeros en registrarlo iconográficamente de manera más *naturalista* (Guerrero, 1994). Conocedor de la imaginería germánica tardomedieval, Bellermann se aleja de aquel lenguaje sesgado por los bestiarios medievales y el lenguaje mítico grecolatino, para representar el paisaje venezolano y andino con un genuino interés documental etnográfico (Boulton, 1991; Guerrero, 1994; López, 2003; López, 2014). Los testimonios visuales y escritos que lega a la posteridad, indican que el país que conoció era muy distinto del Estado moderno actual. Para 1842 Venezuela, tal como se contemplaba en la Constitución de 1830, se dividía en once provincias: Barcelona, Cumaná, Margarita, Caracas, Carabobo, Maracaibo, Mérida, Barinas, Apure y Guayana (mapa 1).³² A su llegada, hacía escasos doce años que se había disuelto el proyecto conocido historiográficamente como *Gran Colombia* (1830), hecho que posibilitó el surgimiento de los Estados nacionales entre ellos la República de Venezuela, los cuales permanecieron bajo el mandato de los caudillos locales hasta bien entrado el siglo XX (Pino, 1998a).

³¹ La región andina venezolana también formó parte de la dinámica impuesta por la Corona española para garantizar la conquista y colonización del territorio americano a lo largo del siglo XVIII. En este sentido se ubican como antecedentes del viaje de Bellermann, las expediciones de los conquistadores Francisco de Orduña a los Andes y Llanos (1736 y 1747), Juan de Dios Navarro a los Andes y Llanos (1738), Miguel de Santisteban a los Andes y la región centro-occidental del país (1746-1751), Pedro de Verastegui a Barinas, Guanare y Mérida (1781-1784) y Francisco de Albuquerque a los Andes (1782). Si bien los viajeros Humboldt y Bonpland no estuvieron por la zona andina durante su estadía en Venezuela, estimularon a otros viajeros a recorrerla con el propósito de comparar sus paisajes con los de otras regiones de la cordillera que sí llegaron a recorrer durante su travesía de Bogotá a Quito.

³² La Constitución de 1830 recogía el principio de *uti possidetis*, determinando como territorio nacional el que había correspondido a la Capitanía General de Venezuela antes de la transformación política de 1810 y convino en organizar la república bajo un régimen centro-federal, dividida en provincias, cantones y parroquias, las cuales eran regidas por gobernadores, prefectos y jueces de paz, respectivamente.

Mapa 1
Agustín Codazzi. Mapa político de la República de Venezuela en 1840.



Fuente: Biblioteca Cervantes. Tomado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/atlas-fisico-y-politico-de-la-republica-de-venezuela--0/html/ff6060ac-82b1-11df-acc7-002185ce6064_19.html

Durante la estadía de Bellermann en Venezuela (1842-1845) se sucedieron en la presidencia dos generales destacados del periodo independentista: José Antonio Páez (1839-1843) y Carlos Soublette (1843-1847). De esta manera el partido conservador logró retener para sí el poder pese a las evidentes divisiones que se estaban produciendo en su seno, mismas que allanaron el camino para el sorpresivo triunfo del partido liberal bajo el gobierno de los Monagas (Arias, 1979). Los conservadores con Páez a la cabeza, mantuvieron a Caracas como el centro político, pero sus medidas posibilitaron avances significativos en el reconocimiento científico de las regiones periféricas del país (como la región andina), en buena parte gracias al estímulo gubernamental moderado de la presencia de naturalistas extranjeros en territorio nacional, quienes se aventuraron en el interior del país con intención de registrarlo para los gobiernos nacionales y los de las grandes potencias europeas, obedeciendo a fines geopolíticos (Arias, 1979; Pino, 1998a).

A pesar de estas iniciativas, tal como lo dejó representado Bellermann en su pintura de la *Cueva del Guácharo* (figura 8), la comunicación entre las regiones seguía siendo para esos años una peripecia por la falta de caminos y puentes determinada por el aislamiento económico de las regiones y las constantes guerras civiles entre los caudillos

que las gobernaban³³ (Arias, 1979; Pino, 1998a). Desde el punto de vista económico, sobre la base de los informes suministrados por estos viajeros, la presencia de inmigrantes europeos contribuyó al establecimiento de una red comercial transatlántica por los peligros y altos costos que entrañaba (Pino, 1998a). Pero fuera de la fundación de nuevos poblados para recibir a inmigrantes como la Colonia Tovar, y el establecimiento de casas comerciales regentadas por inmigrantes europeos y norteamericanos que estimularon el comercio entre puertos y las maledicidas conexiones entre las diferentes regiones del país, Venezuela mantenía una economía agroexportadora que sustentaba una sociedad latifundista, militarista y esclavista (Arias, 1979).

En esta época el sector comercial financia por medio de créditos con alto porcentaje de interés a los productores, adquiere la mercancía (café, cacao, cueros, ganado y otros frutos de la región) y la vende en el mercado exterior (Arias, 1979). El funcionamiento de los diferentes puertos del país como enclaves económicos independientes, se traducía en un aislamiento entre las diferentes regiones del país, imposibilitando el surgimiento de un verdadero mercado nacional integrado (Arias, 1979).

De acuerdo con el historiador Alberto Arias Amaro (1979), las unidades que producían para la exportación (haciendas, minas, etc.) tenían muy poca ligazón entre sí y con el resto de la economía, al punto de que las diferentes zonas del país se organizaban en torno a uno de los puertos existentes (Maracaibo, Barlovento, La Guaira, Puerto Cabello, Carúpano y Angostura) para conectarse con el mercado exterior. Esta falta de integración del aparato productivo en materia de importación y exportación favoreció en lo económico a la monoexportación, en lo social la permanencia de los viejos valores heredados de la colonia (latifundismo, esclavitud, sistema de clases y exclusión social, pero ahora basado en la propiedad); y en lo político los regionalismos, todo lo cual se sintetizó en la figura del caudillo (Arias, 1979; Pino, 1998a).

La visita de Bellermann a la región andina por recomendación del sabio alemán es considerada uno de los puntos álgidos de su itinerario de viaje, precediendo el final de su estancia en el territorio venezolano. Fue una empresa llena de peligros debido a la

³³ Ubica Arias Amaro (1979) a las continuas guerras civiles como causa principal de la ruina del país, la miseria y su despoblación. Casi todas estas convulsiones civiles ostentaban el nombre de “revolución”, pero sirvieron únicamente para cambiar al régimen, al caudillo de turno, el cual representaba una de las dos tendencias políticas fundamentales que hacían vida en el país: el centralismo y el federalismo.

precariedad de la región en cuanto a provisiones y caminos, sin embargo, sus testimonios visuales dotados de una maestría técnica figuran como los primeros registros gráficos de la región andino-venezolana en la historia de la República. Su percepción del espacio geográfico aportó información de primera mano sobre el territorio al gobierno prusiano y a los círculos intelectuales de Berlín, porque todas sus impresiones sobre el territorio partieron de la observación directa de la naturaleza.

De esta forma, sus testimonios visuales y escritos sobre el paisaje venezolano se convirtieron en una fuente de época de alto valor, pues en teoría promovían una visión más “objetiva” de lo real (de Uriarte, 2018).³⁴ En consecuencia, su vasta producción paisajística realizada tras su retorno a Berlín, estaba basada en las pinturas, dibujos y observaciones recolectadas durante su viaje por el trópico.

La tarea de establecer la montaña como parte esencial de la iconografía de la zona andina, es una continuación de los trabajos del pintor venezolano Carmelo Fernández, cuando ilustró la portada del *Atlas físico y político de la República de Venezuela* (1840) de Agustín Codazzi (figura 9). Porque ambos artistas se propusieron dotar al país de un imaginario paisajístico en torno al cual pensar la identidad de un pueblo.

Figura 9. Carmelo Fernández. Portada del *Atlas físico y político de la República de Venezuela de Agustín Codazzi*. Litografía.



Fuente: Reproducción digital de la edición de París, Lith. De Thierry Freres, 1840. Tomado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/atlas-fisico-y-politico-de-la-republica-de-venezuela--0/>

³⁴ En la actualidad se sabe que las representaciones artísticas no operan así exactamente, pues todo producto cultural es una construcción subjetiva, y por lo tanto una ficción de la *realidad*.

Los dibujos de Bellermann retratan escenas y figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas con tendencia al naturalismo o a lo pintoresco dependiendo del caso, los cuales servían como anotaciones tomadas del natural para posteriormente configurar esos enormes óleos con escenas sublimes en la tranquilidad de su estudio, tal como evidencian sus testimonios visuales sobre la Laguna de Urao (figuras 10 y 11), donde el pintor registra varios de los elementos que caracterizan el paisaje de Lagunillas a manera de ensayo, con la intención de precisarlos y más adelante representarlos en el lienzo (figura 12).

Figura 10. Ferdinand Bellermann. *Laguna de Urao* (1844-1845). Dibujo en grafito.



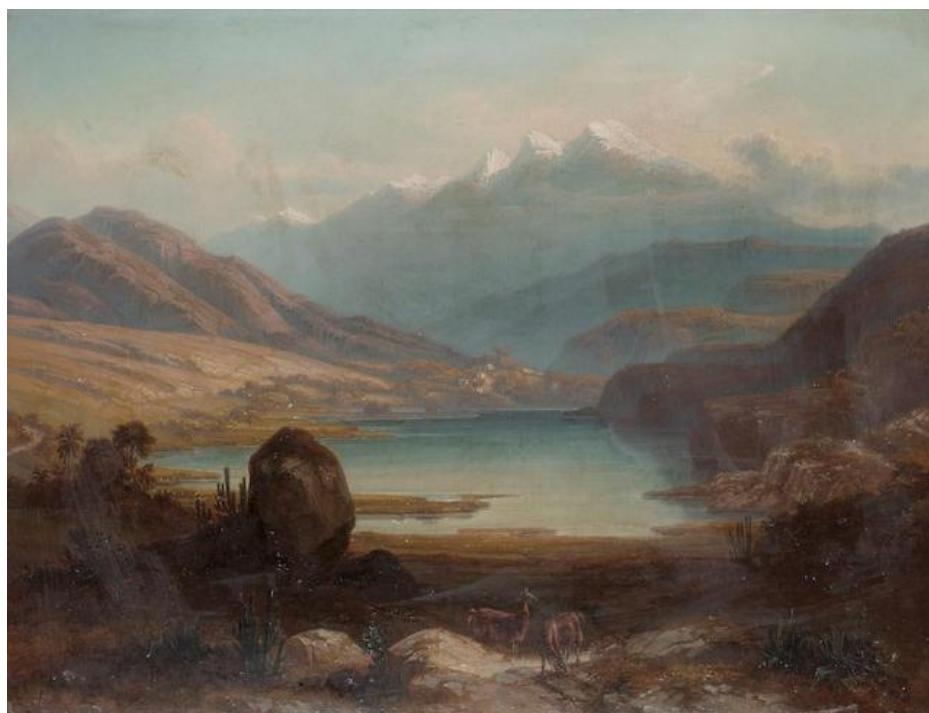
Fuente: Museos Estatales de Berlín. Tomado de <https://smb.museum-digital.de/object/84717>

Figura 11. Ferdinand Bellermann. *La laguna de Urao, en la tarde* (1844-1845). Dibujo en grafito.



Fuente. Tomado de Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 251.

Figura 12. Ferdinand Bellermann. *Laguna de Urao (S/F)*. Óleo sobre tela.



Fuente: artnet. Tomado de <https://www.artnet.com/artists/ferdinand-bellermann/laguna-de-urao-venezuela-revyKUFVUzb8nS07IBXFIQ2>

Pese a que existen diferencias entre los bocetos (figuras 10 y 11) y la pintura final (figura 12), las imágenes coinciden en la forma en que se encuentran organizados los elementos dentro de la composición, claramente influenciadas por la ilustración de Carmelo Fernández antes mencionada (figura 9), en la ubicación de un suelo de menor altitud con vegetación tropical en primer plano, la masa de agua (río y laguna) en segundo plano y las montañas andinas situadas al fondo de la escena.

La práctica de pintar en base a bocetos y no directamente frente a la escena que se retrataba, era bastante común entre los pintores románticos, tal como aparece documentado en una de las versiones del cuadro titulado *Caspar David Friedrich en su estudio* (1819), donde el pintor Kersting retrata al pintor Caspar David Friedrich, sentado frente a un caballete en su estudio (figura 13). El uso del color y el juego de luces y sombras permite al autor configurar una escena luminosa y apacible, muy a tono con la expresión concentrada de Friedrich, quien apoyando su brazo sobre el tiento, se dedica a pintar un paisaje de montaña con una cascada.

Figura 13. Georg Friedrich Kersting. *Caspar David Friedrich en su estudio. Versión de Hamburgo* (1811). Óleo sobre tela.



Fuente. artnet. Tomado de <https://www.artrenewal.org/artworks/caspar-david-friedrich-in-his-studio/georg-friedrich-kersting/24410>

Se trata de una escena profunda en la que se documentan varias de las mentalidades, ideas y prejuicios asociados con la labor del pintor y la cultura material de una época, pues la ausencia de otros elementos fuera de las herramientas de trabajo del pintor que ocupa el centro de la composición, evocan el silencio y tranquilidad que son asumidas como requerimientos de oficio para el artista al momento de trabajar. Al tiempo que evidencia cuán importante es la montaña en el imaginario de los autores románticos, cuya representación adquiere connotaciones espirituales cuando es retratada como alegoría del ser humano, quien precisa alejarse del bullicio colectivo y las distracciones mundanas para alcanzar un estado de conciencia elevado capaz de proporcionarle la entereza para asumir, por medio de la soledad y el desprendimiento, el proceso de creación como un camino que conduce a la obra de arte.

Es probable que esta escena (figura 13) y la de Carmelo Fernández antes mencionada (figura 9) sirvieran a Bellermann para componer algunas escenas como la *Meseta y Sierra Nevada cerca de Mérida* (figura 14), donde son representadas una vegetación tropical en primer plano desde donde un hipotético viajero podría contemplar el paisaje que se abre frente a sí: una cascada que alimenta un río serpenteante que surca la escena y conecta visualmente al espectador que observa situado desde el primer plano, las montañas difusas con picos nevados al fondo.

Figura 14. Ferdinand Bellermann. *Meseta y Sierra Nevada cerca de Mérida*. Óleo sobre lienzo.



Fuente. Museos Estatales de Berlín. Tomado de <https://smb.museum-digital.de/object/85013>

Aunque como acertadamente señalara el artista plástico español Antonio García Villarán (2023), la práctica de pintar al aire libre vendrá a popularizarse entre los pintores impresionistas, se pudiera hallar un antecedente de esta actividad en los dibujos *in situ* que realizaban los pintores viajeros de los sitios que recorrían (Villarán, 2023b). En pocas palabras, sus anotaciones escritas y gráficas constituyen una fuente documental vasta y potencialmente valiosa, suficiente para cimentar la prolífica carrera artística de

Bellermann en su tierra natal y conocer desde su perspectiva, el paisaje andino venezolano de mediados del siglo XIX.

De acuerdo con lo estipulado por el gobierno prusiano, gran parte de su producción relativa a temas venezolanos pasó a engrosar la colección del Museo de Berlín. El propio Humboldt se mostró visiblemente complacido al observar los resultados de su trabajo. Gracias a la calidad de sus imágenes, gozó de un periodo de relativa fama y reconocimiento en los círculos artísticos de Berlín, al punto de lograr reunir en su haber, además de varios encargos importantes, el honor de ser nombrado profesor y sucesor de su maestro Schirmer como maestro de pintura paisajista en la Academia de Berlín, entre otros reconocimientos públicos (Weisgärber, 2007). Sus obras sobre la región andino-venezolana estimularon la expedición del científico y artista alemán Anton Göering por estos parajes. Aunque es innegable que el interés por su obra disminuyó con el pasar del tiempo,³⁵ Bellermann continuó siendo un referente dentro de la historia de la pintura en Venezuela hasta bien entrado el siglo XX, tal y como lo reconoció Alfredo Boulton (Boulton, 1991).

Gracias a su diario, se sabe que, antes de irse, pintó unas vistas de Caracas por encargo del comerciante alemán Gustav Vollmer y su esposa Francisca Vollmer³⁶ (Bellermann, 1845) (figura 15). Las primeras fotografías de Boulton sobre el paisaje caraqueño, tras su regreso de Europa, manifiestan una notable influencia de las composiciones de Bellermann sobre este tema-motivo. Al comparar el cuadro de Bellermann *Tarde en el Valle de Antimano, Caracas y la Silla al fondo* (figura 15) con la fotografía de Boulton *La Silla desde la Urbina* (figura 16), se puede apreciar cómo el fotógrafo venezolano toma el motivo de la Silla de Caracas que el pintor alemán había ubicado en el fondo de su composición y hace una toma donde lo convierte en protagonista indiscutible de la escena. Esto responde a dos visiones sobre un mismo paisaje, siendo una de ellas externa (Bellermann) y otra interna (Boulton).

³⁵ Situación que se deberá sin duda a la aparición de la pintura impresionista y postimpresionista entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

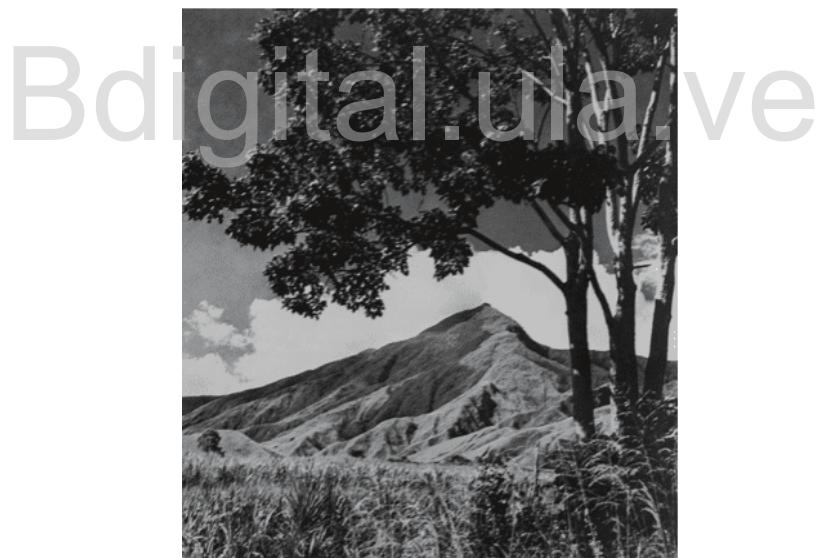
³⁶ De soltera Ribas y Palacios.

Figura 15. Ferdinand Bellermann. *Tarde en el Valle de Antimano, Caracas y la Silla al fondo* (1842-1845) Óleo sobre lienzo.



Fuente: Museos Estatales de Berlín. Tomado de <https://smb.museum-digital.de/object/85096>

Figura 16. Alfredo Boulton. *La Silla desde La Urbina* (1933). Fotografía.



Fuente: Trópico Absoluto: Revista de Crítica, Pensamiento e Ideas. Tomado de Jiménez, 2023.
<https://tropicoabsoluto.com/2023/12/02/alfredo-boulton-la-silla-como-eje-rector/>

En la figura 15 Bellermann representa en primer plano, el elemento humano (las personas, el portal y la casa) ubicados discretamente a la sombra de los árboles, para conferir el protagonismo al valle atravesado por un río serpenteante que guía la mirada del espectador hacia las montañas del fondo. Mientras que a Boulton le basta con representar

la Silla sin más acompañantes que ese árbol situado a la derecha del plano, para documentar dicha montaña como referente visual de los habitantes de Caracas (figura 16).

A pesar de sus notables diferencias, se evidencian similitudes temáticas y formales en la representación de estos paisajes bucólicos y solitarios que recrean la mirada del viajero que contempla el entorno natural que circunda a la ciudad de Caracas. En ambas vistas presentadas a altura de caballete, el uso del claroscuro confiere profundidad a la escena, para acentuar la ruralidad de la capital venezolana. La representación de árboles, casas de dos plantas y montañas acentúan la verticalidad y profundidad en la escena. El empleo de un arco natural es un recurso utilizado por ambos autores para captar la atención del espectador e invitarle a profundizar visual y simbólicamente en el significado que subyace tras la representación del paisaje. Bellermann lo consigue utilizando los árboles situados en primer y segundo plano, del lado derecho de la escena, y refuerza su intención con la forma del río y la presencia de un arco de piedras situado en el lado inferior derecho del cuadro. Mientras que Boulton lo logra gracias a la curvatura de las ramas del árbol y la cima de la montaña.

La soledad es el otro elemento que une ambas imágenes en el tratamiento de un mismo motivo, cualidad que ambos viajeros replicaron en sus paisajes de los Andes venezolanos. Pese a que Boulton no había asumido aún la condición de viajero en los Andes, al contrastar su forma de mirar a Caracas con la de Bellermann, se evidencia en el fotógrafo la capacidad de valorar el espacio natural y el interés con el que representa la montaña desde sus primeros trabajos. Pero fue en la representación de las montañas andinas, tan distintas a las de su lugar de origen, cuando ambos artistas viajeros vuelcan la complejidad y riqueza de su experiencia vital en la representación del paisaje de la Cordillera de Mérida, para documentar en diferentes soportes, la visión de esas montañas tropicales con nieves perpetuas tal como se presentaban ante sus ojos. El arte se convierte así en un espacio de experimentación, de encuentro con ese otro andino, desde el cual Bellermann y Boulton se permitían reflexionar desde una perspectiva única y original acerca de los conflictos identitarios que suscita en el viajero europeo e hispanoamericano, la contemplación de un mismo espacio geográfico. Demostrando con estos paisajes de época, que el fin de la expedición de uno, serviría como punto de partida en el itinerario de viaje del otro.

1.2. El paisaje venezolano desde una perspectiva nacional

Si América era pensada por los europeos desde una mirada exotista, Europa no fue menos para los americanos. Si bien las sociedades coloniales contaban con sus propios centros culturales, no es menos cierto que éstas se fundaron y operaron en función de los intereses europeos. Inglaterra, Francia, Países Bajos, España y Portugal figuraron como los centros culturales hegemónicos de estos países durante el período colonial. Para Venezuela y el resto de los países de habla hispana, España siempre ostentó una centralidad política, económica, social y cultural que sometía a estos países, en su calidad de colonias o territorios de ultramar, a ocupar una condición periférica dentro de las políticas de la metrópolis. Esto obligó a los americanos ilustres a viajar a Europa para complementar su formación intelectual, porque su estancia en el Viejo Mundo les valía el reconocimiento dentro de sus respectivos grupos humanos, y también se convirtió en un destino decoroso escogido frecuentemente por militares y políticos que vivían en el exilio. El fotógrafo venezolano Alfredo Boulton no es ajeno a esta realidad.

El hecho de haber nacido en Caracas, en el seno de una familia acaudalada de origen inglés que se dedicaba al comercio, lo situaban como un enlace entre su país y los centros culturales de la época (Arias, 1979). Una realidad social que distaba de las vivencias cotidianas de aquellos campesinos y pescadores que el fotógrafo solía retratar; un gesto que pone de manifiesto la coexistencia de varias temporalidades en Venezuela como síntoma de su propio *tempo*, donde en ese contexto mundial, el país parecía hallarse ubicado persistentemente lejos de la vanguardia, pero con accesos posibles a sus novedades (Vásquez-Ortega, 2020). De acuerdo con el curador venezolano Manuel Vázquez-Ortega:

Es allí, en ese acceso a lo último, donde la fotografía llega tempranamente a un territorio como el venezolano, para capturar a los personajes y a los escenarios de un complejo espacio temporal que arriba a nosotros como imagen dialéctica, que en el presente nos ayuda a desentrañar y explicar un pasado que aún hoy no termina de ser dejado atrás (Vásquez-Ortega, 2020).

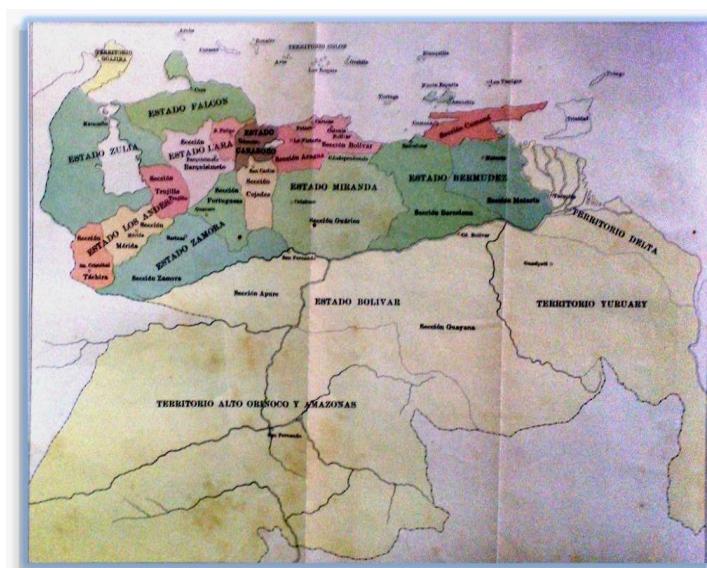
La privilegiada posición que ostentaba su clase social dentro de la dinámica económica del país, así como el gusto por el arte que cultivaba esta familia de coleccionistas en paralelo con las labores aduanales y de transporte, le permitió a Boulton hacer continuos viajes a Europa desde su juventud, donde tuvo contacto con el arte

moderno y de las vanguardias, así como la oportunidad de acceder a museos y publicaciones de renombre; experiencias que de acuerdo con Rafael Arráiz Lucca (2002), orientaron su mirada y pensamiento hacia su propia tierra, hacia el hombre y arte de su tiempo (Arráiz, 2002). Estando en Berlín, por ejemplo, Boulton reconoce haber estudiado la obra de Ferdinand Bellermann, hecho que condiciona en gran medida su mirada al momento de enfrentarse a esos mismos paisajes percibidos y representados por el viajero alemán a mediados del siglo XIX (Boulton, 1975; Boulton, 1991).

Gracias a su extenso bagaje intelectual cultivado a través de la lectura y trato mantenido con autores franceses, norteamericanos, hispanoamericanos y venezolanos, Boulton canalizó estas inquietudes en el estudio del paisaje y el hombre de su tierra primero a través de la fotografía como disciplina artística, más tarde, a través del estudio sistemático de la historia del arte nacional como disciplina teórica. Planteándose el estudio de la identidad del mestizo que habitaba en suelo venezolano, desde una visión estético-artística del paisaje y su historia que fuera capaz de aglutinar lo global/local para expresar una imagen de Venezuela construida desde una visión moderna de lo que el país era para ese entonces (mapa 2).

Mapa 2

Mapa de los Estados Unidos de Venezuela en 1891



Fuente: Boletín de la Riqueza Pública de los EE. UU. de Venezuela. N° 16, 28 de octubre de 1891. Año 1.

Tomo I. Sección Libros Antiguos. Biblioteca Central de la Universidad de Los Andes ULA (Mérida).

El artista visitó la Cordillera de Mérida (ubicada para ese entonces en los estados Mérida, Táchira y Trujillo) entre 1939 y 1940, durante unas vacaciones familiares. La elección de Los Andes (y no de Caracas) como punto de partida en la configuración de su proyecto iconográfico del paisaje nacional no se atiene únicamente a una curiosidad estética causada por la contemplación de aquellas montañas de cumbres nevadas en el trópico que habían representado de forma magistral otros viajeros de renombre como los alemanes Ferdinand Bellermann y Anton Goëring; sino que representa una toma de postura frente a la serie de transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales que se vivieron en el país por espacio de un siglo.

A su regreso al territorio venezolano en el año 1928 tras haber estudiado en Europa, Caracas seguía siendo la capital de la nación y aunque el paisaje mantenía su ruralidad característica, el estallido del *Pozo Barroso II* (1922) anunciaba para el país el paso inminente de una economía agropecuaria a una petrolera. El petróleo y el fin del caudillismo marcado por la muerte del general Juan Vicente Gómez, asentaron las bases del Estado moderno y rentista tal como se conoce hoy. Bajo los gobiernos de Castro y Gómez se comenzó a vivir un periodo de prosperidad económica debido al alza primero de los precios del café y luego del barril de petróleo en el mercado internacional, que abrió la posibilidad de completar el proceso modernizador del país que se inició bajo el gobierno de Antonio Guzmán Blanco y se vio truncado por su salida del poder (Pino, 1998b; Arias, 1979; Guerrero, 2009).

Aunque Caracas, visiblemente más ecléctica y afrancesada en su semblanza gracias a una serie de reformas urbanas promovidas por el guzmancismo (Guerrero, 2009), continúa siendo el centro de poder político del país y Los Andes una zona periférica, la presencia de los andinos en el poder tras la Revolución Liberal Restauradora con los gobiernos de Cipriano Castro (1899-1908), Juan Vicente Gómez (1908-1935), Eleazar López Contreras (1935-1941) e Isaías Medina Angarita (1941-1945), contribuyó a darle mayor presencia a la región y sus habitantes en el imaginario del resto del país, además de posibilitar la transición paulatina de una sociedad militarista a una democrática.

A partir del gobierno de Gómez, se estimuló la presencia de mano de obra extranjera en el país con el otorgamiento de concesiones a empresas transnacionales para la explotación del petróleo, cuyas ubicaciones dentro del territorio nacional dieron origen a

un proceso migratorio de la población venezolana de los campos a las ciudades, especialmente a los asentamientos aledaños a los pozos petroleros (Arias, 1979; Pino, 1998b). El petróleo y los nuevos aires democráticos estimularon a los venezolanos a soñar con un país rico y próspero, en gran medida gracias al auge económico inédito en el país, el cual contrastaba ruidosamente con la miseria generalizada que había experimentado la mayoría de la población hasta entonces (Arias, 1979; Pino, 1998b).

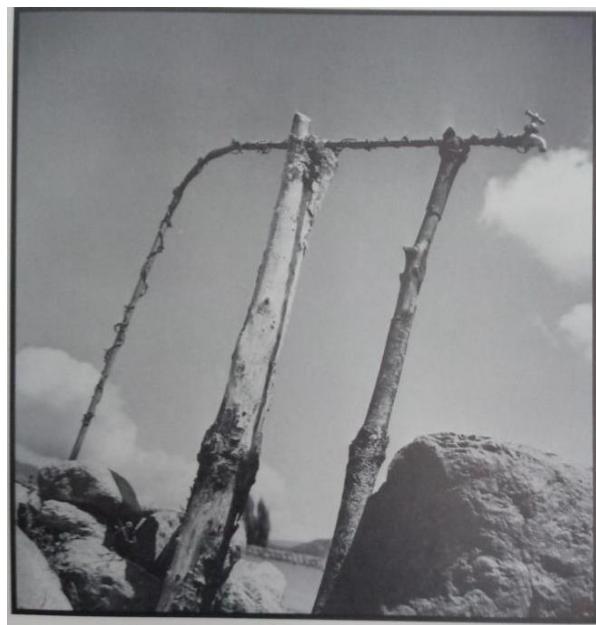
De ahí que escritores y pintores decidieron comenzar a consolidar un proyecto de identidad nacional, uno cimentado sobre todo en ese paisaje que los pintores viajeros percibieron y que ellos descubrieron por sí mismos como algo propio (Guerrero, 1994). Por consiguiente, decidieron convertirlo en la base de su identidad (Guerrero, 2009). Pero no el paisaje industrializado que se estaba propagando vertiginosamente, sino del paisaje rural propio de ese pasado agroexportador que se estaba dejando atrás y era el referente de quienes crecieron bajo la severa centralización del gomecismo. Proveniente de una zona del país donde los cambios en el paisaje se sentían con mayor rapidez, Boulton quedó cautivado al conocer la zona andina lo suficiente para fotografiarla en sus más peculiares y vistosos detalles, por hallar en ésta lo más parecido al paisaje de su infancia, etapa de su vida que difícilmente a los treinta, la vida urbana y las costumbres importadas lograron desdibujar del todo. Las imágenes del paisaje de *Las Ventas*, la pileta de agua y el *Gallinero de Chachopo* (figuras 17, 18 y 19 respectivamente) resultan especialmente evocadoras al espectador porque reflejan esta pulsión de reconectarse con la ruralidad del país y los orígenes primitivos de su especie (el hombre americano).

Figura 17. Alfredo Boulton. *Las Ventas* (1939-1940). Fotografía.



Fuente: Boulton, A. (1982) *Imágenes*. Ediciones Macanao.

Figura 18. Alfredo Boulton. *El agua* (1939-1940). Fotografía.



Fuente: Decán G., I. (2002). Alfredo Boulton. *Una mirada mestiza*. Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation.

Figura 19. Alfredo Boulton. *Gallinero de Chachopo* (1939-1940). Fotografía.



Fuente: Decán G., I. (2002). Alfredo Boulton. *Una mirada mestiza*. Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation.

Impulso que vendrá a enmarcarse en una de las dos aristas que sustentan lo moderno en Occidente, de acuerdo con Jiménez (Jiménez, 2023). La otra es la fascinación por ese mañana que prometían la ciencia y tecnología (Jiménez, 2023), representada en el caso de Boulton, por el uso de la fotografía como medio para construir desde la subjetividad, una imagen de país que fuese resultado de su interpretación del paisaje y no de la mera reproducción técnica de éste.

No se equivocaba Jiménez al aseverar que: “En este sentido, Boulton nos ofrece una oportunidad única para comprender mejor cómo se construye un paisaje desde la intimidad” (Jiménez, 2020b). Y qué mejor manera de reflexionar sobre los recodos de la cultura y la identidad de un pueblo sino es a través de su cultura material, expresada a viva voz en cada uno de sus artefactos culturales y utensilios. En sus fotografías, cada casa, montaña, persona y detalle cotidiano es presentado desde la mirada curiosa de un paseante casual que lo ensalza en la medida en que lo desnuda, precisamente por ser un conocedor del valor material, cultural y afectivo que estos tienen para la memoria histórica de un país y, en función de ello, decide documentarlos.

La obra *Las Ventas* (figura 17) se entronca con la visión bucólica del país que había retratado Bellermann hacía casi un siglo. Pintor y fotógrafo compartían un marco socio simbólico de representación que se traduce en la figuración de un paisaje edénico donde el tiempo parecía haberse congelado para brindarle al espectador la oportunidad de reconectarse con un estado anterior de la cultura, que dota al ambiente rural de una carga afectiva y moral que engrandece el motivo, confiriéndole substancia.

Finalizados sus asuntos en Maracaibo, Boulton retornó a Caracas en el año 1942, ya para instalarse de manera definitiva (Jiménez, 2020b). Pero dos años antes de su retorno, había iniciado las gestiones para promocionar su serie fotográfica *Los Andes* en el extranjero, con la publicación del fotolibro *Imágenes del Occidente venezolano* (1940) y su segunda exposición individual *Andes*, presentada en el Ateneo de Caracas. Estados Unidos, Cuba y México figuraron entre los países donde se llegaron a exponer sus fotografías, sin embargo, luego de realizar otros trabajos de envergadura —Los Llanos de Páez (1950), La Margarita (1952)— los cuales no le proporcionaron el éxito esperado, Boulton dejó de lado la fotografía en 1955 y se dedicó a desarrollar su faceta de historiador y crítico de arte (Arráiz, 2002; Pérez-Oramas, 2023, Alonso, 2023a). No obstante, es

preciso señalar que fue gracias al ejercicio de ambos tipos de investigación, la artística y documental, que Boulton llegó a convertirse en una autoridad dentro de los círculos culturales a nivel nacional durante el siglo XX, siendo su éxito tal que dominó con su mirada aguda y a veces autoritaria, platónica y romántica, el arte y el paisaje, y sobre todo el arte del paisaje de la Venezuela de este siglo, parafraseando a Pérez-Oramas (2020).

Pese a haber expuesto en varias ocasiones antes de retirarse de la fotografía,³⁷ el artista confesó sentirse sorprendido ante el interés que despertó su trabajo fotográfico en los círculos artísticos venezolanos hacia el final de su vida, tras haber enfrentado el desinterés porque sus obras, odas visuales a la geografía nacional y a la belleza criolla del mestizo que la habitaba; al no poder ofrecer alguna posibilidad de análisis que excluyera el tema representado, no estaban en consonancia con los gustos de los centros culturales, los cuales promovían para la década del cuarenta un predominio de los aspectos formales y estéticos en la interpretación de la fotografía artística (Alonso, 2023b; Navarrete, 2023). El creciente interés que despertaba su estética documental etnográfica (Berti, 2014), lo motivó a reeditar en el año 1981 su último fotolibro, *La Margarita*, a publicar sus últimos dos fotolibros *Imágenes* (1982) y *Fotografías* (1995), dedicadas a los paisajes de América y Europa.

En ellos hay una narrativa construida a través de la imagen, que conecta a Boulton con Bellermann por ser ambos apasionados de la imagen y constructores de narrativas a partir de los elementos constitutivos de la imagen. El fotolibro retoma la tesis de Bellermann de conferir protagonismo a lo visual y que el texto escrito, a tal fin, debía ofrecer un complemento, una vía para registrar otros aspectos de la percepción que difícilmente se podían rescatar a través de lo visual. Elementos que para un historiador cultural resultan una fuente de alto valor en el estudio del paisaje venezolano en un momento específico de su historia.

Por consiguiente, el trabajo de Boulton despertó tal admiración que en 1991 ganó el Premio Nacional de Fotografía, por ser el primero no en recorrer el país de punta a punta para registrarlos, eso ya lo habían hecho otros; sino para reconocerle como uno de los grandes maestros de la fotografía venezolana cuya obra, por sus cualidades formales y

³⁷ En 1944 el artista presentó una serie de fotografías de la isla de Margarita, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, siendo ésta la primera muestra de fotografía artística inaugurada en un museo de arte en Venezuela.

estéticas, constituía, en palabras de su sobrina, la crítica de arte María Teresa Boulton: “un homenaje al triunfo de la composición en la belleza, a la fuerza creadora del hombre en la naturaleza, a la curiosidad por la fábula imaginaria y un testimonio de la posesión de una cultura artística” (Arráiz citando a Boulton, 2002, p. 12). Aspectos que están presentes también en la obra del viajero alemán que le antecedió.

De esta manera se le distingue, a la luz de las circunstancias históricas en las que se desarrolló su práctica artística, como uno de los pioneros del paisajismo fotográfico en la historia de las artes visuales en Venezuela. Boulton, al igual que Bellermann, introduce con sus fotografías la relación global/local como una dinámica binaria indisoluble en cuestiones identitarias, siendo que en su trabajo lo uno es indisociable de lo otro (Carrión, 2010).

Al igual que el pintor alemán, Boulton no se contentó con viajar para reproducir la realidad con fines estrictamente documentales, cual simple *technita*, sino que entendía la fotografía como arte y a su autor como una figura que debía estar por encima del medio para construir la imagen. En este sentido, el aporte personal de Boulton y Bellermann ha sido precisamente ese: la creación de una imagen integradora del país sobre la cual se cimenta la identidad de quienes lo habitan, lo cual se va a ver de manera mucho más concreta cuando ambos se enfrentan a la región andina.

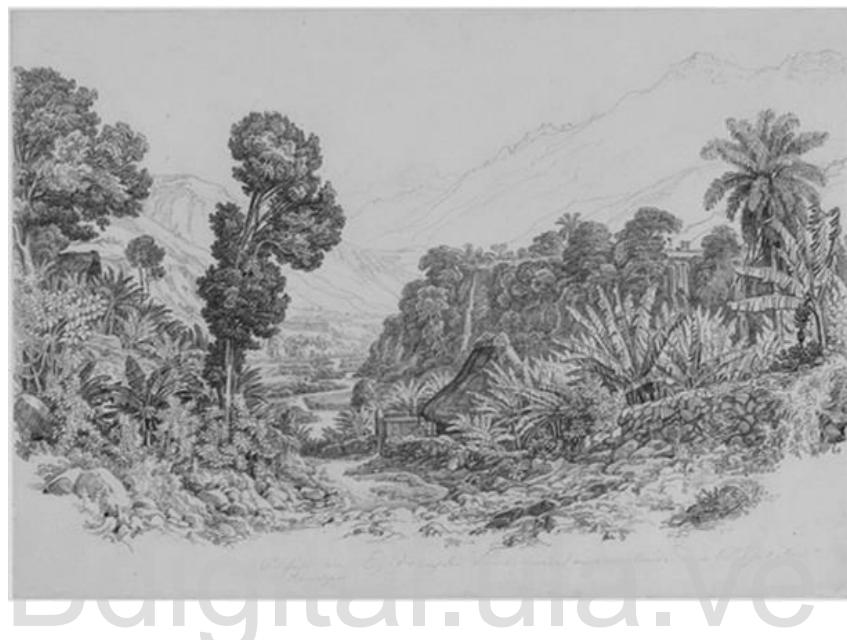
1.3. La región andina: aspectos políticos, económicos y socioculturales

Los Andes venezolanos fueron, entre los siglos XIX y XX, una región aislada del centro del país por la falta de vialidad y la inseguridad de los caminos (Bellermann, 1844). Las condiciones de una travesía por la región andina eran difíciles debido al clima y los cambios que se experimentaban en la geografía de la cordillera por la variedad de pisos altitudinales, lo cual exigía al viajero un enorme esfuerzo físico para recorrer la zona, llevando consigo provisiones y todo lo que pudiera requerir (Bellermann, 1844).

Los bocetos y pinturas de Bellermann (figuras 20 y 21) documentan un paisaje sin duda más bucólico que el reseñado en sus crónicas escritas, cuando refiere las condiciones agrestes de su paso por una región profundamente marcada por la herencia colonial y las secuelas de la guerra independentista en todas sus esferas. Percepción que con algunas variaciones será compartida por Boulton durante su viaje, tal como dejaría entrever el

contraste entre sus fotografías del *Camino de Timotes* y el pueblo *Mendoza Fría* (figuras 22 y 23), obras que reseñan caminos y pueblos solitarios comparados con las poblaciones del centro del país.

Figura 20. Ferdinand Bellermann. Vista de Ejido hacia la Sierra Nevada, mesa de Mérida y al valle del Albarregas (1844-1845). Dibujo de grafito.



Fuente: Museos Estatales de Berlín. Tomado de <https://smb.museum-digital.de/object/84579>

Figura 21. Vista de Escuque y la montaña Pan de Azúcar (1844-1845). Dibujo en grafito.



Fuente. Tomado de Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 229.

Figura 22. Alfredo Boulton. *Camino de Timotes* (1939-1940). Fotografía.



Fuente: Decán G., I. (2002). Alfredo Boulton. Una mirada mestiza. Caracas: Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation.

Bdigital.ula.ve

Figura 23. Alfredo Boulton. *Mendoza Fría* (1939-1940). Fotografía.



Fuente: Boulton, A. (1982) Imágenes. Caracas: Ediciones Macanao.

Cabe señalar que la soledad que es representada por Bellermann en sus dibujos y pinturas, se puede apreciar en Boulton de manera acentuada gracias a la introducción de algunas figuras humanas dentro de la composición. De cualquier forma, ambos artistas viajeros registran, cada uno desde su perspectiva, una impresión propia de las zonas observadas, escasamente pobladas y/o transitadas; una situación que perdurará hasta mediados del siglo XX, momento en que el país comienza un proceso de conexión regional con la capital gracias al impacto que va a tener la red vial de Venezuela, entre ella, la icónica *Carretera Trasandina* (Olivar, 2021).

Al reconocer la importancia de los viajeros desde la perspectiva de la historia cultural, es posible rastrear aspectos similares en viajeros que antecedieron las expediciones en estudio. Tómese por caso las referencias sobre el paisaje realizadas por el viajero norteamericano Richard Bache, quien en su diario de viaje (1822) señala un conjunto de elementos que bien pudieran señalarse como permanencias en el escenario andino. Es de destacar que la escasez de víveres y provisiones, la fría y silenciosa desolación de sus caminos respondía a un comportamiento asumido por los pobladores ante los acontecimientos precedentes, entiéndase la guerra independentista y las continuas escaramuzas entre caudillos y la violencia en las provincias, lo cual se traducía en escasez de víveres y provisiones, que hacían de la región andino-venezolana un contexto poco amigable para el extraño (Bache, 1982).

Para el momento en que Bache recorre esta zona del país acompañado de su ilustre compatriota William Duane, ningún habitante o posadero tenía gestos de hospitalidad hasta asegurarse que el viajero estaba dispuesto a pagar por ellos y contaba con medios suficientes para hacerlo (Bache, 1822). Estos son aspectos que hay que tomar en cuenta en un estudio sobre viajeros, sobre todo desde una perspectiva más local.

Lo señalado por Bache establece un vínculo directo con la experiencia de Bellermann ya que después de la independencia, perduran los caminos agrestes, la mirada desconfiada del poblador y las grandes travesías para alcanzar sitios que exigían notables esfuerzos de parte del viajero. Un detalle relevante del viajero alemán da cuenta del grado de dificultad de la travesía al punto que en los caminos era costumbre colgar cestas o sacos

de los árboles que contenían víveres, como un gesto de piedad hacia quienes se les acabaran las provisiones en su tránsito por esa precaria región (Bellermann, 1844).

Como se puede apreciar en la fotografía del *Camino a Timotes* (figura 21), la elección del motivo permite emparentar el trabajo del fotógrafo con la tradición viajera que venían desarrollando los viajeros decimonónicos que visitaron la región, pudiendo establecerse a través de la imagen como testimonio visual, un punto de convergencia entre sus respectivas miradas. Por consiguiente, al abordar la región andina en sus aspectos político-económico y socio-culturales, los territorios que integran la Cordillera de Mérida formaban entre los siglos XIX y XX un enclave económico que tenía en el puerto de Maracaibo una salida al mercado exterior del café y cacao cultivado en sus suelos (figuras 28 y 29).

Figura 24. Ferdinand Bellermann. *Paisaje costero con bandadas de pájaros. Salinas Rivas en el Lago de Maracaibo (1844-1845)*. Dibujo en grafito.



Fuente. Museos Estatales de Berlín. Tomado de <https://smb.museum-digital.de/object/85010>

Figura 25. Ferdinand Bellermann. *Lugar de desembarco del Puerto de Piojo en Maracaibo en el ambiente nocturno, con figuras* (1844-1845). Óleo sobre lienzo.



Fuente. Museos Estatales de Berlín. Tomado de <https://smb.museum-digital.de/object/84805>

Tal como se evidencia en los testimonios de los viajeros, la región andino-venezolana goza de ciertas particularidades. Por un lado, las montañas contribuyen a generar una sensación de aislamiento en quienes recorren la zona y moldean el carácter austero de sus habitantes, generalmente reseñados por los viajeros como gente pintoresca por su carácter amable y reservado (Bache, 1822; Bellermann, 1844). Sin embargo, su cercanía con el puerto de Maracaibo convierte a sus habitantes en los más caribeños de la Cordillera de los Andes; circunstancia que se verá agudizada, en palabras del comediante tachirense Víctor Medina (2024), por el hecho de que la centralidad de sus habitantes históricamente se ha construido en torno a Caracas, que es la capital y al mismo tiempo una región caribeña (Medina, 2024). He aquí una de las transformaciones más importantes que sufrió la región andina entre un periodo y otro. Esta relación histórica con Caracas se arraiga en el imaginario social, en buena parte gracias a un prejuicio que estaba vigente entre los viajeros del siglo XIX, quienes creían que todas las montañas sudamericanas pertenecían a la Cordillera de Los Andes (Weisgärber, 2007).³⁸ Un aspecto que se va a

³⁸ Caracas y los puertos de La Guaira y Maracaibo son puntos en común en los itinerarios de viaje de Bellermann y Boulton; además de los distintos poblados recorridos y documentados. En este contexto, la

aclarar en el conocimiento geográfico sobre el país. En la obra de Karl Ferdinand Appun, publicada en alemán en 1871, el viajero al llegar a la Guaira señala lo siguiente:

Era la mañana del 28 de enero cuando vi de cerca la costa de La Guaira. Podían distinguirse claramente ahora las blancas casas de la ciudad, los cocales en la playa, las rocosas pendientes marrones y los orgullosos colosos de los Andes (sic) que los dominaban (Appun, 1871, p. 17).

Por consiguiente, la idea de la montaña se comienza a consolidar como un referente visual asociado al territorio de Venezuela como un aspecto de su biodiversidad, que ha estado presente en los testimonios escritos y gráficos de todo viajante hasta la actualidad. Sin embargo, esto contribuyó a situar a los Andes venezolanos en una posición marginal no sólo respecto al centro (Caracas), que es una zona caribeña de la cual dependen a pesar de encontrarse distantes en términos espaciales; sino también al resto de los países andinos, por estar más próximos al Caribe que ellos en términos geográficos (Medina, 2024). A diferencia de lo que sucede en el resto de los países andinos, para quienes lo andino ocupa una centralidad, para los merideños, tachirenses y trujillanos, Caracas continuó siendo el centro político administrativo del país, cuyas reformas generan siempre cambios en todo el territorio.

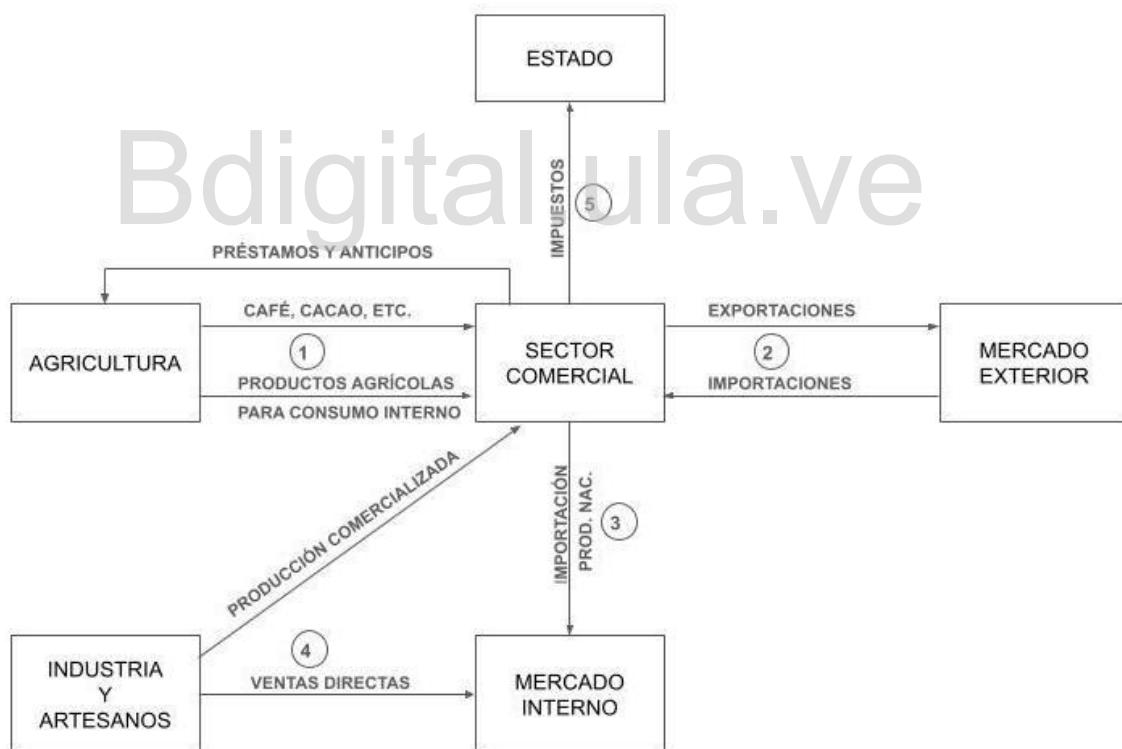
Sin embargo, al inicio de la vida republicana, los Andes ocupaban un lugar importante dentro del contexto de la Venezuela agroexportadora y rural por ser una zona de producción agropecuaria que permitía solventar las exigencias de abastecimiento del mercado exterior e interior gracias a las posibilidades que brindaba la variedad de pisos altitudinales y las tecnologías heredadas de la colonia (Arias, 1979).³⁹ A esta situación se sumaban otros factores como la escasez de mano de obra debido a la baja población del país y la falta de avances técnicos en el cultivo, tratamiento y transporte de los frutos. La escasez de capital obligaba a los terratenientes y campesinos a depender cada vez más del sector comercial. Estos recurrían a los préstamos que ofrecían los comerciantes, quienes

palabra “gocho” denota en el imaginario venezolano, una dualidad. Por un lado, la ubicación geográfica de las sociedades andinas en la Cordillera de Mérida, uno de los dos ramales de la Cordillera de los Andes que se encuentran en el occidente del país; situación que la diferencia de otras regiones del país en cuanto a paisaje, dialecto, modos, usos, costumbres, arquitectura, infraestructura y tecnologías, y favorece un intercambio comercial y cultural con la zona andina de Colombia, antiguo Virreinato de Santa Fe.

³⁹ El desarrollo de la región fue muy lento debido a que el café y el cacao eran alimentos de sobremesa, poco importantes para el consumo masivo de la población europea. En este aspecto, Venezuela tenía fuertes competidores como Brasil en el café y un conjunto de países africanos en el cacao.

amparados en la Ley del 10 de abril de 1834 y la Ley de Espera y Quita, con frecuencia fijaban tasas de interés tan altas que sus deudores a los pocos años terminaban por perder sus bienes, los cuales pasaban a ser propiedad de los acreedores (Arias, 1979). Esta situación no mejoró mucho pese a que hubo reformas significativas desde la época en que Ferdinand Bellermann estuvo en el país, pues lo cierto es que fuera de la abolición de la esclavitud decretada por el presidente José Gregorio Monagas en el año 1854, el país siguió siendo fundamentalmente agropecuario y rural hasta los años cincuenta del siglo XX, tal como ilustra el siguiente esquema (esquema 1)

Esquema 1. Funcionamiento de la economía de la Venezuela agropecuaria y rural (1830-1936)



Fuente: Basado en Arias A., A. (1979). *Lecciones de Historia Moderna y Contemporánea de Venezuela*. DESEME C.A, p. 32.

En relación a la sociedad andina permanecía dividida en terratenientes, campesinos, artesanos y comerciantes (Arias, 1979). Dentro de la Constitución de 1830, aparato jurídico que regía en los Andes tanto como en cualquier otra zona del país, la división de clases se basaba en el derecho de posesión de tierras. Bajo su amparo, a los hombres libres y propietarios (criollos y militares que tuvieron una participación destacada en la guerra de independencia) se les otorgó derechos políticos, quedando excluidos así las mujeres, esclavos y la mayoría de los sectores populares desposeídos de la vida política. La inestabilidad de los precios del café en el mercado internacional, principal producto de exportación, contribuyó a agravar la crisis del país en varios momentos de la vida republicana (Guerrero, 2009).

De esa Venezuela independiente de la que va a dar testimonio Bellermann, marcada por la apertura comercial y por la reestructuración de la economía nacional sobre la base de los principios de la federación, se abrirá la posibilidad de que las casas comerciales comiencen a jugar un papel fundamental en la política, en la economía, en la sociedad y en la cultura venezolana (Espínola, 2006). Un ejemplo de este hecho es la presencia de la Casa Boulton en Venezuela. El rol dinamizador de esta firma dejará una huella profunda en las interconexiones económicas del país en auge, hecho que va a permitir que la familia Boulton se consolide como intermediario entre el país y los centros comerciales del mundo; lo que va a repercutir en el ámbito cultural, generando así un contexto que va a beneficiar a la nación en relación con el arte.

En tal sentido, al abordar la biografía de Alfredo Boulton, resulta ineludible conectarlo con el desarrollo comercial de la Venezuela agroexportadora. Por esta razón, se sitúa a Boulton en Maracaibo, toda vez que es una ciudad portuaria situada al noroeste del país, desde donde se embarca el café procedente de la región andina venezolana (Táchira, Mérida y Trujillo) hacia el exterior, con la intención de hacerse cargo del negocio familiar, la *H.L. Boulton Jr. & Co.*, fundada en 1875 por su antepasado Henry Lord Boulton Schimmel, nombrado Cónsul General de la Gran Bretaña en Caracas un año antes (figura 26). Ya para 1911, la Casa Boulton figura entre los listados de las principales casas comerciales de Maracaibo publicados en la Gaceta oficial del estado Zulia de ese año (apéndice 5).

Figura 26. Maracaibo. Almacén de los señores H. L. Boulton Jr. & Co. Promoción de la Casa comercial H.L. Boulton Jr. & Co.

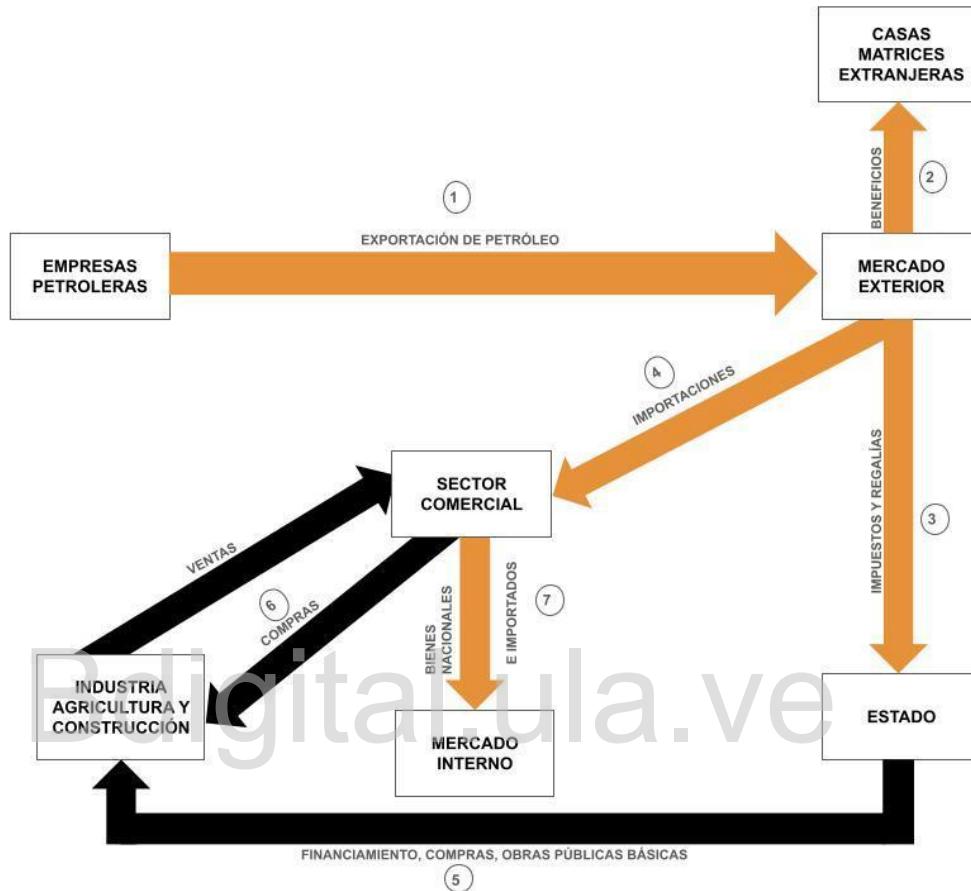


Fuente: Maracaibo_Histórica. Tomada de https://www.instagram.com/p/CtW2RYKOSAI/?img_index=1

Cabe destacar que estando Bellermann en Venezuela, tuvo contacto directo con la familia Boulton, tal y como quedó registrado en su diario de viaje de 1845, cuando se embarcó hacia Puerto Cabello en compañía del viajero Edward Boulton, quien también iba para Europa (Bellermann, 1845). De esta forma, quedan esbozadas las dinámicas económicas del país con sus herencias coloniales y emancipatorias que alcanzarán vigencia hasta los años en que Alfredo Boulton desarrolla su vida pública.

Un dato importante para reconocer el contexto en estudio es el paso de la Venezuela agroexportadora y rural, a la Venezuela petrolera y urbana donde el Estado juega un rol protagónico dentro de esta dinámica económica que persiste hasta la actualidad. Pero en historia no existen saltos cuánticos entre un proceso y otro, pues corriendo el velo de fascinación que promueve la tradición de ruptura, se descubre el origen de la Venezuela petrolera como una sombra acechante a partir de 1914, produciendo en 1920 una dislocación de la economía tradicional que Arias (1979) ilustra de la siguiente manera (esquema 2):

**Esquema 2: Funcionamiento de la economía venezolana durante el período petrolero
(1917-1975)**



Fuente: Basado en Arias A., A. (1979). *Lecciones de Historia Moderna y Contemporánea de Venezuela*. DESEME C.A, p. 137.

Efectivamente, el petróleo desplazó a la producción agropecuaria como principal producto de exportación, trayendo consigo transformaciones en todas las esferas de la cultura venezolana; este no fue un cambio inmediato. Al contrario, la coexistencia de ambos modelos económicos entre los años 1914 y 1936 fue un hecho que tuvo repercusiones en la vida nacional y, por ende, en la dinámica de los pueblos andinos. Llegado este punto, resulta necesario apreciar ese mundo rural a través de la producción iconográfica de ambos viajeros, sus puntos de convergencia y su relación en el marco de un proceso que entrelaza los siglos XIX y XX.

Para el presente estudio, ha de hacerse notar el factor petrolero como un hecho histórico de gran impacto cultural en la Venezuela contemporánea, un hecho sin el cual no se podría comprender la transformación que vive el país de lo rural a lo urbano. De hecho, en el contexto biográfico de Boulton, Maracaibo, la ciudad petrolera nacional por excelencia, urbe portuaria dibujada por Bellermann en 1844, se pude un proceso de cambio vinculado a la idea de progreso que impregnó como ideal el periodo de entre siglos. Es aquí donde cabe señalar tres aspectos fundamentales para comprender la mirada de Boulton:

- *Maracaibo y la incursión del petróleo:* Ante la mirada de los venezolanos cultos, Maracaibo reflejaba el proceso de transformación que se estaba viviendo en algunas zonas del país a raíz de la explotación petrolera, como la migración del campesinado a los asentamientos petroleros ubicados en el estado Zulia y su capital, el surgimiento de la clase obrera, los cambios en la dinámica económica del país y la penetración de la cultura de masas asociada con las grandes urbes de los países industrializados a raíz del intercambio comercial sostenido con estos últimos.
- *Maracaibo en la mirada de Boulton:* Una ciudad que Boulton aparta de sí como interés fotográfico pese a haberse instalado en ella, porque al ser un puerto de uno de los enclaves económicos de Venezuela, en ella se sentía con especial fuerza el influjo de la cultura cosmopolita de los centros culturales europeos y norteamericanos, que generó contradicciones al empezar a coexistir con los valores de la sociedad venezolana tradicional, cuyas élites intelectuales consideraban al campo como símbolo positivo de libertad, paz y trabajo (Otero, 1982, Díaz, 1987; Bohórquez, 2005); mientras que al petróleo como símbolo negativo de riqueza fácil y perdición (Bohórquez, 2005; Ramírez, 2009).
- *Boulton, Maracaibo y el paisaje agrario de los Andes:* El artista caraqueño emprendió su viaje a los Andes, porque Maracaibo no tenía nada que ofrecerle a un artista que no estaba interesado en registrar ese paisaje dominado por los barcos a vapor, automóviles, balancines y pozos petroleros. Ese paisaje agrario que él buscaba difícilmente podría hallarlo en una ciudad portuaria tan importante dentro de la dinámica económica venezolana, donde apenas quedaban vestigios de ese paisaje agrario documentado por los viajeros del siglo XIX. Sin embargo, su travesía por los Andes sí le

proporcionó la tan añorada conexión con su tierra, su historia y su gente, llevando al artista viajero a documentarlo con la intención de preservarlo para que otros pudieran contemplarlo una vez desapareciera.

Con éste último aspecto se asocia el arte testimonial con el paisaje de los Andes, el cual en medio de tantas transformaciones que se estaban viviendo en el centro del país entre mediados y de los siglos XIX y XX, daba a los viajeros que lo contemplaban la impresión de permanecer congelado en el ambiente rural propio de la Venezuela decimonónica heredado de tiempos de colonia. Se infiere que estas razones que motivaron a Boulton a desdeñar el paisaje marabino, pues si su intención era representar una Venezuela primigenia, arcádica y paradisíaca, el paisaje del puerto de Maracaibo distaba mucho del que documentara Bellermann hacia el año 1844 (figuras 24 y 25), a diferencia del que ofrecía el entorno agrario de la zona andina del país que capta con su lente.

Ambos viajeros recorrieron la Cordillera de Mérida, su luz, sus valles, sus pueblos y el aspecto de sus habitantes; y decidieron registrarla en sus obras tal como la percibían en función de lo visto durante sus marchas y estancias (Boulton, 1982; Boulton, 1991; Kessler, 2000). El contraste entre los territorios recorridos (figuras 20, 21, 22 y 23) refleja, desde el punto de vista geopolítico, un cambio en la concepción del espacio geográfico andino; el cual fue visitado por Bellermann y Boulton en dos momentos estelares de la historia de Venezuela durante el periodo agroexportador.

Ambos autores ofrecieron testimonio sobre lo vivido durante su travesía, la sorpresa y admiración que le despertaba la contemplación de ese entorno rural característico de los pueblos de montaña, los usos y costumbres de los habitantes del páramo, la sencillez de sus tecnologías para el desarrollo de actividades agropecuarias, su clima, olores y semblanza de la montaña y el mestizo. La crónica de Boulton dista ligeramente del diario de Bellermann porque este último hizo el viaje por los caminos reales, cuestión que condicionó notablemente su percepción del entorno aun cuando hayan coincidido sus itinerarios en cuanto a los lugares visitados por el hecho de que no se llegaba igual.

Para alguien que provenía del centro del país y podía seguir de cerca las transformaciones políticas, sociales y económicas que estaba sufriendo el país a raíz del inicio de la explotación petrolera, debía resultar un choque atravesar un camino dominado por “Curvas y más curvas de tierra negra” (Boulton, 1982, p. 185), para llegar a una zona

del país aparentemente solitaria, donde se respiraba el silencio del frío y donde los cambios eran más lentos y paulatinos (Boulton, 1982). El contraste entre Caracas y los Andes fue inevitable por hallarse las dinámicas de estos pueblos de montaña atadas a la economía agrícola que predominó durante el último siglo, y por ende más próximo a las vividas durante su infancia.

En sus registros es posible examinar la impresión que le daba la región andina, la cual le parecía estar congelada en el tiempo, afirmando que “El escenario de la montaña está poco relacionado con nosotros los centrales. Cuando fui con Yolanda a Bailadores nos parecía estar en otra tierra. Y en efecto lo era” (Boulton, 1982, p. 185).

1.4. Los Andes venezolanos y la cultura material

La producción cultural desarrollada por los viajeros que visitaron los Andes venezolanos, recoge sus impresiones acerca de los elementos característicos de los centros poblados y caminos que se encuentran en la región. Las representaciones paisajísticas de Bellermann y Boulton son un testimonio elocuente de su percepción del territorio, pues utilizan el paisaje y la cultura material para documentar la naturaleza y el *hombre americano* en un momento histórico determinado. Pero detrás del impulso de documentar la experiencia cotidiana de los pueblos de la Cordillera de Mérida, hay otro que motiva al autor a llevar el registro visual al terreno de lo artístico: capturar la esencia de su tiempo.

En autores como Bellermann y Boulton, cuya visión siempre estuvo vinculada a los círculos literarios e intelectuales de los centros culturales más importantes de sus respectivos contextos (Alemania y Venezuela), se manifiesta una producción de obras artísticas que adquieren por su profundidad un lenguaje representativo y simbólico de lo visto. Es decir, a través de técnicas que recrean el mundo material sobre soportes duraderos (dibujo, pintura y fotografía), las cuales se constituyen en el tiempo como parte de la cultura material de una época, que dialoga con el observador.

Cabe acotar, que este ejercicio no se agota con los pintores y fotógrafos, sino que abarca de forma similar a los poetas y escritores, quienes cultivan el lenguaje haciendo alusión a lo socio simbólico, las representaciones de la realidad y las metáforas de la vida, las cuales perduran en el tiempo a través de las páginas de una imprenta. En ambos casos, el viaje se manifiesta como práctica humana, como percepción y testimonio de un

momento irrepetible. En ese sentido, cuán lúcidas son las palabras del poeta español Luis García Montero (2018) cuando señala que:

La labor del poeta, como la labor de cualquier artista, tiene mucho que ver con la mirada. Aprender a mirar en medio de la rutina. Buscar esos detalles que pueden convertirse en metáfora para simbolizar un momento de la historia, un momento de la vida, una manera de entender la realidad. La gran literatura siempre ha contado sus metáforas en lo cotidiano. Cuando Garcilaso de la Vega ponía a sus personajes a caballo viajando por Europa, es que en el siglo XVI se viajaba a caballo. Cuando Jorge Manrique hacía un poema amoroso hablando del amor como si estuviese conquistando un castillo (se conquistaba una dama como se conquista un castillo), es que estaba hablando de su trabajo, porque en su vida cotidiana él se dedicaba a conquistar castillos. De manera que cuando yo utilizo el viaje a la oficina como metáfora o paro un taxi y me subo en él y viajo en un taxi, estoy haciendo lo mismo que hacía Garcilaso o Jorge Manrique cuando hablaban de sus medios de transporte o hablaban de su trabajo. Eso siempre ha sido así, y la poesía no es acumular palabras bonitas por ejercicio de belleza hueca. La poesía es un modo de reflexionar la condición humana, inevitablemente unida a su tiempo histórico y a su vida común, y a las realidades de su historia (García, 2018, 4:02-5:30).

En el caso particular de la Cordillera de los Andes, cuando se abordan dos testimonios de época, destaca esta manera subjetiva de la realidad que puede ser artística en el pintor y el fotógrafo, y literaria en el escritor y el poeta. Los Andes son así incorporados al lenguaje humano desde dos perspectivas que se complementan: imagen y texto. Ninguno es ajeno a las búsquedas de su tiempo. De hecho, el influjo romántico que aún pervive entre ellos expresará la magnificencia de la montaña, la heroicidad del hombre y las expresiones culturales imbricadas en un paisaje que subsume a quien contempla el producto cultural en un diálogo profundo con su creador.

La cita de García Montero ilustra una serie de factores a considerar al momento de hacer un análisis de las crónicas visuales y escritas de los viajeros en el contexto cultural venezolano. No se debe perder de vista que la literatura y el arte han tenido un desarrollo paralelo, la existencia de áreas del saber como la Literatura comparada, la crítica (de arte y literaria) o la historia cultural son prueba fehaciente de ello. La estrecha vinculación que existe entre una y otra se debe no sólo a las formas sino también a los contenidos que manejan, puesto que ambas emplean las metáforas de la vida cotidiana, es decir, representan la cultura material a través de una mirada que desdobra la realidad inmediata para pensar al otro y, en el camino, las cuestiones humanas fundamentales, en este caso la fragilidad humana, la temporalidad, el deseo, la emoción, la identidad del hombre americano, pero también la del europeo, la diversidad cultural que se desarrolla a nivel

macro (contexto global) pero también a nivel micro (contexto local). Ejemplo de esto se puede hallar en uno de los dibujos de Bellermann (figura 27).

Figura 27. Ferdinand Bellermann. *Estudio de figura y animal (1842-1845)*.

Dibujo en grafito.



Fuente. Tomado de Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 91.

Los Andes venezolanos fueron hasta bien entrado el siglo XX un escenario vinculado a la economía agroexportadora, lo documentado por los dos artistas en estudio permite apreciar hoy detalles majestuosos, extraños y curiosos que captaron su atención. A diferencia de sus impresiones de localidades significativas como Maracaibo, las miradas de estos hombres sucumbieron a las montañas colosales, con sus cimas desnudas o cubiertas de densas nubes, nieves perpetuas, lagunas encumbradas, ríos caudalosos; caminos agrestes, puentes perecederos, medios de transporte, faenas en los campos cultivados, haciendas y casas vernáculas, personajes populares, pueblos y ciudades pintorescos (Guerrero, 2009).

La representación de estos temas demuestra el lugar protagónico de la naturaleza americana y los aspectos socioculturales en sus obras y narraciones de viaje, revelando coincidencias en la valoración de lo andino. Desde la perspectiva de la historia del arte y el estudio del paisaje, el país se debatía entre la tradición y lo cosmopolita (Guerrero,

2009). El papel de los viajeros fue decisivo en un contexto en el que la historia republicana y el paisaje identificaban al país, porque introdujeron la mentalidad cosmopolita que terminó entrando en conflicto con los valores de la sociedad venezolana tradicional. El arte y la literatura que se desarrolló desde y sobre el país entre mediados de los siglos XIX y XX halló en el paisaje una vía para expresar la problemática entre tradición y modernidad que se vivía en un país tecnológicamente y culturalmente atrasado con respecto a la vanguardia, pero que tenía noticias y cierto grado de acceso a los avances (Arias, 1979; Guerrero, 2009; Vásquez-Ortega, 2020).

Bellerman (mirada extranjera) y Boulton (mirada nacional) representaron la ruralidad como uno de sus grandes temas venezolanos porque ésta era la realidad que se vivía más allá de las costas venezolanas. El paisaje actuaba al mismo tiempo como elemento integrador, pero también diferenciador entre las distintas regiones del territorio nacional. Este afán de sintetizar, tal como señalaba el historiador del arte Ariel Jiménez, es propio de la modernidad, periodo en el que se insertan estilísticamente Ferdinand Bellerman y Alfredo Boulton, si se toma en cuenta que el romanticismo en el arte se enmarca en el pensamiento moderno (s. XIX),⁴⁰ y alcanzó su punto álgido durante las vanguardias artísticas (s. XX).⁴¹

De esa forma, el artista, como el poeta, desdobra la cotidianidad para darle un sentido distinto, que le permita a sí mismo y al espectador reflexionar sobre cuestiones humanas como el ser, tiempo, belleza, paisaje, cultura, identidad, objetividad, subjetividad y el papel de las humanidades en el proyecto moderno en cada una de las escenas de paisaje representadas. Las dissertaciones de Luis García Montero (2018) sobre las humanidades ilustran bien el lugar que estas ocupan dentro del proyecto moderno:

Yo entiendo las humanidades como una participación en la historia del pensamiento humano, de la emancipación humana y en ese sentido a mí no me hizo filólogo el querer poner una nota a pie de página perfecta sino el querer conocer qué había pasado con García Lorca o por qué fue al exilio Rafael Alberti y en ese sentido a mí me parece fundamental en estos momentos reivindicar las humanidades y el orgullo de las

⁴⁰ Esta afirmación se sustenta en una convención que existe dentro de la Teoría Literaria.

⁴¹ A partir de entonces se hablará de postmodernidad, debido al quiebre que habrá en los límites entre las diferentes disciplinas artísticas convencionales (lo que se solía denominar Bellas Artes), que dará origen a prácticas artísticas como el happening, performance, instalaciones, video instalaciones, land art, y cualquier cantidad de hibridaciones entre prácticas artísticas convencionales y no convencionales. De ahí que autores como Walter Benjamin hablen de la pérdida del aura como elemento sacrificador de la obra de arte; o del fin del arte y la literatura para citar los libros de Arthur Danto y Alvin Kerman.

humanidades. La ciencia es muy importante, reaccionario quien se mete con la ciencia y la técnica. Pero no nos olvidemos que en la sociedad moderna y en el proyecto moderno hay otra cosa que son las humanidades. Y que el pacto moderno era avanzar mucho científicamente, pero que cada avance científico supusiese también un desarrollo moral para que la ciencia estuviese al servicio de los humanos. Y en eso trabajamos los humanistas y trabajamos en la universidad, a formar conciencia, a pensar, a interpretar la realidad, a sospechar de las consignas y de los valores establecidos por el poder porque nos estamos jugando la libertad. Me gusta mucho citar a Antonio Machado cuando dice que: “La verdadera libertad no está en decir lo que pensamos, sino en poder pensar lo que decimos” (García, 2018, 7:53- 9:13).

En consecuencia, no se puede hablar de una tensión entre lo regional y lo cosmopolita en un sentido negativo, porque aparte de que mantienen una relación estrecha e indisociable que supedita su existencia de uno a la del otro, la fascinación por lo ajeno que deviene en gusto o rechazo será una constante en el pensamiento humano a lo largo de la historia.

América por su vastedad y exotismo ejerce a partes iguales, rechazo y fascinación entre los europeos; hecho que no es ajeno tampoco a los propios americanos. De la misma forma que Europa deslumbra y empalaga a las sociedades americanas, muchos americanos formados en Europa han visto la realidad del hemisferio con otros ojos, menos distantes, pero igualmente cargados de asombro. Es por ello que se debe admitir que la mirada de los viajeros extranjeros y nacionales ejerció un impacto notable en la forma en que los venezolanos comenzaron a mirar su propio territorio, fue una primera posibilidad para mirarse a sí mismos una vez en el orden mundial. Precisamente porque el arte y la literatura, si bien no pueden transformar el espacio público; “permiten establecer diálogos de conciencia a conciencia” (García, 2018).

Visto así, lienzo y negativo son “contenedores” de inquietudes, preguntas e intentos de respuesta provenientes de la sensibilidad humana. En tal sentido son portadores de una problemática planteada por los viajeros en estudio, lo que lleva a pensar, puesto que “No existe una única solución para un problema plástico”, tal como señalaba el artista Josef Albers (Herrero, 2014), Bellermann y Boulton en sus representaciones visuales aluden a la cuestión identitaria en términos de contacto e intercambio. De tal forma que no se trata de un conflicto entre el artista y la variedad de elementos a los que hace frente, se trata de una realidad mediada por el mestizaje; fenómeno que cobra especial fuerza en Venezuela debido a su herencia indígena, europea y africana, aspecto que ambos viajeros interpretan en sus obras.

A través de sus testimonios visuales y escritos los artistas viajeros como Ferdinand Bellermann y Alfredo Boulton legaron a la posteridad una radiografía de la Venezuela pre-petrolera, una donde ofrecían su particular visión de los lugares, las personas y los hechos (de Uriarte, 2018), alcanzando a extraerse de ahí algunos elementos clave para reconstruir la historia cotidiana de los lugares visitados, aquellos hechos que la historia oficial suele omitir.

Sin duda la presencia de la imagen asociada al viaje, condiciona la interpretación de la obra por parte del receptor, por lo que ésta constituye en sí misma una fuente de primer orden sobre el paisaje visto. En este tipo de obras la imagen mantiene un carácter pedagógico, puesto que contribuye a darle forma al imaginario que tiene un grupo humano sobre una zona remota del país como los Andes, desde una óptica global que tiene incidencia directa en lo local. Imagen y texto integran así formas discursivas que ofrecen a los intérpretes extranjeros y nacionales, una mirada del país articulando lo natural y lo humano como aspectos amalgamados por las formas de conocimiento de cada época.

Bdigital.ula.ve

CAPÍTULO II
**ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LOS VIAJES DE FERDINAND
BELLERMANN (1842-1845) Y ALFREDO BOULTON (1939-1940):
DE LA PINTURA A LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA**

Bdigital.ula.ve

Una de las más claras señales de la hondura del cambio en las relaciones entre cultura, tecnología y comunicación, se halla en la reintegración cultural de la dimensión separada y minusvalorada por la racionalidad dominante en Occidente desde la invención de la escritura y el discurso lógico, esto es, la del mundo de los sonidos y las imágenes, relegado al ámbito de las emociones y las expresiones.

Jesús Martín Barbero (2005)

El estudio del abundante material iconográfico que generó la literatura de viajes no ha llamado la atención de los estudiosos del mismo modo que lo ha hecho el soporte escrito. Imagen y texto han tenido un desarrollo en paralelo a lo largo de su historia, si bien se trata de dos disciplinas con medios y búsquedas distintos. Una vez situada la obra paisajística de los artistas viajeros Ferdinand Bellermann y Alfredo Boulton en el contexto venezolano y andino marcado por la ruralidad, aparece de manifiesto la necesidad de situar su práctica artística dentro del panorama cultural de su época.

Las siguientes líneas están encaminadas a reflexionar acerca del papel que desempeñan estas imágenes en los testimonios de viaje. Su estudio permite comprobar que no solo son reflejo de una época,⁴² sino que también su evolución es paralela a la de esta forma de escritura: el relato de viaje (de Uriarte, 2018). La manera en que Bellermann y Boulton configuran la imagen del paisaje andino venezolano, desde sus respectivos estilos y técnicas artísticas, no son un hecho aislado, sino que obedecen a un contexto cultural global que tiene incidencia en el ámbito nacional porque permiten advertir el paso de la pintura a la fotografía artística teniendo como base el viaje, entendido como práctica humana.

El abordaje de las representaciones que hacen los artistas viajeros sobre el paisaje de la cordillera en pintura y fotografía, permite adentrarse a una vasta tradición iconográfica que se ha desarrollado en torno el paisaje de montaña entre los siglos XIX y XX, y se mantiene presente en la memoria de sus autores (Martínez, 2017). Por tanto,

⁴² Estas imágenes están dotadas, en un primer momento, de una gran carga ideológica que evoluciona hacia el rigor y la precisión científica antes de convertirse en espejo del sentir individual del observador.

exige que se le examine desde una perspectiva sociocultural más amplia que, al ser propiciada por el diálogo interdisciplinario entre diversas áreas del conocimiento como la sociología, geografía e historia cultural, exceda el ángulo convencional de “el artista y su tiempo” propuesta por la historia del arte, y ponga de manifiesto la dimensión afectiva, material y simbólica del paisaje, es decir, esa porción de territorio vista por el viajero (Didi-Hubermann, 2011; Echavarren, 2010). Cabe acotar que, en las obras de los artistas viajeros, el paisaje se presenta como un fenómeno vivido, constantemente contemplado y rememorado que sirve al autor para adentrarse a territorios e informar a otros sobre lo visto en lugares ajenos a sus referentes de origen (Kessler, 2000).

En este punto, se hace menester brindar las herramientas necesarias para de aquí en adelante profundizar en el universo de situaciones que proporcionan los viajeros a través de sus registros visuales y escritos, en este caso particular, sobre la región septentrional de los Andes (Barrios, 2024). El análisis crítico de fuentes primarias y secundarias evidencia el aporte de estos viajeros a la construcción de la iconografía del paisaje venezolano como unidad territorial en la que aparece integrada también la región andina.

Siguiendo el orden de aparición de los viajeros que desarrollaron el paisaje como género artístico, el estudio se centra primero en Bellermann como representante de la pintura romántica alemana en tierra venezolana, situada a medio camino entre la racionalidad científica y el lenguaje poético que exalta la subjetividad (González, 2017; Penhos, 2007). Luego se aborda a Boulton como representante de la fotografía artística en suelo nacional, cuya práctica combina algunos elementos característicos de la pintura moderna con las potencialidades expresivas que brinda el lente fotográfico en el contexto de las vanguardias artísticas (Jiménez, 1999a; Arráiz, 2002).

Siendo el arte y la exploración de la imagen el vínculo primordial de ambas prácticas culturales: pintura y fotografía. El estudio de las imágenes de Bellermann y Boulton da cuenta de la transformación conceptual e ideológica que supuso en el terreno de la cultura, el desarrollo de la fotografía artística en dos momentos: primero como técnica de reproducción de la realidad (Bellermann) y luego como un arte autónomo (Boulton). A continuación, se analiza cómo la llegada de la fotografía en el siglo XIX alteró de manera definitiva la relación entre palabra e imagen que existía en la literatura de viajes, haciendo que la tradicional controversia sobre la fidelidad de lo dibujado adquiriera otros matices;

para cerrar con algunas precisiones sobre las imágenes como aporte al estudio de la naturaleza y las culturas andinas dentro de la tradición de viajes.

2.1. Ferdinand Bellermann: un viajero hamburgués en los Andes venezolanos

La llegada de Bellermann a la región andina venezolana entraña una complejidad que no puede reducirse sólo al encuentro de dos culturas geográficamente distantes. Este contacto viene precedido por una red de conexiones que se remonta al periodo colonial y llega al surgimiento del contexto republicano en el marco del modelado de las repúblicas americanas decimonónicas. El viajero alemán actúa como un emisario de su país y representante del marco civilizatorio europeo, quien se enfrenta a los Andes como un territorio ignoto que debe ser recorrido y documentado. Lo que aquí entra en tensión son los referentes socio-simbólicos propios de los testimonios visuales y escritos de los viajeros, los cuales, cada uno en su época, como Bellermann, dieron testimonio de su encuentro con la magnificencia de los Andes y su realidad socio-cultural. Se identifican así maneras distintas de concebir y representar el paisaje dentro de la tradición artística occidental, predominando el romanticismo alemán que más tarde impregnó el arte venezolano.

La representación gráfica del paisaje inicia en el arte renacentista, cuando los artistas se servían de él como recurso para ambientar las diferentes escenas sacras, míticas o cortesanas y acentuar el uso de la perspectiva, bien sea calculada matemáticamente (como hacían los italianos) o espontánea (cultivada por los artistas flamencos y nórdicos) (Panofsky, 1997; Parada, 2009). De esta forma, los fondos dorados y monocromáticos de las escenas medievales dan paso a la representación del paisaje como escenario equilibrado y armonioso, dotado de *gratia*, a través del cual se documenta esa naturaleza apacible y domesticada, así como la cultura material de las sociedades donde el artista se encuentra inmerso (Panofsky, 1997).

Siempre recluido al fondo de la escena, el paisaje debió esperar al Romanticismo para constituirse como género artístico autónomo, capaz de excitar la sentimentalidad elegíaca y actuar como acicate para reflexiones pesimistas e incluso escatológicas sobre la fugacidad de la vida humana (García, 2013). En virtud de ello, el investigador Pedro Cunill Grau (2003) advertía lo siguiente:

Por lo tanto, no es adecuado referirse a un paisaje como un cuadro fijo, inmutable, ahistórico. En él siempre se está expresando un cambio geohistórico, tanto en las formas naturales y culturales observadas, como en las variaciones perceptivas sociales, económicas, artísticas y otras que tiene el observador. Así, el paisaje es la apreciación sensorial de un territorio específico (Cunill, 2003, p. 17).

Apreciación que viene unida, en palabras del autor, a la observación de los factores visibles ligados en el contexto del imaginario cultural donde destacan las formas topográficas tangibles, los cuerpos y espejos de agua, la biodiversidad de flora y fauna, las expresiones del hábitat humano y sus relictos geohistóricos, junto a conformaciones de actividades productivas y diversos tipos de infraestructura; todo ello cribado por la percepción y conducta del *Hombre* (Cunill, 2003). Elementos que sin duda el artista viajero sabrá contemplar, seleccionar y representar en su obra.

Aceptando que las sociedades humanas conforman su propia concepción de la realidad paisajística, sus recursos naturales y ambientes físicos, y que éstos no son percibidos de manera objetiva ni abstracta (Cunill, 2003), en el legado de Bellermann se pueden desentrañar testimonios visuales que incorporan escenarios imaginados de la región andina del país pensados en contraste con la realidad europea. Es así como, con el viaje operan mecanismos de comparación donde lo europeo se entrecruza con lo americano y viceversa, en este caso, los Andes venezolanos fueron motivo de la mirada inquisitoria de una sociedad que imaginaba el mundo más allá de los puertos y la popa de un barco.

El hecho de que Bellermann cultivara el género de paisaje en sus pinturas y no otro responde a una serie de circunstancias históricas, conceptuales e ideológicas que rodean al autor.⁴³ Para empezar, el estilo del pintor se puede ubicar dentro del movimiento romántico, el cual se originó en Alemania entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX de la mano de un grupo de intelectuales (filósofos, filólogos, escritores y artistas) conocido como el *Círculo de Jena*, quienes se reunían en el salón de Madame de Staél y comenzaron a repensar la tradición, abogando por un retorno a lo clásico (Lacoue-Labarthe *et al.*, 2012).

⁴³ Para el siglo XIX los artistas que gozaban de reconocimiento en los salones eran aquellos que se dedicaban a cultivar los siguientes géneros artísticos: pintura histórica, religiosa y de paisaje. La pintura religiosa solía cultivarse en los países católicos, mientras que, en los países protestantes como Alemania, gozaban de mayor popularidad los retratos, paisajes, bodegones y escenas de género. Sin embargo, el paisaje era el género predilecto entre los artistas románticos, realistas e impresionistas.

La idea de imitar no las formas clásicas sino el impulso creativo de los griegos, resultaba especialmente atrayente a los primeros autores románticos, herederos de las tesis sobre la naturaleza y el arte propuestas por Goethe y Schiller (Lacoue-Labarthe *et al.*, 2012); a tal grado que adoptaron una postura distinta frente a la tradición, reaccionaria en cuanto a la mantenida por autores ilustrados y neoclásicos en materia de filosofía, arte y literatura. No en vano, el pensamiento romántico condujo a una renovación de las artes que se inicia desde el campo de la filología, a través de la relectura e interpretación de los clásicos, de la cual la hermenéutica de Schleiermacher será solamente uno de sus muchos alcances.⁴⁴ Como ha señalado la historiadora del arte Neida Urbina (2009), entre los siglos XVIII y XIX:

Todas las capas acomodadas de la sociedad serían invadidas por la pasión naturalista, por ejemplo, las damas de la corte francesa multiplicarían las colecciones de plantas, animales y piedras. También reyes, curas, boticarios, comerciantes, actrices de teatro y pintores dejarían mostrar su lado fanático de coleccionistas (Urbina, 2009, p. 99).

Al ser un género relativamente reciente, los pintores vieron en el paisaje una ventana para la experimentación; cualidad que los artistas ya venían advirtiendo y explotando desde el Renacimiento para insinuar la tercera dimensión en la pintura (Parada, 2009). Aunque no estuviera exento de una alianza con esas “máscaras de poder” y “carátulas de dependencia” de las cuales hablara en su momento Cunill Grau (2003), el paisajismo pictórico permitía a los artistas plasmar en su discurso visual, esa pasión naturalista que estaba de moda en Europa, precisamente por ser, para el momento, un género en construcción (Cunill, 2003). En consecuencia, las expediciones científicas hacia América que organizaban los gobiernos europeos contaban con artistas capaces de reproducir los paisajes de tierras ignotas, favoreciendo con este acto no sólo el conocimiento geográfico, las exploraciones y viajes particulares hacia una zona tan remota del país como los Andes

⁴⁴ El romanticismo temprano en Alemania se extiende a la filología y la literatura. En este último campo del saber, destaca la teoría del absoluto literario generada en torno de la revista *Athenaeum* principalmente por los hermanos Schlegel, Novalis y Schelling, quienes veían en el fragmento la posibilidad de renovación de la literatura. Ella supone el momento inaugural de la crítica y teoría literaria, al sentar las bases de la crítica literaria moderna: la literatura como vehículo de producción de su propia teoría y de la teoría que se piensa a sí misma como literatura. Esto es posible gracias al cuestionamiento de los clásicos, Gran parte de esta teoría publicada en fragmentos hacia el año 1800 por los integrantes del Círculo de Jena, es recopilada por los filósofos Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, dos de los mayores exponentes del pensamiento francés contemporáneo, en su libro *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (2012).

venezolanos, sino además contribuir en la construcción de un imaginario de paisaje que vio en la montaña uno de sus elementos característicos (de Uriarte, 2018).⁴⁵

En sus paisajes venezolanos, Bellermann representó a los Andes como un espacio geográfico tropical dominado por montañas coronadas por nieves perpetuas. Por tratarse de una expedición científica financiada por el gobierno prusiano, el pintor tenía el reto de suministrar testimonios visuales y escritos sobre la naturaleza y las sociedades asentadas en la Cordillera de Mérida que registrarían fielmente lo observado durante su travesía, sin llegar a perder la noción de conjunto (Weissgarber, 2007). Sus dibujos y pinturas son una síntesis de arte y conocimiento científico que tomaban por motivo los caminos y pueblos visitados durante su expedición con el naturalista Karl Moritz, pues combinaban un lenguaje naturalista que mantiene su fidelidad al modelo (la observación directa de la naturaleza, así como la fisonomía de sus habitantes), con un lenguaje poético que traducía su percepción del entorno y la experiencia vital del viajero que lo recorría (Miranda, 1976; Corbera, 2014).

Para los autores románticos como Bellermann, la representación de la realidad no como se ve, sino como reflejo del mundo interior del artista, respondía a un interés generacional que aspiraba a interpretar la realidad en lugar de imitarla (García, 2013). Inquietud que fue admitida de buen grado por las esferas de poder en los informes escritos y visuales, debido a que la sensibilidad de los viajeros románticos proporcionaba registros sobre ciertos aspectos de los modos, usos y costumbres de ese otro lejano en términos espaciales y culturales, desde una mirada más cercana a los centros culturales hegemónicos (García, 2007; Penhos, 2007; de Uriarte, 2018).

Para este grupo de coleccionistas, poseer registros visuales de un determinado paisaje era un medio para dominarlo material y simbólicamente, lo cual era, en definitiva, el fin último de los viajes de exploración. De ahí que entre los siglos XVIII y XIX los pintores decidieron poner sus destrezas y motivos al servicio de tales fines (Urbina, 2009). En este sentido, América le brindó a los viajeros la oportunidad de aventurarse y poner la ciencia y el arte al servicio de expediciones científicas y viajes individuales con el propósito de extraer toda clase de datos de interés para otras naciones. Además, de acuerdo con el historiador José Ángel Rodríguez (2007):

⁴⁵ Pisón en la montaña.

El viajero más famoso que ha visitado Venezuela es Alexander von Humboldt. Su recorrido científico expuesto en su obra *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, se convirtió en fuente de consulta e inspiración para otros viajeros que, por razones diversas, recorrieron el país a lo largo del siglo XIX. En efecto, no fueron pocos los visitantes decimonónicos –alemanes y de otras nacionalidades –que suman alrededor de doscientas personas entre científicos, comerciantes, militares, dibujantes y pintores, que tomaron la obra de Humboldt como una referencia para enfrentar los nuevos paisajes que tenían como objetivo visitar, situación que se prolongaría de igual manera en buena parte del siglo XX y que llega incluso hasta nuestros días. Hubo, de esta manera, viajeros que vinieron a observar lo que ya el sabio alemán había visto con anterioridad, destacando los prodigios de la naturaleza venezolana, tanto por vía de la escritura como con la pintura y la fotografía. Algunos incluso se quedaron en Venezuela a trabajar. (Rodríguez, 2007, p. 50).

Uno de estos viajeros inspirados en el periplo humboldtiano fue precisamente Bellermann, quien junto al naturalista botánico Karl Moritz (1797-1866), emprendió la expedición hacia la región andina venezolana desde el puerto de Maracaibo por encargo del barón de Humboldt, pues el sabio deseaba obtener informes detallados sobre aquella zona del país que no había podido visitar durante su estadía en el país hacía cuarenta años, con la intención de compararlos con otros territorios de la Cordillera de Los Andes que sí logró recorrer: Colombia y Ecuador (Weisgarber, 2007).

Esta situación habla de que la obra de Humboldt sobre sus viajes americanos no era sólo materia de discusión en los círculos científicos de la época, sino que su figura gozaba de gran prestigio por ser el suyo un texto altamente apreciado como guía de viaje, que usan por igual tanto eruditos, agregados militares como sencillos agentes comerciales, el cual solía ser complementado con el *Resumen de la Geografía de Venezuela* (1841) publicado en París por Agustín Codazzi, otro ferviente admirador del sabio alemán que se dedicó a continuar su labor científica en el país (Codazzi, 1841).

En tal sentido, las composiciones de Bellermann combinan con maestría su experiencia académica con las nociones estéticas de la escuela humboldtiana, para documentar su percepción de la naturaleza del trópico guardando una fidelidad al detalle al momento de representar cada una de sus partes, sin excluir la emoción que genera la contemplación del paisaje en el artista viajero, para no llegar a perder la noción de conjunto (Miranda, 1976; Corbera, 2014; González, 2017).

En función de esto, los testimonios visuales y escritos permitieron al autor recopilar información acerca de la relación particular que establecen los grupos humanos con el entorno que habitaban, al poder suministrar datos valiosos al gobierno prusiano sobre las dimensiones material, afectiva y cultural del paisaje propuestas por Echavarren (2010),⁴⁶ con la intención de seguir con la gestión de Humboldt, esta es, citando las palabras del historiador del arte Alfredo Boulton “dar a conocer a América, a la ciencia, bajo su verdadera fisonomía, real y efectiva” (Boulton, 1991, p. 11).

La montaña y la cultura material de los Andes venezolanos son representadas por Bellermann de forma *bella*, *pintoresca* o *sublime*, categorías estéticas heredadas de la tradición artística occidental que coincidían con el gusto de los coleccionistas de la época, donde de acuerdo con Urbina (2009) “El estilo y el simbolismo serían agregados infaltables. La imagen ilustrada permitiría hacer transportable y accesible la naturaleza del Nuevo Mundo” (Urbina, 2009, p. 115).

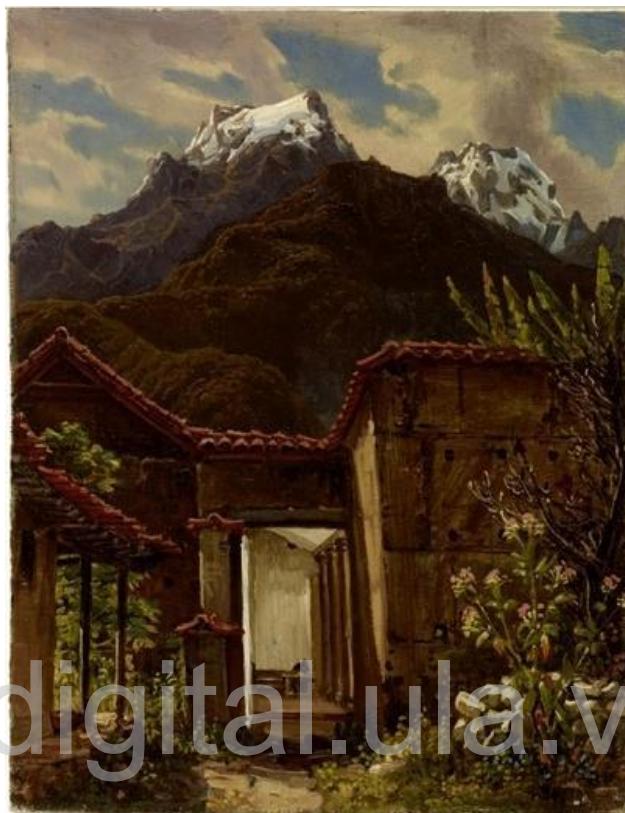
Desde el punto de vista simbólico, la montaña, esa masa colosal que se eleva por encima del nivel cotidiano de la humanidad y llega a la proximidad del cielo, es considerada por Jean Chevalier (2015) un punto de enlace entre la tierra y el cielo, y por tanto un símbolo mundialmente difundido de la proximidad de Dios (Chevalier, 2015).

En el cuadro titulado *Vista de la casa del artista en Mérida* (1844-45) (figura 28) se observan tres planos bien diferenciados, ubicándose el patio de la casa en un primer plano, la figura del viajero en el interior de ésta separados por un estrecho corredor que conecta ambos planos, y al fondo las montañas colosales con sus picos nevados acechados por las nubes. La cima desnuda de las montañas de la Sierra Nevada estimula la imaginación de los viajeros que las contemplan, hallando en ellas la posibilidad de apartarse gradualmente del plano cotidiano y lograr una ascensión que aspira a lo espiritual.⁴⁷

⁴⁶ Al respecto, las ideas de Echavarren ya fueron expuestas en el apartado de consideraciones teórico-metodológicas.

⁴⁷ Efecto similar logrado por el pintor romántico Caspar David Friedrich en sus famosos cuadros con paisajes de montaña, por lo cual se reconoce la influencia de esta figura en los temas venezolanos de Bellermann.

Figura 28. Ferdinand Bellermann. *Vista de la casa del artista en Mérida* (1844-1845).
Óleo sobre tela.



Fuente: Museos Estatales de Berlín. Tomado de <https://smb.museum-digital.de/object/84911>

El cuadro refleja una profunda espiritualidad característica del pensamiento romántico, para cuyos autores, de acuerdo con Eduardo Martínez de Pisón (2017) “El universo visible se convertía en sus composiciones en una metáfora del invisible, del alma” (Martínez, 2017, p. 14). Esto es una constante en los paisajes románticos pues de acuerdo con García (2013), “Durante el Romanticismo el sentimiento religioso se intensifica, toda la Naturaleza se ve como obra divina y las ideas de la creación del universo se manifiestan pictóricamente” (p. 3).

En consecuencia, Bellermann se vale de la composición triangular para acentuar el relieve de la montaña y la verticalidad de la escena, donde la figura humana no deja de ser diminuta en contraposición a la monumentalidad de las montañas andinas, transmitiendo al espectador una sensación de temor al tomar conciencia de cuán frágil puede llegar a

ser el hombre frente a la vastedad y desmesura de la naturaleza de la región (García, 2013). Pareciera que el viajero que se refugia en esta posada, se halla a medio camino entre la tierra y el cielo, lo conocido y lo desconocido. Es decir, entre su lugar de origen y el destino que se ha trazado para sí. En su camino a la montaña, el viajero está de paso en esa casa; cada paso lo aleja más del plano material, en la búsqueda de un destino más elevado que pudiera referir a otros, sin por ello descartar la posibilidad de que se estuviera acercando metafóricamente más a Dios y las cosas del espíritu.

El tema de la montaña no es inédito dentro de la producción iconográfica de Bellermann, pues éste ya había sido incorporado en su catálogo desde su llegada a Venezuela, pero es posible advertir que aquéllas representadas en sus escenas andinas están nutridas de una peculiar belleza que traduce su percepción del entorno, en un esfuerzo por ofrecer los rasgos característicos de los paisajes y sociedades andinas que la conforman.⁴⁸ Lo que allí se observa es la lectura interior del viajero sobre el paisaje de montaña que deviene en metáfora (Martínez, 2017). La relativa comodidad de la posada contrasta con la dureza del ascenso a la montaña, por tanto, requiere del explorador estar convencido de la racionalidad de su empresa (Kessler, 2000), de otro modo no tendría la valentía suficiente para realizar la hazaña que de él se requiere.

Desistir de su empresa conllevaba enormes pérdidas desde el punto de vista material y social, pues no solamente se arriesgaba a perder el reconocimiento y prestigio dentro de su grupo humano al momento de retornar a su país, sino que además abandonaría la posibilidad de ganar fama y fortuna por ser uno de los primeros en obtener registros reales y efectivos sobre la imagen del territorio andino venezolano. Sin esto último no podría llegar a ser considerado un referente del paisajismo pictórico en los círculos artísticos alemanes. Para alguien que proviene de un contexto cultural donde la pintura con paisajes de montaña gozaba de gran interés entre los coleccionistas de arte flamenco y holandés de los siglos XVI y XVII y cuyos artífices hicieron lo propio captando de forma osada la montaña como motivo frecuente en sus pinturas (Martínez, 2017), debía suponer una pérdida irrecuperable, pues los artistas viajeros decimonónicos como Bellermann solían

⁴⁸ El Romanticismo trajo como consecuencia los revival, los cuales expresaban un interés por la preservación y difusión de la tradición medieval, porque se consideraba que era el origen de los pueblos europeos. De ahí que los viajeros románticos expusieran en sus testimonios escritos y visuales aquéllas características que diferenciaban a las distintas naciones del mundo.

buscar la grandeza porque para ellos venía asociada con la estabilidad económica. He ahí la noción de viaje-paisaje.

Bellermann se aventuró a descubrir y sortear los peligros que pudieran aparecer frente a sí a medida que recorría el territorio andino, porque deseaba obtener gracias al viaje, los medios económicos para casarse con su novia Friederike Möller y sustentar a su familia por el resto de sus días. Esto y el deseo de que su obra los sobreviviera a él y su tiempo, incentivarón a Bellermann a documentar el paisaje de la región desde su percepción, porque si la imagen lograba trascender en el tiempo, como efectivamente lo hizo, él estaba consciente de que su mirada también lo haría y serviría de guía a otros viajeros para informarse acerca de los paisajes lejanos y exóticos que él visitó. Pero con ella también sobrevivieron las ideas más representativas de una época.

En sus testimonios visuales y escritos, el pintor alemán presentó una lectura del paisaje agrícola tropical que difiere en algunos aspectos de la presentada por otros viajeros como el alemán Glöcker o el caraqueño Andrés Bello, precisamente porque al contrastarse permiten establecer un contrapunto entre las miradas de afuera y adentro sobre un mismo espacio geográfico (Rodríguez, 2007; Ramírez, 2009). Comparte con ellos el discurso de la fecundidad de la tierra venezolana como consecuencia de su naturaleza feraz, propicia para el trabajo agropecuario en cualquier época del año, en contraposición a las dinámicas propias de las metrópolis europeas (Ramírez, 2009).

Pero esto no impide que su diario de viaje se impregne de esa visión bien crítica del Romanticismo, imperante en la Europa de ese tiempo, del discurso moral romántico que hace escrutinio severo del actuar del hombre y su sociedad (Ramírez, 2009; Bellermann, 1844).⁴⁹ En sus imágenes, los Andes venezolanos, esa *terra incognita*, es presentada al espectador desde una mirada exotista, como un espacio geográfico con escenarios agrestes pero estéticamente sublimes, que puede albergar a un mismo tiempo, una percepción positiva del paisaje propia del pensamiento ilustrado, es decir, como un fenómeno que se puede abordar de manera racional (científica), pero que no disipa su naturaleza inquietante, vasta y temible, capaz de abrir la mente a muchos pensamientos peligrosos, en palabras de Clark (citado por Martínez, 2017). La calidad de sus obras permite

⁴⁹ Pese a la afinidad que Bellermann sentía por sus compatriotas alemanes, a quienes elogió en reiteradas oportunidades por su gentil trato y hospitalidad, no en todas las oportunidades se llevó una impresión tan favorable del proceder de éstos durante sus visitas a las ciudades de Angostura y la Colonia Tovar.

emplearlas como fuentes iconográficas excepcionales para el estudio y comprensión del paisaje venezolano y su gente, pues proyectan una visión de éste desde el crisol cultural de los viajeros europeos que visitaron la zona andina del país.

Bellermann en sus pinturas y bocetos devela una mirada sobre este espacio geográfico que recoge de manera original las concepciones paisajísticas de su tiempo. Las potencialidades de este género artístico como un espacio propicio para la experimentación, permitían a los ilustradores contribuir notablemente a la producción de un saber geográfico en construcción. La travesía por la Cordillera de Mérida exigía a los artistas que eran convocados para integrar estas expediciones científicas, abrirse a lo novedoso, aportar soluciones originales a las exigencias del cargo a la hora de documentar con sus pinturas, territorios con paisajes insólitos y lugares inenarrables que desafiaban las lógicas pre establecidas por la ciencia europea y sus preconceptos culturales del mundo (Cuevas, 2009). Pero también se convirtieron en un espacio de contacto e intercambio entre las culturas germánica y venezolana, como cuando refiere los elogios de los que era objeto su obra, o cuando en Mérida las monjas del convento lo molestaban mucho pidiéndole que pintara flores, mariposas y pájaros para utilizarlos como modelos (Bellermann, 1844).

Fue tal el impacto de la obra de Bellermann en Venezuela, que Alfredo Boulton, un gran conocedor de la obra del pintor alemán, llegó a emitir juicios muy significativos respecto a la imagen de país que legó este artista, quien pese a su destreza y genio, era prácticamente desconocido en su país de origen, tal como les sucedía a otros pintores de su tipo. Señalaba Boulton que:

Para nosotros, en cambio, ellos fueron quienes iniciaron el conocimiento de la pintura académica en un país sin academias y fue a partir de ellos cuando comenzó el movimiento pictórico que culminaría, tiempo después, en Tovar, Michelena y Rojas. Lienzos de Bellermann, Melbye, y Adams los vieron y estudiaron los jóvenes artistas que comenzaron a coger los pinceles durante la segunda mitad del siglo pasado, en las casas de algunos coleccionistas de arte como los Baasch, los Blohm, los Fahrenberg, los Röhl, Römer, Stürup, Vollmer y Boulton, donde sus actuales descendientes hoy los conservan. Estos artistas llegaron a Venezuela alentados por la fama del Libertador, quien había puesto el nombre de Venezuela a brillar en Europa, The Land of Bolívar, y dejaron entre nosotros la semilla del género y de una calidad de pintura que enseñaría a los nuestros, desde aquel comienzo, lo que se exigía de un artista (Boulton, 1991, pp.13-14)

Con esto no se pretender decir que fuese la pintura la única forma técnica de representación difundida en el siglo XIX. Existía en el mundo una tradición del grabado

científico-técnico tan esencial para la difusión de este tipo de saberes (Urbina, 2009), coincidiendo la estadía del pintor alemán en Venezuela con la llegada de la fotografía al país, tal como el lector podrá apreciar de aquí en adelante. Pero es incuestionable que la obra de Bellermann sí alcanzó a dejar una huella indeleble en los “sustratos culturales de las jóvenes repúblicas” (Urbina, 2009, p. 115), llegando a convertirse en un referente visual para otros viajeros europeos e hispanoamericanos que contribuyeron desde diversas disciplinas artísticas, a la configuración de la iconografía del paisaje nacional, entre ellos, el propio Alfredo Boulton.

2.2. Alfredo Boulton: un viajero caraqueño en los Andes venezolanos

La llegada del fotógrafo artístico Alfredo Boulton a los Andes venezolanos, constituye un hito en el estudio del paisaje en la época moderna del país. Este autor no fue el primero en recorrer y documentar con su lente fotográfico el paisaje nacional, pero su aporte fue significativo frente a los trabajos de sus antecesores, dejando en evidencia notorias diferencias. El trabajo de Boulton, en el marco de esta investigación, se considera producto de su conciencia sobre lo nacional, ya que se debate entre una visión crítica asociada al pasado histórico y las exigencias de su propio tiempo como artista al cierre de la segunda década del siglo XX.

Como se ha estudiado hasta ahora, ya en el siglo XIX, la fotografía comenzó a disputarse el sitio de honor que ocupaba la pintura dentro de los testimonios visuales de los viajeros. No obstante, este proceso de transición implicó cambios paulatinos tanto a nivel técnico como a la hora de valorar ambas formas de representación artística. Por ende, se asume que a partir de entonces comienza un periodo de convivencia entre un medio de producción cultural y el otro. En palabras del curador Manuel Vásquez-Ortega (2020):

Respecto a los orígenes de la fotografía en Venezuela, previos al siglo XX, Dorronsoro establecerá dos ‘ciclos’ básicos para el estudio histórico de la misma: El primero será el Ciclo del Daguerrotipo, con la entrada de la fotografía al país en 1841, y el segundo el Ciclo del Calotipo, generado a partir de la popularización del procedimiento químico sobre papel en 1852, al que se suma un punto clave como lo es la aparición de la primera fotografía en una publicación periódica nacional, en 1889. Sin embargo, será en este lugar epocal y transitorio en el que la técnica llega a un estado de esplendor que desemboca en hechos como la comercialización de las primeras cámaras portátiles en la década de 1920 y con el Ciclo de la Fotografía Nocturna de 1930, basado en el uso del polvo de magnesio como recurso de iluminación (Vásquez-Ortega, 2020).

Tras una revisión aguzada de la historia de las artes visuales en Venezuela, es posible advertir que la fotografía llegó a ser, junto con la pintura, el medio para ir mostrando todos aquellos aspectos desconocidos del territorio, como los paisajes, ambientes, poblaciones y los rostros de sus pobladores y viajeros, tanto de los próximos y conocidos como de aquellos de los cuales se tenía una mera referencia de su existencia (Cáceres-Péfaur, 2009). Esta circunstancia posibilitó además el cambio de estatus de la fotografía y de quienes se dedicaban a esta práctica.

Convertida en la novedad tecnológica del siglo XIX, la fotografía pasó de ser una simple curiosidad de feria, que los pintores empleaban para tomar anotaciones fieles de la realidad, a un arte autónomo. Tal es el caso del pintor y fotógrafo guayanés Miguel Isaías Aristigueta (1844-1905), quien dio testimonio de la convivencia entre ambas técnicas artísticas (Pineda, 2005). Este nuevo enfoque que conecta ambos siglos, permitió en su momento estimular nuevas búsquedas acerca de la imagen fijada sobre un material de soporte, siendo ésta contenedora de estilos propios, imaginarios, identidades, mentalidades e ideas de su tiempo; una época en la cual resaltarían los nombres de Ricardo Razetti, Carlos Herrera y el propio Alfredo Boulton, entre otros.

Como miembro de la alta sociedad caraqueña, Boulton tuvo la posibilidad de acercarse a estas prácticas de una manera más holgada gracias a que contaba con los recursos materiales y formativos para dialogar culturalmente con los exponentes de su tiempo. Sin duda la posibilidad que tuvo este artista de acceder a viajes, ciudades, salas de exposiciones, material documental y mantener comunicación con artistas y exponentes de su tiempo, le permitió abrir la dimensión del recurso fotográfico para testimoniar ángulos de la realidad del país que de otra manera no habrían llegado hasta hoy. Tal como le sucedió a sus antepasados ilustres, Boulton sería un autor moderno, es decir, un “hombre cargado de símbolos culturales que atraviesa las fronteras de otros mundos arrastrados por un ansia sobrehumana de unidad” (Uslar Pietri, 1983, p. 17). En tal sentido, se trata de un asunto de heredad y genio creativo, pues en su mirada se amalgaman la herencia familiar y las ideas de su época, las cuales llevaron al fotógrafo a reconocerse como sujeto histórico capaz de mirar con sobriedad a los artistas decimonónicos preocupados por la imagen; y en esa mirada aparecerá por las razones expuestas en el punto anterior (2.1), la figura de Ferdinand Bellermann.

Como claro testimonio de su trabajo en los Andes, se puede referenciar la obra *Timotes* (1939-1940) (figura 29), en la cual se pueden identificar, desde una perspectiva histórico-cultural, aspectos fundamentales que revalorizan la importancia de la fotografía de paisaje, la cual incluye enfoques que se distancian muy poco del arte pictórico decimonónico. En la figura adjunta (figura 29) se puede observar en primer plano, a la sombra de un árbol, una mujer y dos niños de pie flanqueados por un camino y un muro serpenteantes hechos de piedra, que recorren toda la escena. En segundo plano, se ubica un grupo de casas vernáculas a la orilla del camino que conduce hacia las montañas que se alcanzan a divisar por detrás del muro de piedra, al fondo de la escena.

Figura 29. Alfredo Boulton. *Timotes* (1939-40). Fotografía.



Fuente: Boulton, A. (1982). *Imágenes*. Ediciones Macanao, p. 216.

En la imagen se observa cómo el elemento humano confiere dimensión al paisaje brindándole protagonismo, cuando ubica a sus pobladores insertos en medio de la exuberancia de las montañas tropicales que forman parte de la Cordillera de Mérida. Aquí el camino es convertido en el elemento central de la composición para dar cuenta de lo visto por el viajero en la medida en que recorría la región. Además, el camino aglutina los

diversos elementos que conforman la escena de paisaje propio de los Andes: la montaña, el habitante y la cultura material.

Tríada que Boulton maneja en su trabajo como parte de la herencia cultural de los viajeros que recorrieron el país durante el siglo XIX, con el propósito de reconstruir la sencillez que caracterizaba las dinámicas cotidianas de los pobladores de una región signada por la ruralidad. Donde son precisamente ese camino de piedra y la figura del niño que lo atraviesa en dirección a las otras dos figuras, los elementos que brindan dinamismo a la composición y dan testimonio del encuentro del viajero con otros paisajes y culturas distintos a los de su lugar de origen.

En la obra de Boulton se comienzan a advertir cambios en lo que había sido la aproximación tradicional al paisaje, emparentándose esta imagen con su fotografía de la Silla de Caracas (figura 16) pues si bien no deja el bucolismo de lado, se nota cómo el estilo de su autor comienza a consolidarse a partir del tratamiento de elementos comunes en ambas imágenes, como la verticalidad de la escena acentuada por la presencia de un árbol de grandes dimensiones situado en el extremo derecho de la composición, para formar un arco natural con la mujer situada en primer plano; así como los contrastes marcados por el juego de luces y sombras empleados de forma magistral para velar los rasgos individuales de los sujetos retratados y dirigir la atención del espectador hacia las vestimentas de los personajes, sus construcciones de piedra y el tipo de naturaleza hallada en los Andes.

La intención del artista viajero era poner en escena los rasgos que él consideraba característicos de los pueblos andinos, en un afán de generalización que respondía en gran medida a su percepción de lo andino. Preocupación que se traducía en una escena pintoresca capaz de dar cuenta del estilo de su autor expresado en la narración y los elementos formales y compositivos como los encuadres, variaciones tonales y el uso de la luz; revelando así que detrás de cada toma, había un autor con plena conciencia de su historicidad al momento de seleccionar y registrar en esta fotografía, aquéllos aspectos de la realidad del pueblo de Timotes que él consideraba dignos de reseñar al momento de brindar a otros, noticias sobre su paso por la región, tal como lo hizo Bellermann en su momento con la pintura.

En la fotografía de Boulton se puede apreciar su carga cultural caracterizada por una perspectiva criolla que se inserta en el debate entre Europa y América, cuyos referentes orientan su enfoque artístico. De Europa hereda su formación artística y teórica, su bagaje histórico-civilizatorio y la técnica fotográfica. Y de América hereda una tierra, y con ella el pasado colonial, la idea de nación que comenzó a cobrar forma luego del proceso independentista y también sus contradicciones. Su figura enlaza a Venezuela y los centros culturales de la época (Estados Unidos, Francia y Alemania), lo que lo convertirá a los ojos de los estudiosos de hoy, en un referente para el estudio de la historia de las artes visuales en Venezuela.

Cabe destacar que esta mirada de los Andes está mediada por las características propias de alguien que se desplaza desde la capital. Esa capitalidad significa estar en contacto con el desarrollo cultural del mundo ya que en Caracas se discute en los espacios culturales sobre aquello que parecía ser un desfase artístico propio del devenir de la nación frente a las novedades que ofrecía Europa (Uslar Pietri, 1983; Soto citado por Jiménez, 2006). Ese desfase poseía dos variantes: un atraso del arte de las provincias respecto al de la capital; y uno de la capital respecto al de los centros culturales de la vanguardia.

La perspectiva del artista caraqueño lo sitúa dentro de una concepción centro-periferia, donde así como Venezuela era periferia frente a Europa, la región andina se mostraba periférica frente a la centralidad caraqueña, una Caracas que tenía como eje cultural el culto a los héroes de la independencia y, a la cabeza, la figura incommensurable del Libertador. Este ambiente bolivariano no quedó exento de las discusiones sobre la visión de la Venezuela moderna que sostenía la élite intelectual de la capital, la cual ineludiblemente impactó en el arte, siendo la imagen una de sus máximas expresiones.

El viajero caraqueño se enfrenta a la complejidad de un país, cuya riqueza social se percibe a través del mestizaje y el hibridismo cultural de una época, de la cual los Andes no quedarán exentos, razón por la cual su testimonio visual no solamente recogerá imágenes de la Venezuela profunda, sino estampas históricas de una realidad regional contrastante con la imagen caribeña de la ciudad. En suma, viajar de Caracas a los Andes, tendrá la impronta obligatoria del contraste visual, donde las palabras no alcanzan a marcar las diferencias, pero la imagen captada a través de la fotografía, es un documento que engloba la naturaleza y la actividad humana en un solo recuadro.

Cuando Boulton decide representar a personajes que poseían rasgos mestizos, lo hizo atendiendo a un programa ideológico impulsado por los intelectuales caraqueños. Con el objetivo de hacer más cercanas las realidades caraqueñas y andinas el artista ensalzó en sus testimonios visuales y escritos al mestizo como habitante prototípico de Venezuela y la zona andina, precisamente por la carga histórica que posee y con la cual el autor se identifica; por haber hallado en él la base identitaria de la sociedad venezolana. El hecho de representarlos en un sutil contrapicado, permite advertir que el artista ensalza a estos personajes para presentarlos ante el espectador como una vía para lograr una comprensión de lo andino y cuestionarse acerca del futuro del país.

En el marco de la identificación de las aproximaciones y diferencias presentes en el engranaje del país en términos geográficos, la montaña es a los Andes, lo que el Caribe al centro del país, lo que la selva y las riberas del Orinoco son al sur, el lago a la región zuliana, la planicie a las extensas llanuras y la costa selvática al Oriente. No obstante, la percepción del viajero no se queda solo en el marco natural ya que cada región expresa una simbología histórica. En el caso de Caracas, Simón Bolívar fue asumido como el gran referente del pensamiento y la acción hispanoamericana, él mismo debido a sus largas travesías asumió la figura del viajero en una etapa formativa de su vida y en el marco del fragor de la guerra. En torno a su figura se va a entretejer un matiz romántico fundamentado en sus hazañas, haciendo de la práctica del viaje un hito legendario que situaba al hombre frente a los retos de la naturaleza. La Campaña Admirable de 1813 es una muestra efectiva de lo que significó un viaje entre las montañas andinas y la excelsa capital.

Este hecho da cuenta de cómo el viaje va tejiendo elementos esenciales para comprender el desarrollo de la vida; las dos hebras con que se teje ese complejo y extraordinario proceso son el paisaje como contexto y las relaciones humanas como catalizadoras de la historia. De ahí la metáfora de la hamaca de Bolívar que describiera Arturo Uslar Pietri (1983).

En consecuencia, los intelectuales caraqueños vieron en esa hamaca que usaba Bolívar para dormir en medio de sus largas campañas, una conexión profunda entre el Libertador y el pueblo llano, por ser un elemento que remite material y simbólicamente al viaje como medio para encontrarse con ese otro que habitaba más allá de los límites de

Caracas y le permitiría hallarse como un solo pueblo a pesar de las diferencias. De acuerdo con Uslar Pietri (1983):

La hamaca era el lecho del indio. Del indio pasó al mestizo criollo. Es la cama y el sillón del hombre del pueblo. Viene de la más remota y profunda América. Forma parte esencial de una manera de vivir y por ello mismo también de una filosofía de la vida. Para quienes no entienden esa hamaca de Bolívar les ha de resultar difícil o imposible de entender a aquel hombre tan extraordinario y tan complejo. Que es precisamente lo que le pasó a Hippisley y a Ducoudray Holstein. Y a tantos de ayer y hoy (Uslar Pietri, 1983, pp. 29-30).

La metáfora del autor reúne dos elementos constitutivos de la identidad del venezolano: el paisaje y la historia. El paisaje en tanto expresión de la cultura, escenario donde se desarrollan las acciones de los héroes. Y la historia como narrativa que unifica al venezolano a partir de su diversidad. En tal sentido, la hamaca como artefacto cultural alude al fenómeno de la cultura venezolana, ya que posee rasgos que caracterizan la identidad del pueblo, conectando tradición y modernidad.

Siguiendo el rastro de Boulton, es posible reconocer cómo en su viaje por los Andes halló en la figura del mestizo y la cultura material que le circundaba, motivos para plantearse preguntas respecto a la ruralidad andino-venezolana, ya no en el marco de la metáfora de la hamaca, sino en el péndulo entre la reflexión civilizatoria y las raíces profundas de una América vasta y exótica. A Boulton lo persigue la herencia decimonónica venezolana ya que el país descansa en ella, pero también se enfrenta a la idea moderna de Estado-Nación pues su propio tiempo se cimenta en una contemporaneidad avasallante que tiene a la cultura caraqueña como motor que impulsa al país hacia el futuro.

Sin embargo, antes de concebir un proyecto de nación que integrara el resto de las regiones que conformaban Venezuela, la élite intelectual caraqueña consideró necesario conocer la semblanza del país que gobernaba. Esta situación estimuló a los viajeros caraqueños a recorrer y registrar el país a fin de obtener registros de las diferentes regiones en base a los cuales pudieran formarse una idea de lo que el país era para entonces. Puesto que toda obra de arte ocupa un lugar dentro de la tradición artística occidental, los artistas viajeros nacionales decidieron partir de los testimonios visuales y escritos de quienes se enfrentaron a esos mismos territorios antes que ellos con el propósito de reflexionar acerca de los elementos que distinguen a los venezolanos del resto del mundo y entre sí.

En consecuencia, Boulton también fue heredero de la mentalidad de los viajeros decimonónicos en su manera de confrontarse con territorios y culturas geográficamente distantes, situación que se advierte en la fotografía de *Timotes*, por ser esta una representación desde la cual pensar lo caraqueño y lo andino como aspectos esenciales del ideal venezolano; al expresar esa realidad lejana de la cordillera desde una concepción nacional que moldea la imagen de los sitios recorridos en función de las experiencias registradas en su lugar de origen.

Boulton se diferenció de otros fotógrafos como Enrique Avril,⁵⁰ Domingo de Lucca,⁵¹ el Club Daguerre de Carúpano⁵², *Torito*⁵³ o Federico Lessmann⁵⁴ porque no se contentaba simplemente con emplear la fotografía para descubrir y captar la escenografía natural de las regiones hacia las cuales no era posible desplazarse para la mayoría de los venezolanos, dadas las dificultades de traslado por las vías de comunicación existentes (Berluti, 2020; Jiménez, 2024). En cambio, buscaba captar a través de la inclusión o exclusión de determinados tópicos, elementos característicos de la montaña y la ruralidad de las sociedades andinas, de manera que le permitieran a Boulton construir la idea visual del país mediante imágenes que estuviesen influenciadas en sus aspectos formales, temáticos y estilísticos, por las corrientes artísticas europeas. A pesar de la espontaneidad presente en la escena registrada, *Timotes* (figura 29) es, al igual que el resto de su

⁵⁰ Enrique Avril (1866-1950), fotógrafo barinés hijo de inmigrantes franceses. Fue un colaborador asiduo de la revista *El Cojo Ilustrado*. Sus imágenes representaban el paisaje rural de las regiones del interior del país haciendo eco de las tendencias pictóricas que se daban en su momento, para registrar la belleza del paisaje y la miseria social, los efectos que dejó la Revolución libertadora (1901-1903) en rostros y ambientes, los cuales contrastaban significativamente con las imágenes del progreso que comienza a vislumbrarse y que también llegó a documentar visualmente.

⁵¹ Domingo de Lucca, fotógrafo nacido en 1877 en Carúpano en el seno de una familia de origen italiano, contemporáneo con Avril. A pesar de haber recorrido el país, los paisajes urbanos y costeros de la región oriental venezolana son el tema al que dedicó buena parte de su producción.

⁵² Fundado en 1898 por el fotógrafo Domingo de Lucca en Carúpano, fue el primer colectivo de fotógrafos del país, cuyos miembros se dedicaron a cultivar la fotografía paisajista. Estaba conformado por Domingo Lucca, Rafael Requena, José Carbonell y Enrique Avril.

⁵³ Luis Felipe Toro (1881-1955) fotógrafo caraqueño. Entre su producción fotográfica se incluyen paisajes y retratos de figuras destacadas de su localidad. Era el fotógrafo oficial de la élite política durante el gobierno de Juan Vicente Gómez (1908-1935).

⁵⁴ Federico Lessmann (1826-1886), dibujante, litógrafo y fotógrafo alemán. En sus imágenes se dedicó a cultivar los géneros artísticos del retrato y el paisaje. Regentó uno de los primeros y más importantes estudios fotográficos en la Caracas del siglo XIX. Lessmann se ocupó durante más de cuatro décadas de documentar la capital venezolana y buena parte de su transformación, legando al país testimonios del paisaje caraqueño preguzmancista y el complejo proceso de transformación que sufrió durante el gobierno del general Antonio Guzmán Blanco.

producción cultural, una imagen intervenida precisamente porque expresaba en el paisaje una voluntad artística (Cáceres-Péfaur, 2009), reflejando su intención de captar el paisaje con su lente fotográfico para expresar ideas, sentimientos, mentalidades y prejuicios a partir del acto de mostrar.

En *Timotes* y el resto de su serie *Los Andes*, Boulton representó la voluntad de una generación de artistas que ya no concebían la fotografía como simple técnica de reproducción o un artificio de la ciencia (s. XIX), sino como un arte autónomo que tiene su laboriosidad y exige de quien lo practica un compromiso consigo mismo y la sociedad que va más allá del aspecto utilitario (s. XX). Es cierto que persiste en su obra el predominio del tema sobre los aspectos formales de la composición, pero también es innegable que se observa en ella una preocupación estética reflejada en las variaciones de tonos de luz y sombra, en un intento de tomar elementos de la pintura paisajista para generar un arte fotográfico que diera respuesta a las inquietudes de su tiempo (Cáceres-Péfaur, 2009).

Volviendo su mirada hacia el paisaje de su tierra y su historia, Boulton creyó descubrir en la ruralidad de las tierras altas, parte del núcleo de la identidad venezolana, de forma análoga como lo había hecho el escritor francés Jean Giono al describir el paisaje de su Provenza natal (Jiménez, 2020 B). De hecho, entre Giono y él se estableció un diálogo epistolar que detonó una serie de reacciones fotográficas, como el mismo autor reconoció en una entrevista a su sobrina la investigadora María Teresa Boulton (Boulton, 2020) y al historiador del arte Ariel Jiménez (2023). La correspondencia mantenida entre Boulton y Giono quedó resguardada en sus archivos personales (Alonso, 2023c), por constituir un testimonio sobre las motivaciones del fotógrafo para registrar el paisaje venezolano. En virtud de lo cual, Jiménez sostenía lo siguiente:

Las primeras manifestaciones de esas “reacciones fotográficas” se producen ya en Caracas, en “El cementerio de los hijos de Dios” (1934) y “Blanca” (1936), por ejemplo, pero sobre todo entre 1939 y 1940, cuando viaja junto a su esposa por los Andes Venezolanos. *Imágenes del occidente venezolano* (1940), sería el resultado de este primer encuentro con el paisaje nacional. El libro se organiza como un recorrido geográfico desde los valles calurosos del piedemonte andino, hasta las zonas más frías de la cordillera. Su interés se centra en el relieve montañoso; los juegos de luz y sombra entre los valles y las laderas empinadas, la vegetación, los pueblos, los caseríos y alguno que otro detalle pintoresco de la labor humana: una instalación eléctrica primitiva, una verja rudimentaria, un gallinero campesino con aires de vivienda prehistórica y, solo esporádicamente, en sus habitantes (Jiménez, 2023).

Cuando Boulton llegó en el año 1939 a los Andes venezolanos, lo hizo con un espíritu decididamente moderno. Este viaje supuso el cierre de sus años de juventud, signada por las inquietudes y búsquedas de Europa; para abrirse en cambio a los cuestionamientos que definieron su trayectoria en lo sucesivo. No significó que se le hubiera agotado el deseo de conocer, descubrir, ensayar, de ponerse en contacto con los hombres, cosas países e ideas (Uslar Pietri, 1982), pues siempre tuvo la oportunidad de hacer todo esto en cada uno de sus viajes. Pero su encuentro con Gono y la realidad venezolana, las técnicas y conceptos europeos, la tradición hispanoamericana, la lucha entre lo rural y lo urbano, la fragilidad y finitud de la condición humana, le condujeron a brindar una respuesta a estos cuestionamientos en sus imágenes sobre la zona andina del país.

La mirada de Boulton condensa, consciente e inconscientemente, todos estos elementos en sus fotografías. Su práctica se emparentó con la de otros artistas viajeros como el naturalista húngaro Pál Rostí, porque ambas propuestas mantenían una estética documental orientada a registrar la realidad venezolana en función de su formación e intereses (García, 1995). Pero el fotógrafo caraqueño no se conformó con la idea de reproducir fielmente la realidad pues sabía que esto no era posible. Él consideraba que toda imagen, sin importar su estética, es construcción y, por tanto, una ficción de lo real (Jiménez, 1999b). Sin importar el medio por el cual sea generada, la creación de una imagen implica un proceso de selección. Por tanto, el encuadre es una actividad que denota una voluntad de mostrar, donde el autor capta aquello que desea conservar.

En la elección de los temas presentes en su serie *Los Andes*, Boulton reconoce su deseo de conservar testimonios visuales de la Venezuela rural que estaba cambiando vertiginosamente hacia un paisaje más urbano, ante la mirada añorante del artista (Jiménez, 2020e). A pesar de que los cambios introducidos al país debido a la explotación petrolera se comenzaron a sentir con especial fuerza en varias zonas del país, Boulton se mostró más interesado en registrar las casitas modestas que los edificios, los amplios espacios en lugar de las zonas aledañas a los pozos petroleros, ríos y carreteras de tierra que muestran cómo eran las vías de comunicación de la época, animales de carga usados para el transporte y acarreo de personas y productos, en vez de barcos de vapor, automóviles, globos aerostáticos o aviones (Cáceres-Péfaur, 2009).

En el negativo, el artista viajero expresó una voluntad de síntesis del pasado colonial y el pensamiento moderno, ya que la mentalidad hispánica se imbrincó con el proyecto de modernidad en Venezuela (Uslar Pietri, 1983). En la imagen fotográfica se abre un espacio para la búsqueda de respuestas acerca de la identidad venezolana donde tuvieran cabida las reflexiones acerca del lugar que ocupaban los habitantes de cada una de las regiones del país dentro de ese proyecto nacional. La fotografía de Boulton como la pintura de Bellermann permiten desde el presente establecer una conexión histórica cargada de identidad, imaginarios y representaciones que abren el compás de la comprensión de dos épocas signadas por una realidad natural que reta el tiempo humano y expone la magnificencia del tiempo geológico, teniendo como punto de convergencia el testimonio visual de la montaña.

2.3. Ferdinand Bellermann en la lectura de Alfredo Boulton

Una vez examinada la figura de Ferdinand Bellermann en la primera mitad del siglo XIX y la de Alfredo Boulton en la primera mitad del siglo XX, se hace necesario considerar, en el contexto de la literatura asociada a los artistas viajeros, cómo se van entrelazando históricamente ambos aportes en el marco de la comprensión de la riqueza cultural venezolana. En 1977 Alfredo Boulton escribe el prólogo del catálogo de la exposición *Bellermann y el paisaje venezolano 1842-1845* de Renate Löschner (1977), texto que se conoce por referencia del investigador Rafael Romero (Romero, 2007). Igualmente, en 1991 publicó con Helga Weissgärber un texto que se considera fundamental para el presente estudio: el catálogo de la exposición *Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memoria del paisaje 1842-1845*, elaborado con motivo de una muestra del pintor alemán en la Galería de Arte Nacional (Caracas) (Romero, 2007). La importancia que tiene este documento para esta investigación es que allí Alfredo Boulton despliega su conocimiento sobre la figura de Ferdinand Bellermann como artista viajero del siglo XIX, en una etapa madura de su trabajo. No se trata de un documento general, por el contrario, representa un eslabón entre el trabajo de Bellermann y la mirada de Boulton. Se identifican así cuatro características de la lectura que hace el fotógrafo caraqueño sobre el pintor alemán:

1. Alfredo Boulton sitúa al autor en su contexto histórico cultural.

2. Ofrece una valoración crítica de la producción artística del pintor viajero decimonónico.
3. Establece la importancia de los testimonios visuales de Bellermann como fuente para el estudio del paisaje venezolano.
4. Aborda la percepción de Bellermann sobre el territorio recorrido incluyendo a los Andes venezolanos.

Por tal razón, este catálogo sirve de pórtico para evaluar desde el presente, el impacto e influencia del viajero hamburgüés en las lecturas viajeras del fotógrafo caraqueño. Esta no fue la primera referencia al autor europeo, pero sí un documento de obligatoria consulta para comprender cómo ocurrió ese diálogo asincrónico entre dos figuras estelares de la historia cultural venezolana.

A finales de los setenta el historiador y crítico de arte caraqueño reseña en su libro *Compendio de la Historia de la Pintura en Venezuela* (1977), la obra de un conjunto significativo de pintores extranjeros quienes, a partir de 1830, comienzan a figurar como testigos de la realidad del país, comenzando por Caracas y terminando en el interior del territorio (Boulton, 1977). Si bien es cierto que este fue un fenómeno que se puede rastrear en otras regiones suramericanas, lo que Boulton subraya es el papel del viaje asociado al arte que da como resultado una forma de testimoniar la naturaleza y la actividad humana de un país incipiente. En sus palabras, el pintor alemán “visitó las regiones centrales de Venezuela y viajó por los alrededores de Cumaná y Ciudad Bolívar. Bellermann dejó una valiosa colección de pinturas de aquellos lugares que hoy se encuentran en Berlín” (Boulton, 1977, p. 15).

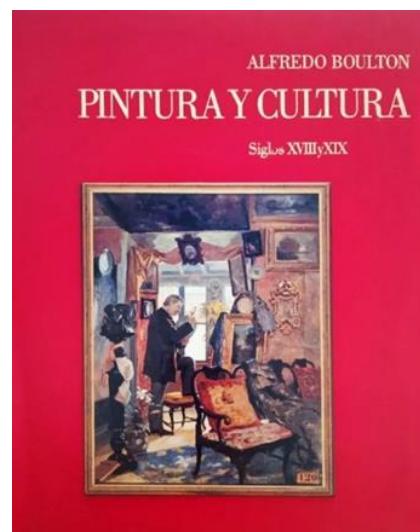
Otro aspecto a considerar es que, en su labor de historiador, crítico y coleccionista de arte, Boulton logra esbozar la posible relación entre la labor de pintores extranjeros y nacionales en el desarrollo de la pintura venezolana del siglo XIX, que se puede notar tanto en la pintura heroica, como en el retrato, pero fundamentalmente en la pintura de paisaje (Boulton, 1977). Razón por la cual en esta investigación se deja entrever cómo el tratamiento del paisaje decimonónico no se diluye con el pasar de los años, sino que cobra nuevos matices y nuevos intereses que van a encontrar su epítome en la fotografía.

Cabe señalar que, desde el punto de vista del campo de la historia del arte, se conserva en el Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas

(Cinap), ubicado en la Galería de Arte Nacional (Caracas), un documento hemerográfico que permite profundizar aún más en este punto de la investigación. Se trata de un artículo publicado en el Diario El Universal en el año 1993 titulado “Visita guiada de Alfredo Boulton por Artistas y cronistas extranjeros en Venezuela”, realizado en el marco de la exposición *Artistas y cronistas extranjeros en Venezuela 1825-1899* (Colmenares, 2007). La importancia de este documento radica en que establece que los testimonios de los cronistas visuales que radiografiaron a través del pincel la realidad venezolana del siglo XIX, son una fuente de inestimable valor para el país, y a Boulton como un investigador especializado en materia de artistas viajeros. No cabe duda que Boulton se presenta como un punto de apoyo para valorar la obra del paisajista alemán.

Para los investigadores de la historia cultural interesados en el desarrollo de las artes visuales en Venezuela, el libro póstumo *Pintura y Cultura. Siglos XVIII y XIX* (1996) representa un hito para la comprensión del papel de los artistas viajeros en la plástica nacional (figura 30). Allí Boulton habla del peso histórico que tienen las imágenes de un artista extranjero como Bellermann en el panorama artístico venezolano, quien se constituyó en una influencia plástica para el pintor academicista Martín Tovar y Tovar, uno de los más destacados maestros de la pintura latinoamericana y venezolana del siglo XIX quien contribuyó a dotar al país de una iconografía de sus próceres (Boulton, 1996).

**Figura 30. Alfredo Boulton. Portada del libro
Pintura y Cultura. Siglos XVIII y XIX (1996)**



Fuente: Registro propio.

Esta cercanía de Boulton con Bellermann en términos de la valoración del artista-observador y la obra pictórica que le precede no se ha estudiado a profundidad hasta ahora en Venezuela, lo que motiva esta investigación. Ese mismo año aparecería registrado su testimonio en otra publicación donde el crítico elogia la iniciativa de la Galería de Arte Nacional de localizar, recuperar y conservar los trabajos de los pintores extranjeros que vinieron a Venezuela en el siglo XIX y se hallaban dispersos en colecciones privadas y del extranjero, por ser un legado de singular valor estético y riqueza iconográfica de nuestro país, “por estar referidas a paisajes, costumbres, personajes populares y notables de ese momento fundamental de nuestra historia republicana” (Boulton, 1996, p. 53).

Boulton fue consciente de la dimensión de la pintura de estos artistas en el panorama cultural venezolano, sobre todo porque años antes había estado dedicado a publicar monografías en las que abordaba la obra de varios de estos artistas como *Camille Pissarro en Venezuela* (1966). Pero fue en el texto *Ferdinand Bellermann en Venezuela* (1991) cuando se desplegó un diálogo entre dos figuras estelares de la historia cultural venezolana. En él Boulton se asume como un teórico de la imagen, un lector que piensa históricamente y se commueve al hallar en la obra de Bellermann, un contrapunto de sus propias búsquedas artísticas e historiográficas. De acuerdo con Jiménez (2023), Boulton siempre exhibió en sus fotografías y ensayos la necesidad de construir una historia de las artes visuales en Venezuela donde se presentase la producción de los artistas venezolanos como un proceso que estuviera imbricado con la historia de Europa:

Descubrió autores completamente ignorados, identificó sus obras, determinó genealogías familiares, técnicas y estilísticas, dibujando de esa manera una vida civil y artística de una riqueza infinitamente mayor de lo que se esperaba. Fue, pues, un eslabón más en la estructuración de esa base histórica sobre la que debía reposar la nación moderna que Boulton y su generación creyeron estar construyendo (Jiménez, 2023).

Fiel a su estilo de escritura, la investigación que Boulton publicó sobre Bellermann en el catálogo de la Galería de Arte Nacional dedicado a este artista, se trata de una arista que se desprendió de sus otras investigaciones plasmadas en sus monografías sobre pintores viajeros y en el segundo tomo de *Historia de la pintura en Venezuela* (que va justamente de Juan Lovera a Armando Reverón), publicado en 1973. Resulta especialmente conmovedora la manera en que este teórico venezolano relata desde cómo

se enteró de la existencia de la obra de Bellermann y muchas de las circunstancias que rodearon su expedición en tierras venezolanas durante la investigación que llevó a cabo para su trabajo *La Historia de la Pintura en Venezuela* (Boulton, 1991); hasta el momento en que se produce el ansiado encuentro, tan íntimo y personal, con la obra de Bellermann en Alemania:

El Museo del estado de Berlín, cuando yo lo visité en 1965, conservaba en sus archivos un importante número de 256 obras de Bellermann, de formato pequeño, pintadas al óleo sobre tela o papel, y, en general de tamaño que no excedía entre 30 x 40 cm, de las cuales 132 eran sobre cartulina y cartón. Aparte de ese lote pude examinar cinco cuadernos con 456 apuntes al grafito, de diversas dimensiones, con anotaciones de lugares y fechas, del mayor interés para nosotros a causa de la gran diversidad de sitios que visitó, los cuales estaban acompañados de referencia científicas. Bellerman pintó gentes y paisajes desde, por ejemplo, al óleo un *Cacique con arco y flechas* hasta *Cuatro llaneros sentados cerca de la hoguera* desde Caracas y el Guaire hasta Jají, *Cocollar y Colonia alemana. Gloria de Tovar*. Puede decirse que en ningún otro lugar del mundo existe una documentación gráfica relativa a Venezuela, tan abundante, como esa de Berlín. Ella se relaciona con y se refiere a un momento de bastante importancia cultural y política de nuestro país cuando el gobierno del General Páez publicaba entonces el *Resumen de la Geografía de Venezuela* de Agustín Codazzi y la *Historia de Venezuela* de Rafael María Baralt y Ramón Díaz, libros que pueden considerarse como los primeros de un género de patrocinio oficial, en ediciones concernientes al país, y que fueron la antesala de otros acontecimientos de muy diferentes órdenes de mucho menor valor. Así mismo fueron esos los días de la llegada de las cenizas del Libertador por lo que todo ese ambiente configuró pictóricamente un momento muy especial dentro del desarrollo de nuestra vida intelectual (Boulton, 1991, p. 11).

Es poco probable que un investigador metódico y comprometido como Boulton se aventurara a viajar con el propósito de estudiar la obra de un artista, sin haber desarrollado un interés real por su producción. Tal y como se evidencia en la cita, la obra de Bellermann resulta de interés para la construcción de la memoria histórica del paisaje venezolano, donde por supuesto se ve representada la zona andina del país. Por ende, no es de extrañar que en su fotografía artística los Andes comiencen a ocupar un lugar significativo desde su mirada, de la misma forma como le ocurrió a Bellermann un siglo antes. El fotógrafo venezolano comparte con el pintor alemán un interés por representar el paisaje nacional y su gente, desde una imagen real y efectiva en la que lo documental etnográfico no excluye la voluntad artística, es decir, la idea, el factor expresivo.

A la hora de valorar la figura del viajero alemán en la lectura de Boulton, es posible identificar rasgos propios de un artista que reconoce el valor de una obra ajena y que, al mismo tiempo, le sirve de referencia para valorar su trabajo. Al apreciar la fotografía de

Boulton como producción artística sin dejar de lado el prisma de la influencia decimonónica, es posible reconocer un conjunto de elementos propios del diálogo asincrónico antes mencionado. Entre estos se encuentran:

- Mirada subjetiva.
- Perspectiva romántica.
- Espíritu moderno.
- Paisaje exuberante.
- Espacio vivencial.
- Registro testimonial.
- Predominio de lo visual.
- Correlatos escritos.
- Percepciones de la realidad.
- Identificaciones históricas de los espacios visitados.

Todo ello en su encuadre, da cuenta del valor que ha tenido la imagen en el marco de los registros históricos del país. Un aspecto fundamental dentro de este análisis es que el autor no es reconocido solamente por su obra visual, sino que estas estuvieron acompañadas de un correlato escrito. Por consiguiente, palabra e imagen son interpretadas como dos caras de una misma moneda, por ser dos formas distintas de dar cuenta de una misma experiencia vital que acabarían complementándose. Los diarios de Bellermann publicados en 2007 vendrán a ser en relación a los cuadros estudiados por Boulton, una extensión del testimonio de la época. Tal como ocurrió a los investigadores del presente con la fotografía de Boulton en relación con su obra escrita. En ambos casos la producción escrita da cuenta de la génesis del testimonio visual.

Como se verá en el capítulo III, estas consideraciones deben tomarse en cuenta al momento de proporcionar argumentos acerca de la relación artística y viajera que entrelaza a los autores en estudio, puesto que cuando Boulton contempla los paisajes andinos pintados por Bellermann, su mirada va acompañada de valoraciones hechas con una extraordinaria lucidez que no se esfuerza por ocultar su admiración ante ese conjunto de imágenes donde aparecen documentadas varias zonas del país que le son familiares, y que incluso su lente de fotógrafo también intentará captar en sus recorridos documentados por las regiones altas de Venezuela en calidad de viajante.

En términos historiográficos, a Boulton se le ubica como uno de los pioneros de la fotografía artística en Venezuela, por lo cual la novelista y ensayista Victoria de Stefano sitúa la obra de Boulton entre esas primeras iconografías formalistas, contemporáneas, de la Escuela de Caracas, del paisaje idealizado y sus gentes, en los inicios de la fotografía en Venezuela (de Stefano, 2014); como si no quisiera dejar de reafirmar, a la luz de las condiciones que convierten a la fotografía en arte, cómo la tradición jugó un papel decisivo en la teorización sobre la esencia de la fotografía como imagen fija y arte autónomo, fuera de toda discusión, precisamente por estar el arte fotográfico cultivado por los ganadores del Premio Nacional de Fotografía emparentado con el pictórico y el musical.⁵⁵ En este sentido, Bellermann estuvo a la par del fotógrafo, pues en su contexto, el paisaje apenas había conseguido ser aceptado en los salones como género artístico independiente, pero seguía ostentando el rango de menor importancia en los concursos, por detrás de la pintura histórica y religiosa.

Volviendo a Boulton, resultan especialmente reveladoras las vertientes bajo las cuales divide el trabajo de estos maestros de la fotografía que retrataron el país, cada uno a su modo:

Está la fotografía antropológica, que da cuenta de nuestro pasado originario; está la fotografía de los espacios rurales, que nos hace pensar en la arcadia perdida; está la fotografía de los personajes campesinos, rostros y figuras de una memoria anterior; está la fotografía del paisaje, siempre el paisaje, que nos hace pensar en la mirada extraviada de los cronistas o en el estupor de los viajeros naturalistas del siglo XIX; está la fotografía de la irrupción urbana, con sus pequeños seres; está la fotografía de la marginalidad social, que fija el comienzo de nuestros pesares; está la fotografía de la alta sociedad, con sus ritos y desprendimientos; está la fotografía de la clase política, con sus esplendores y miserias; está la fotografía que se deleita con las propias expresiones culturales, que quiere hablarnos de un mundo intocable; está la fotografía que sólo se concentra en retratos y perfiles, para hablarnos de una intimidad posible; y está la fotografía que tiene como referente a la propia fotografía, que se quiere experimental, crítica o burlesca. (López, 2014, p. 248).

Finalmente, se puede visualizar un número considerable de estas vertientes en los testimonios visuales que hicieran Boulton (y también Bellermann) sobre los Andes venezolanos. Este autor figura como antecedente del análisis comparativo que se propone

⁵⁵ Un claro ejemplo de la relación entre pintura y fotografía es el retrato de Alfredo Boulton hecho por Armando Reverón, donde el pintor retrata al fotógrafo desde un estilo moderno (apéndice 4). Boulton dedicó su primera monografía a realizar el primer estudio sistemático de la obra de Reverón, iniciando con ella su labor historiográfica.

entre la fotografía artística en Venezuela con los dibujos y pinturas de los pintores viajeros, cuando emparenta la fotografía paisajista con los testimonios visuales que hicieron los naturalistas extranjeros que arribaron al país a lo largo del siglo XIX, llevando a aventurarse a quien suscribe en profundizar desde la mirada académica e interdisciplinaria, los vínculos y paralelismo que existen entre el pintor alemán y el fotógrafo venezolano para el estudio del paisaje andino venezolano.

2.4. El viaje a Los Andes: más allá de Europa y la centralidad caraqueña

En sus testimonios visuales Bellermann y Boulton reflejan dos maneras de concebir y representar el paisaje de los Andes venezolanos. Por un lado, está Bellermann, quien arriba a la zona tórrida en una expedición científica con la esperanza de continuar la labor iniciada por el barón Alejandro de Humboldt. El pintor alemán ve en el paisaje andino la posibilidad de llegar a lugares que no pudieron ser visitados por el cosmógrafo, una figura venerable tanto en Europa como en el país que visita. El viaje se presenta ante él como la posibilidad de impulsar su carrera artística a través de la obtención de registros visuales y escritos sobre la naturaleza del trópico y sus habitantes. Su percepción del paisaje de montaña y las gentes que lo habitan está mediada por el exotismo y la diversidad propios del territorio venezolano, y aunque mantiene una visión de mundo que no se aleja de la centralidad europea, el viaje cambia decisivamente su pensamiento y manera de pintar, pues además de contribuir a la consolidación del paisaje como género artístico independiente. El tratamiento del paisaje como protagonista de sus pinturas y no como mero fondo de la escena, le valió el reconocimiento de los intelectuales europeos una vez retornó a su lugar de origen.

Por otro lado, está Boulton, quien asume la representación del territorio nacional como continuador de la obra de los paisajistas decimonónicos en el campo de la fotografía artística. El fotógrafo caraqueño ve en el paisaje andino la posibilidad de documentar su paso por lugares que seguían siendo prácticamente desconocidos para el público de la capital. El viaje se presenta ante él como la posibilidad de experimentar y teorizar acerca de la práctica fotográfica en un momento histórico en el que la esencia de la fotografía y su estatus como arte todavía eran objeto de cuestionamiento en los círculos artísticos venezolanos. Si bien su percepción del paisaje de montaña mantiene como referentes los

testimonios de los pintores viajeros que le antecedieron, sus propuestas visuales incorporan una perspectiva nacional sobre el territorio venezolano. Lo cual le valió el reconocimiento de los círculos artísticos caraqueños una vez retornó a su lugar de origen.

Al ser un territorio alejado de la centralidad europea y venezolana, los Andes ofrecían a estos artistas la posibilidad de experimentar al momento de darle forma a ese territorio escasamente trabajado en el terreno de la imagen. Si bien las representaciones paisajísticas de ambos autores poseen un alto grado de iconicidad, en sus imágenes aparece documentada una porción del territorio visto por un artista que es ajeno al paisaje que representa. Por lo tanto, son una construcción de lo real que responde a las propuestas artísticas e ideológicas de su autor.

En ambos casos hay una preocupación por capturar un instante único e irrepetible de lo que fue su paso por la región andina en dos momentos estelares de la historia nacional. Al fusionarse así la práctica viajera con el arte, a lo que habría que añadirle el uso de la palabra escrita, ambos autores crean una atmósfera en función del tiempo en la vida humana, tanto para quien toma el registro y lo resguarda para el porvenir, como de aquellos actores que son protagonistas de la imagen en sí. Incluso en aquellas imágenes donde predomina el aspecto natural, la temporalidad es en esencia misma el valor de la imagen capturada. Después de todo, la representación visual es, en gran medida, un ejercicio de la memoria.

Respecto a las posibilidades que ofrecen la pintura y fotografía de paisaje como testimonio epocal, tal como se ha explicado en capítulos anteriores, la pintura de paisaje no exigía la presencia del artista en el lugar que iba a ser representado; sino que los pintores románticos como Bellermann tenían la costumbre de emplear dibujos y negativos como anotaciones del paisaje y los elementos que conforman la escena, y sobre la base de ellos, componer sus cuadros en la comodidad del estudio. En consecuencia, la representación pictórica de un paisaje se apoya en bocetos y en la memoria de su autor.

Por otro lado, la fotografía exigía una presencia espacio temporal, puesto que, a diferencia de la pintura, el artista debía estar situado frente al paisaje para poder captarlo. En virtud de ello, la fotografía es también un ejercicio de la memoria, debido a que la imagen debe ser captada íntegramente por el artista y el resultado final no puede ser fácilmente modificado.

Se asiste por tanto a una investigación comparativa donde el pulso y el ojo ostentan igual grado de importancia, pues pincel y obturador son el medio para expresar en un soporte (papel, lienzo o negativo), dos maneras de percibir un mismo paisaje en las condiciones materiales y espirituales impuestas por la época en que se produce la imagen. El procedimiento de Bellermann el pulso es equivalente al ojo de Boulton porque las imágenes que producen, denotan cada una en sus respectivos soportes y convenciones, el peso de la historia que hay en cada autor.

Los testimonios visuales de ambos viajeros ofrecen al espectador por medio del acto de contemplar, la posibilidad de establecer diálogos de conciencia a conciencia entre sujetos históricos. Hay en estas imágenes una intencionalidad, una voluntad humana de expresar y de trascender, pero también entran en juego las posibles lecturas porque son imágenes en las que autor e intérprete se permiten reflexionar a través de la representación de la montaña y la cultura material que caracteriza la cotidianidad de los pueblos andinos, cuestiones universales como el paisaje y su sentido imbricado en la cultura.

En este sentido, la representación de las montañas andinas con sus nieves perpetuas sirvió a los artistas viajeros como pretexto para reflexionar acerca del viaje y el encuentro con otras culturas. El viaje y el testimonio se convirtieron en espacios para que Bellermann y Boulton reflexionaran cada uno desde sus respectivas miradas artísticas, acerca del imaginario del paisaje del trópico manejado dentro y fuera del país.

Por otro lado, la relación entre pintura y fotografía es tan estrecha que los casos de artesanos dedicados exclusivamente a la práctica fotográfica eran muy pocos y esto tuvo incidencia en los inicios de la práctica fotográfica. La fotografía tomó de la pintura los temas, motivos y muchos de los aspectos formales (claroscuro, composición, profundidad/perspectiva, punto de fuga, etc.). Pero, al mismo tiempo, el surgimiento de la fotografía liberó a la pintura de su condición servil a la teoría mimética, esto es, el deseo de los artistas de imitar fielmente la realidad. Poco a poco el arte fotográfico fue adquiriendo una identidad propia y su popularidad alcanzó proporciones insospechadas, alcanzando igual dignidad que la pintura, al punto que las publicaciones de viaje empezaron a incorporar fotografías de lugares ignotos, primero de manera tímida, pero después pasó a ser el medio predilecto para ilustrar esta clase de publicaciones; lo cual se vería reforzada en la medida en que fue avanzando la tecnología para reproducir imágenes.

El paisaje es uno de los tantos puntos de encuentro que se dan entre una y otra disciplina artística, pues tal como señalaba la historiadora del arte Ana Isabel Parada Soto (2003):

El paisaje como tema ha sido objeto de múltiples estudios dentro del campo de la Historia del Arte Occidental. Nuestro propósito consistió en abordarlo desde una perspectiva de lo nacional, que permitiera estudiarlo desde sus orígenes, no sólo como plasmación fidedigna de un trozo de naturaleza, sino su análisis conceptual e ideológico. Para ello nos tuvimos a las distintas miradas de los europeos y criollos, de su interrelación, del surgimiento de una idea de país, producto de variadas visiones, culturas y tiempos que se entrelazan a tal punto que sirven como componentes significativos, los cuales, sumados de manera paulatina, configuran la presencia artística del paisaje (Parada, 2003, p. 11).

Durante su viaje Boulton, llegó a documentar lugares de los Andes venezolanos que Bellermann no pudo detenerse a dibujar, pero de igual belleza y magnificencia, los cuales el viajero alemán solamente alcanzó a referir en sus escritos debido a las circunstancias materiales de su expedición. En este caso, la montaña es un código compartido por los viajeros y espectadores de todas las épocas.

Si bien no puede decirse que había en Venezuela una cultura pictórica en la época de Bellermann, tampoco había una cultura fotográfica en la Venezuela de Boulton. Se debe señalar que los indicios estaban presentes, un hecho que es valorado hoy por la historia cultural dentro de un enfoque que busca romper las fronteras disciplinarias, haciendo de la pintura y fotografía objetos de estudio que van más allá de la historia del arte, abriendo la posibilidad de que los antropólogos, geógrafos e historiadores culturales, sociólogos y demás científicos sociales se propongan examinarlos a profundidad, abriendo el compás para entender los vestigios de una Venezuela agraria que quedó plasmada bajo el pincel y el obturador, haciendo de la imagen un documento histórico.

CAPÍTULO III

LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO: DOS RETRATOS DE LA RURALIDAD ANDINA

Entre toda esa vasta literatura, las impresiones y relatos de exploradores y viajeros me interesaron de modo particular y, casi sin quererlo, me hallé elaborando fichas y colecciónando datos sobre el tema

María Luisa De Blay (1964)

Como se ha examinado en los capítulos anteriores, durante sus viajes, el pintor alemán Ferdinand Bellermann y el fotógrafo venezolano Alfredo Boulton mostraron en sus testimonios visuales dos maneras distintas de percibir y construir, en diferentes tiempos, un fondo de memoria sobre un mismo espacio geográfico: los Andes venezolanos. En ellos el viajero pasa a ser un testigo de excepción, cuya verdad se sustenta en un regulado ejercicio de observación y experimentación (Depetris, 2007). Se podría afirmar que la percepción de estos artistas viajeros juega un papel esencial en la construcción iconográfica de una geografía, pues en sus imágenes se encuentran contenidas la subjetividad del viajero (el sujeto que percibe) y la realidad objetiva que aparece registrada en el lienzo o negativo (el paisaje andino), dando forma así al imaginario de un país (Depetris, 2007; Cuevas, 2009).

En cada uno de los apartados que componen este capítulo se analiza el vínculo existente entre viajar, percibir, documentar y conocer, tomando como escenario los Andes venezolanos entre los siglos XIX y XX; con la intención de llegar a comprender cómo se organiza el conocimiento geográfico de la región en dos momentos estelares de la historia nacional, esto es, la Venezuela rural y cómo estos dos artistas viajeros representan por medio de la imagen sustentada en el texto, el escenario recorrido.

Los dos retratos de la ruralidad andina se componen de manera que funcionan como documento visual o registro de un sitio específico, precisamente por la capacidad que tiene la imagen de dar cuenta de un tiempo y espacio determinados desde la mirada de su autor (García, 1995). Y ese paisaje que es documentado permite que la imagen que lo contiene, se convierta en fuente histórica susceptible de ser analizada por los historiadores culturales, para estudiar el contexto en el cual fueron creadas.

Dentro del género de viajes, dibujo, pintura y fotografía constituyen tres modos de producción, de hacer presente una clara y manifiesta ausencia: el paisaje de la zona andina del país durante el periodo agroexportador (de Rueda, S/F). Y si además son

complementados por el testimonio escrito, como sucede en el caso de Bellermann y Boulton con sus relatos de viaje, palabra e imagen se articulan como testimonio que certifica la presencia del viajero en tierras para ellos ignotas, cuya ruralidad se dedicaron a contemplar, valorar y registrar. Por lo tanto, se ponen en escena las ideas de pasado y presente, ruralidad, cultura y sociedades andinas, identidad y sobre todo el viaje como práctica que permite la construcción del conocimiento.

Es por ello que la interpretación de estos testimonios involucra un nivel de análisis sobre las descripciones de los Andes legadas por los autores en estudio, hecho que permite estudiar la puesta en escena de estas ideas cargadas de imaginarios, mentalidades y prejuicios, es decir, cómo cada autor desde el pincel, lente o grafito, da forma discursiva a lo aprehendido durante su travesía y lo expresa (Burke, 2004; Burke, 2005).

La forma de estudiar los testimonios visuales y escritos de Bellermann y Boulton representa en esta investigación de corte histórico cultural, una contribución epistemológica respecto a cómo se ha venido construyendo el conocimiento sobre los artistas viajeros dentro de la historiografía venezolana, ya que la imagen ocupa el eje central del análisis, sabiendo que en muchas ocasiones se ha visto reducida a una condición marginal, anecdótica y hasta decorativa (Burke, 2005). La supeditación de lo escrito a lo visual revela que en ambos se maneja una concepción del conocimiento con un profundo interés histórico, donde la observación aparece en las crónicas de viaje como un principio incuestionable para obtener información confiable del mundo físico (Depetris, 2007).

Con sus obras, ambos autores hicieron aportes notables al debate sobre lo americano, lo venezolano y lo andino como fenómenos en construcción permanente desde el año 1830 y que no se agotaron al término del periodo agroexportador, sino que es un tópico polémico que ha sido heredado a los artistas e investigadores actuales como parte del legado de los artistas viajeros que visitaron el territorio venezolano durante los siglos XIX y XX, precisamente porque en ellas establecen una relación necesaria entre un sujeto cognoscente (el viajero) y un objeto por conocer (el paisaje andino venezolano) que se vinculan mediante la “observación” (Depetris, 2007).

La voluntad de documentar lo visto para mostrarlo a otros fue lo que permitió a un fotógrafo artístico como Boulton, conocer, valorar y emparentarse desde sus práctica

artística y viajera con el legado de Humboldt y los pintores viajeros. El viaje a los Andes permitió a estos viajeros convertirse en pioneros del paisajismo artístico venezolano, cuando, cada uno por sus propios medios, documentaron esta porción de la cordillera andina respondiendo a la visión que cada uno tenía del país.

En ese cruce valorativo entre palabra e imagen, pintor y fotógrafo cristalizaron en sus testimonios visuales su intención de perpetuar una imagen del país que ambos conocieron, para continuar con los esfuerzos de otros viajeros que en épocas pretéritas contribuyeron a darle forma a ese territorio del cual pocas noticias se tenían incluso dentro de sus fronteras (Depetris, 2007; de Uriarte, 2018, de Rueda, S/F; Jiménez, 2020b). En este sentido, la tradición viajera estimula las prácticas de documentar e informar sobre lo que sucede en otros tiempos y lugares distantes, haciendo posible que se den cruces valorativos entre autores de diferentes países y épocas. Las noticias que dio Humboldt sobre Venezuela inspiraron la travesía de Bellermann al país. Estando allí registró los lugares visitados por el sabio y uno de los tantos que le faltaron por conocer: los Andes venezolanos.

La expedición de Bellermann y su compañero de viaje Moritz a la Cordillera de Mérida entre los años 1844 y 1845, fue precursora de otras, como la del pintor y naturalista Anton Goëring hacia 1869, cuya visita a esta zona del país, siguiendo el legado visual y escrito de Bellermann y Humboldt, inspiró la de Boulton entre 1939 y 1940. Estas razones indican que Boulton compartía desde sus fotografías y ensayos, el legado visual e imaginario de un país heredado por otros viajeros extranjeros y nacionales. Tal como lo deja plasmado en su ensayo sobre Ferdinand Bellermann, donde hace una clara mención de una litografía del barón de Humboldt que él decía ver colgada en los muros de su casa paterna y tener la suerte de poseer (Boulton, 1991). Testimonios que conectan a estos autores a través de sus visiones del territorio representado, y documentan cómo se fue dando de forma lenta y paulatina, el proceso de construcción de una imagen de país que pudiera expresarse de forma sintética, a partir de la representación de cada una de las regiones que lo conforman.

A pesar de que persiste y se ha acentuado con el pasar de los siglos una epistemología de la mirada, pues: “Todas las noticias que el viaje descubre, incluso las noticias que ofrecen diarios previos, deben ser verificados a través de la percepción ocular

directa de lo que se aprehende” (Depetris, 2007, p. 17), la observación involucra solamente uno de los cinco sentidos del ser humano. Bellermann y Boulton debieron acudir a lo escrito para sortear esta limitante que entraña lo visual, quedando registrados así los olores, sabores, texturas, sensaciones y sonidos característicos de la región en sus narraciones de viaje (Burke, 2005). Tanto el público alemán como caraqueño tenían interés en recibir noticias fidedignas de las regiones del mundo, entre estas, las de la Cordillera de los Andes, en donde se representara la realidad de un entorno ausente pero que es vasto, exótico, biodiverso y estético, para conocer las riquezas y potencialidades científico-artísticas y comerciales que ofrecía la región, así como de los peligros y dificultades que entrañaba la travesía (Castilla, 2007; Penhos, 2007; de Uriarte, 2018, de Rueda, S/F; Depetris, 2007).

Pero cuando una obra de arte es utilizada como imagen-fuente para el estudio de una época, se debe tener especial cuidado para no incurrir en la equivocación de interpretarla como símil del mundo y testigo eficiente de un hecho (Burke, 2005; García, 1995). Aun cuando posean un alto grado de iconocidad, son imágenes que no dejan de ser ficticias a pesar de su cercanía y su adherencia al referente; puesto que no dejan de estar condicionadas por el azar, las mentalidades, prejuicios e ideas, sobre todo las de orden estético, vigentes entre los siglos XIX y XX, como convienen en señalar tan acertadamente el historiador cultural Peter Burke, Cristina de Uriarte y la historiadora del arte María de Rueda (Burke, 2005; de Uriarte, 2018; de Rueda, S/F).

Su iconicidad no debe prestarse a confusiones, en ambos casos “es arte por sus cuatro costados”, sólo que el grado de honestidad intelectual respecto a los aspectos geohistóricos y socioculturales permiten leer entre formas una realidad histórica que puede ser aprovechada por los investigadores para estudiar la montaña y la cultura material de la Cordillera de Mérida.

3.1. Percepción artística de la exuberancia de los Andes tropicales: viaje y arte

Los autores en estudio ofrecen en sus imágenes, reflexiones sobre lo que significa Venezuela, la montaña, el viaje, el documento y la cultura, temas que se desprenden de su propia experiencia vital, siendo que ambos estuvieron en los Andes venezolanos en

calidad de viajeros, en el sentido más amplio de su expresión (*Homo viator*) (Bueno, 2000). Ambos tenían plena conciencia histórica y asumieron la labor de registrar y resguardar para la posteridad imágenes del paisaje andino venezolano capaces de expresar en sí mismas temporalidades, espacialidades, dimensiones humana y percepciones, sometidas al interés público con el objetivo de que otros pudieran contemplar a través de ellas, lo que ellos habían visto en territorios ignotos (Boulton, 1995).

Es preciso considerar que pintura y fotografía pese a sus diferencias técnicas, comparten cualidades formales y estéticas que las acercan entre sí, debido a que son el resultado del trabajo de autores que reconocen el valor de la representación en términos espacio temporales. Iniciar la lectura de estas imágenes centrándose en sus aspectos formales es sólo un primer paso en esta manera de hacer historia cultural, por ser un terreno común para estas manifestaciones artísticas.

Pero al estar la obra de arte englobada dentro de otras categorías de análisis más amplias como la de imagen o artefacto cultural (Isava, 2009), la lectura de pinturas y fotografías se presenta al investigador como una ventana que le permite salir de los límites disciplinarios de la historia del arte para establecer diálogos con otras áreas de conocimiento como la antropología, sociología, geografía cultural, historia, entre otras. Cuestión que se estilaba desde hacía tiempo entre los historiadores del arte, y ahora investigadores de otras disciplinas han convenido en incorporar a sus líneas de investigación (Palos, 2000).

Esta ruptura paradigmática admite la posibilidad de establecer un orden de lectura que permita pasar con soltura de la forma al contenido. Contrastar los testimonios visuales de estos autores con las fuentes escritas producidas por ellos mismos (relatos de viaje) o por terceros (notas de prensa, catálogos de exposiciones, artículos, ensayos y documentación de época), con el objetivo de profundizar en el significado que subyace tras las figuras representadas. Esto es posible porque para los autores estudiados la imagen es algo más que un simple juego estético (Jiménez, 2020c).

Bellermann y Boulton son artistas viajeros ya que utilizan las singularidades de los territorios que visitan como sujetos artísticos (Diener, 2012). En sus pinturas y fotografías, construyeron un vasto y sistemático repertorio visual de plantas, animales, configuración del terreno, ríos de montaña y también de los pueblos nativos (Diener, 2012). Pero al

mismo tiempo son imágenes de una naturaleza diferente a las publicitarias o ilustraciones, son obras de arte porque en ellas aparecen contenidas las cuestiones fundamentales de lo humano.

La montaña, el silencio, la soledad y el frío como elementos característicos de la zona andina del país, son percibidos y documentados por Bellermann y Boulton tanto en sus testimonios visuales como en sus relatos de viaje. Dentro de las imágenes examinadas no se detecta un determinismo geográfico, sino que sobresalen en estos registros, expresiones de lo humano insertos dentro de aquellos parajes desolados pero sublimes que los viajeros tuvieron la oportunidad de apreciar. Tal como ocurre en la vista del valle del río Chama, cerca de la ciudad de Mérida (figura 31), donde Bellermann representa la vastedad y exotismo de las montañas del trópico desde su percepción.

Figura 31. Ferdinand Bellermann. *Vista del Chamatal, cerca de Mérida (1844-45).*
Óleo sobre lienzo.

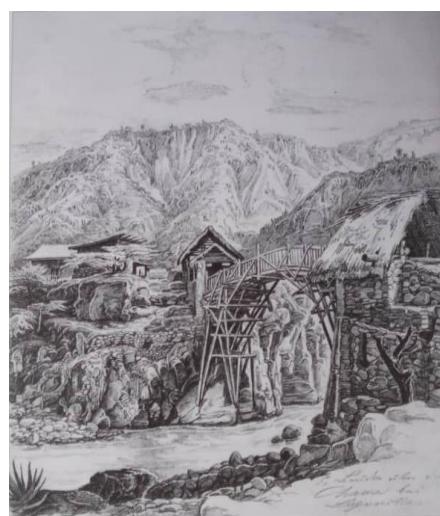


Fuente: Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 45.

En esta escena (figura 31) el artista representa en primer plano del lado izquierdo al Chama como un río serpenteante de grandes proporciones que atraviesa un valle longitudinal flanqueado por montañas rocosas de aspecto colossal y conecta con el segundo plano; mientras que a la derecha se ubica un pueblo situado al pie de la montaña y separado del río Chama por dos hileras de árboles que están junto a la cuenca de este último. El pueblo se encuentra bordeado por un segundo río, serpenteante, aunque de menores proporciones que el Chama. En segundo plano se ubican entre las montañas, árboles y algunas casas separadas unas de otras por las zonas de cultivo. Al fondo se encuentran ubicadas una serie de montañas de picos nevados representadas de manera difusa y coronadas por un cielo amplio cubierto de nubes que completan la escena.

La elección del tema no es por azar, pues la escasa vegetación del paisaje permite al autor acentuar los volúmenes de las montañas pronunciadas, dándole un aspecto imponente al río Chama, uno de los más importantes del occidente venezolano. La representación del segundo río, de menores proporciones, hace referencia a lo observado por el viajero durante su recorrido por la zona cuando refería que: “En las gargantas laterales de la montaña torrentes agrestes precipitan sus aguas en el Chama y puentes temerarios pasan sobre estos torrentes indómitos” (Bellermann, 1844, p. 234) (figura 32).

**Figura 32. Bellermann. *Puente sobre el Chama cerca de Lagunillas (1844-1845)*.
Dibujo en grafito.**



Fuente: Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 253.

Lo más probable es que los grupos de casas representados correspondan a las poblaciones de Mucurubá y Tabay, pues tal como relata en su diario de viaje, después de pasar por estos pueblos, “El camino baja por un hermoso valle fértil a cuyos lados se elevan las singulares mesas” (Bellermann, 1844, p. 237). La pintura (figura 31) sintetiza la experiencia del viajero durante su paso por esta zona junto a su compañero de viaje, el naturalista Karl Moritz, recopilada con gran detalle en sus bocetos y escritos:

Los alrededores de Mucuchíes tienen un aspecto muy desnudo, aunque están muy cultivados y en realidad los campos de trigo se alinean uno junto a otro como en Europa; cada mesa y hasta cierto punto la montaña, que no es demasiado empinada, están sembradas de trigo, pero la montaña es pelada y desierta sin vegetación alguna y da una impresión sombría y triste. Las montañas se elevan majestuosas, pero espantosamente sombrías en todo el derredor; (...) lástima que sus cumbres estaban tan envueltas en nubes, si no habríamos podido ver ya la sierra Nevada de Mérida, una alegría que no sería para este día por más que nos empeñáramos en mirar hacia atrás. El Chama era nuestro compañero permanente; sus riberas llenas de árboles y plantas en flor ofrecen muchos sitios pintorescos y la vegetación se volvía cada vez más fértil y exuberante mientras más bajábamos (Bellermann, 1844, pp. 235-236)

Para esta pintura, Bellermann hizo bocetos de la Sierra Nevada de Mérida (figura 33) durante su estadía en la ciudad de Mérida que le sirvieron para componer esta escena, pues tal como refirió en su diario “La formación de las montañas de los Andes se asoma por encima de todos los valles profundamente enclavados con sus torrentes salvajes; sobre los valles están las mesas de las laderas, que con sus largas planicies contrastan notablemente con el carácter escarpado de las montañas” (Bellerman, 1844, p. 232).

Figura 33. Ferdinand Bellermann. *Estudio de montaña, Sierra Nevada (1844-1845).*
Dibujo en grafito sobre papel.



Fuente: Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional,

Este tipo de representaciones del paisaje de montaña (figuras 31, 32 y 33) dejó una huella profunda en la tradición paisajística americana tanto pictórica como fotográfica, pues cuando Boulton viaja a los Andes un siglo más tarde, se evidencia un emparentamiento entre la fotografía venezolana moderna con el legado de los artistas viajeros. En *El Valle del Motatán* (figura 34), se aprecian algunas características que coinciden con la representación que hizo Bellermann del Chama.

Figura 34. Alfredo Boulton. *El valle de Motatán* (1939-1940). Fotografía.



Fuente: Archivo Fotografía Urbana /©Alberto Vollmer Foundation Inc. Tomado de
<https://prodavinci.com/alfredo-boulton-ii-paisaje-y-territorio/>

En la fotografía (figura 34) se observa un paisaje dominado por montañas, a la derecha se ubica un camino serpenteante que inicia en el primer plano y atraviesa toda la escena, dirigiendo la atención del espectador hacia un grupo de casas situadas al pie de las montañas en un segundo plano. Al fondo de la escena se aprecia un cielo amplio y unas montañas coronadas por nubes.

Más allá de las diferencias entre un formato y otro, el contraste entre las imágenes del Valle del Chama y *El Valle del Motatán* (figuras 31 y 34 respectivamente) evidencia similitudes en cuanto a composición, género, temática, motivos, categorías estéticas, entre otros, que hablarían de cambios y permanencias en la percepción del paisaje andino venezolano que condicionan la manera en cómo es representado por los artistas viajeros.

Desde el punto de vista formal, ambos autores representan valles escarpados en picado para acentuar las montañas pronunciadas, ríos serpenteantes, pueblos pequeños con sus casas diminutas en contraposición a la monumentalidad de las montañas, un cielo amplio y un mar de nubes coronando las montañas del fondo. La luz proviene de la esquina inferior derecha de la composición, mientras que el punto de fuga se encuentra situado del lado izquierdo de ésta. La vegetación es escasa, pese a la presencia de zonas de cultivo, dándole un aspecto árido y desolado al paisaje de aquella zona vasta y prácticamente desconocida del país para la época.

Bellermann logra dar esa impresión de espacio desolado por el empleo de una paleta de colores cálidos que contrastan con los colores fríos del cielo y el uso de la técnica del *sfumato* para representar las montañas al fondo de la escena, mientras que Boulton lo logra aprovechando las potencialidades que ofrece el blanco y negro en fotografía.

Esto indica que hay profundidad en ambas composiciones, gracias al empleo de una perspectiva espontánea que permite a estos dos viajeros elaborar un espacio tropical de montaña a ser dotado de contenidos; a ser descrito, en palabras del investigador Luis Manuel Cuevas Quintero, “paradójicamente en la objetividad de sus opciones y en la subjetividad de las descripciones paisajísticas cargadas de la sensación de exuberancia” (Cuevas, 2009, p. 140).

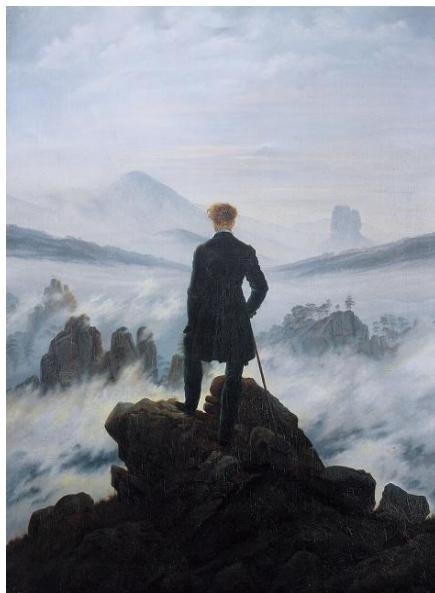
Pintura y fotografía registran un paisaje de montaña de una manera sublime, porque el paisaje no aparece representado como un fin en sí mismo, sino que hay un tema que lo trasciende: la fragilidad humana (Kessler, 2000). Pues tal como se cuestionaban los personajes del filme *Orgullo y Prejuicio* (2005) de Joe Wright “¿Qué son los hombres comparados con las rocas y las montañas?” (Wright, 2005, 1h10m26s-1h10m28s)

Sentimiento que experimenta el viajero romántico cuando arriesga nada menos que su propia vida, en el tránsito y contemplación de estos espacios geográficos periféricos registrados. Por lo tanto, hay un vitalismo en la intención del registro de la imagen, porque a través de ella el autor buscaba documentar formas de vida que estaban presentes en esas latitudes, y al mismo tiempo dar testimonio de su propia existencia, de su paso por este mundo.

El artista viajero vuelca en la representación de los Andes venezolanos uno de los sentimientos humanos más inquietantes que inevitablemente cruzan su mente durante su experiencia viajera: el miedo a la muerte. Tema universal por excelencia, pues en todas las épocas y culturas conocidas, el hombre está consciente de su propia finitud. Este temor impulsa a dotar a las imágenes del Valle del Chama (figura 31) y el Valle del Motatán (figura 34) de una religiosidad que atraviesa la visión judeocristiana sobre los misterios de la vida y la muerte presentes en el arte occidental.

Desde el punto de vista simbólico, la montaña representa el punto de conexión entre la tierra y el cielo, dando cuenta de la espiritualidad que embarga al espectador que contempla ese paisaje, tan cercano y a la vez tan lejano que se abre ante el viajero que se sitúa en la cima de una de esas cumbres, cuya figura adquiere una connotación universal (Chevalier, 2015). Hay en ambas escenas una influencia del cuadro *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (figura 35), presente en la dicotomía entre el hombre y la naturaleza, puesto que el autor representa en primer plano al viajero que percibe la desmesura de esas montañas envueltas en nubes que acaba de descubrir y se extienden más allá de lo que su ojo alcanza a percibir desde ese lugar.

Figura 35. Caspar David Friedrich. *El caminante sobre un mar de nubes* (1818).
Óleo sobre lienzo.



Fuente: HA! Historia Arte. Tomado de <https://historia-arte.com/obras/caminante-sobre-un-mar-de-nubes-de-friedrich>

Boulton y Bellermann eligen representar el paisaje andino en picado, igual de Friedrich, para expresar la tesis de que la naturaleza pese a existir por sí sola, depende del ojo humano que la contemple para poder denominarse paisaje (Cunill, 2003). En sus imágenes hay un relato que trasciende al paisaje y hace que la representación de éste vaya dirigida más al alma que a los sentidos (Kessler, 2000). En el caso de *El Valle del Motatán*, se trata de un punto común en los itinerarios de ambos viajeros, tal como se puede apreciar en el diario de Bellermann:

Seguimos el rugiente Motatán corriente arriba, el valle tenía algo desolado pero grandioso, la luz de la mañana creaba efectos magníficos y ambientes a lo Claude Lorrain; había un fantástico tono dorado en el paisaje, la montaña era desnuda con pequeñas mesas terraceadas y angostas, el camino pasaba al lado de garganta salvajes y fantásticas de las cuales surgían torrentes impetuosos para ir a unirse con el Motatán. Por todas partes del valle se encuentran puentes de madera cubiertos de tierra. Los agaves y cactus eran frecuentes, pasamos varios conucos aislados. (Bellermann, 1844, p. 232).

Aquí se evidencia que la fotografía paisajística de Boulton no es una actividad aislada, sino que se encuentra inmersa en un diálogo con la tradición artística occidental, con las crónicas visuales de otros artistas viajeros como Bellermann, Pál Rostí o Goëring, e inmigrantes como el propio Lessmann. Para él: “El hombre ha sido siempre más fuerte

que sus símbolos. Los ha dominado al instante de inventarlos. En la historia de la vida de las imágenes ha sido siempre igual. El hombre es quien crea su retrato. La imagen no lo crea a él". (Boulton, 1995, p. 10). La montaña aparece en la fotografía de Boulton, como en las pinturas de Bellermann, un referente visual capaz de evocar sentimientos, deseos, anhelos, búsquedas, recelos y recuerdos de su viaje, pues el hombre siente el impulso vital de registrar aquello que desea conservar, pues de acuerdo con el autor "En verdad las cosas con frecuencia no son lo que parecen ser, son como se les quiera mirar, porque quien las ve y las aprecia lo hace según sea su forma de sentirlas, de admirarlas o de interesarles" (Boulton, 1995, p. 9).

Si el viaje, como cualquier otra experiencia humana, tiene un carácter variable y finito, cada quien lo vive de una manera diferente del resto. Para Boulton, "La imagen es una sensación cautiva que se puede convertir en un sentimiento íntimo" (Boulton, 1982), ella brinda a su autor el medio para preservar un instante único e irrepetible de su encuentro personal con ese paisaje. Escribía el artista a propósito de esta y otras fotografías recopiladas en su fotolibro *Imágenes* (1982) lo siguiente:

Cada una de las de este libro tiene para mí un significado y un contenido muy personal de cómo he visto a las gentes, al paisaje y a las cosas. Son ellas interpretaciones de mi sentir y es por ese motivo que son percepciones visuales muy mía, aunque a veces sean tan sólo una torre, un árbol o una mujer. Son mi manera de ser vuelta imagen. Ese es el único sentido y el único mérito que tienen como aporte de una visión personal. Ellas son yo, al tiempo que yo me veo en ellas. (Boulton, 1982, p. 9).

Es evidente que la subjetividad ocupa un lugar destacado en su fotografía, similar al que ocupa para Bellermann en sus pinturas. En el texto *Los Andes*, recopilado en este fotolibro, Boulton describe su travesía en esta zona de la cordillera, desde un lenguaje breve e íntimo capaz de expresar la fugacidad del instante, así como la fascinación que siente el hombre cuando se aproxima a lo desconocido:

La belleza de la Montaña. Su luz, sus pueblos, sus valles, su flora, sus nubes. La sencilla vida de su pobreza.
La talanquera del corral. El grifo de agua. Los naipes, y el juego de bolas y la noche en el Páramo. La historia de la quietud en el frío, a cielo abierto. Y siempre la luz dentro de la imagen.
La montaña olía a humo y a pies desnudos. A savia de trementina como el frailejón. Olía a cielo claro, frío y seco.
Curvas y más curvas de tierra negra. Los niños ofrecían pensamientos en la mugre de sus manos.

La vegetación era pequeña. El páramo era alto
y hacia las once se nublaba y no se veían más los valles.
Cambiaba la luz. El silencio del frío era extraordinario.
No había un solo ruido, sino el frío (Boulton, 1982, p. 185).

Estas breves descripciones sobre lo vivido en los Andes venezolanos junto a su compañera de viaje, Yolanda Delgado, poseen la misma fuerza evocativa que se evidencia en cada uno de sus encuadres. Por lo tanto, cumplen la misma función que las descripciones recopiladas por Bellermann en su diario de viaje, haciendo posible para el investigador contrastar las percepciones de ambos sobre un mismo territorio, que se complementan en lo visual.

En el texto Boulton ofrece su valoración sobre la ruralidad de esta región, de cuán envolvente resultaba a los sentidos del viajero que procede del centro del país (Boulton, 1982). A pesar de que texto e imagen fueron desarrollados en épocas diferentes, ambos dialogan con holgura ya que funcionan como testimonio autobiográfico del paso de este viajero por la región andina, en un tiempo donde la semblanza de ese país esencialmente rural que Bellermann había visto y él mismo había conocido en su infancia, empezaba a desdibujarse en otras zonas del país más próximas a su cotidianidad, pero que los Andes mantenía con especial fuerza en sus paisajes de montaña y las condiciones de vida de sus habitantes.

Su estadía en los Andes fue un momento de experimentación, como lo fue para Bellermann un siglo antes, porque al contrario de lo que podría pensarse por motivos de procedencia, los Andes para Boulton no eran más cercanos que para un viajero alemán como Bellermann. A Boulton, Europa y sus referentes le resultaban más próximos por haber pasado buena parte de su juventud estudiando allá (Boulton, 1982; Arráiz, 2002). Y cuando se aventuró a conocer el país, lo hizo impulsado por la lectura de un escritor francés, Jean Giono, siguiendo además las huellas de viajeros alemanes como Humboldt, Bellermann, Lessmann y Göering (Jiménez, 1999a; Jiménez, 2020). Pero su preocupación por alcanzar una comprensión de la venezolanidad y de las posibilidades del país como nación responde también a una inquietud generacional latente en el pensamiento hispanoamericano de su época de descubrir su lugar en el mundo (Jiménez, 1999a).

Si bien ningún ser humano tiene claro cuál podría ser éste, el arte y la literatura brindan testimonio de la presencia de su artífice en el mundo, de sus expectativas y

temores más profundos, su tiempo, espacio y cultura, de las ideas, saberes, creencias, búsquedas individuales y colectivas que de manera consciente o inconsciente lo definen. Cuando Bellermann y Boulton documentaban lo visto a su paso en sus crónicas visuales y escritas, lo hacían para no olvidarse de los lugares y personas tal como fueron en el pasado. En este sentido, Boulton afirmaba lo siguiente:

Para mí la fotografía ha sido otra manera de expresarme, más allá de la palabra y la letra. La imagen fotográfica se presta, a veces a ser utilizada libremente, sin limitación alguna. Ella es un documento gráfico de carácter autobiográfico y esencialmente, en mi caso personal, asociado con motivos placenteros. Desde cuando tenía 12 años ya registraba escenas y temas de mi exclusivo agrado. Miles de fotografías que cuentan y reflejan toda una historia y que captan, sin yo proponérmelo, cuanto fui haciendo. Son como un diario autobiográfico relatado en imágenes, el cual, de una cierta manera podría servir para un retrato. (Boulton, 1995, pp. 11-12).

Cuando el artista retrata un objeto o fenómeno en un soporte cualquiera (lienzo, papel o negativo), lo hace impulsado por la necesidad de no caer en el olvido, porque una parte de sí permanece contenida en sus obras. No obstante, las obras de arte de los autores estudiados sirven como medios para expresar el impulso vital de cada uno de ser partícipes en la construcción de la memoria histórica de un pueblo, cuando reflexionaban en sus viajes sobre la esencia del país para llegar a conocerse más a sí mismos (Boulton, 1982).

A partir de sus testimonios sobre el paisaje de los Andes venezolanos, se perfila en ambos artistas un estilo que amalgama de manera intrépida y original la tradición paisajística occidental con su aprendizaje durante sus experiencias viajeras (Boulton, 1991; Jiménez, 1999a; Jiménez, 1999b). Frente a ese paisaje andino monumental, vivo, astral, en palabras de Jiménez, (Jiménez, 1999a), ambos artistas viajeros fueron decididamente modernos cuando se mostraron osados y experimentales en su manera de registrarlos, pero respetuosos y fieles al mantener la esencia de esos pueblos profundamente tradicionales, en la medida de sus posibilidades.

Había un interés de parte de ambos autores de representar las duras condiciones de la travesía, la simplicidad y belleza del paisaje visto por un artista que se sabe ante un momento de la historia que difícilmente se repetirá. Sin embargo, también representaron a los habitantes de la cordillera, motivo que empieza a cobrar más fuerza en sus imágenes a medida que los viajeros se ven obligados a visitar los centros poblados de la región en busca de posada y víveres.

3.2. El paisaje andino en la Venezuela rural: de la mirada pictórica a la mirada fotográfica

Al observar aquéllas montañas escarpadas con glaciares y clima gélido en el trópico, resulta inevitable para el espectador preguntarse: ¿qué clase de hombres habitan en aquella zona tan alejada de lo que muchos consideraban el mundo civilizado? La aproximación de los viajeros en estudio a los habitantes de Mérida y la zona del páramo trajo como consecuencia la irrupción del hombre y la cultura material en sus crónicas visuales y escritas, con el firme propósito de ofrecerle al público alemán, neoyorquino y caraqueño, noticias que le permitieran dar respuesta a esta interrogante. La mirada de los artistas por momentos se desvía de la monumentalidad de las montañas, para centrarse en los habitantes de la cordillera, ataviados con sus sombreros y ruanas, caminando por sus calles de piedra en dirección a sus casas vernáculas. En la *Calle de Mérida* (figura 36), Bellermann lega al país uno de los primeros registros visuales de la ciudad de Mérida en la época republicana, el cual persiste en el imaginario social hasta el presente.

Figura 36. Ferdinand Bellermann. *Calle de Mérida con figuras* (1844-1845).

Óleo sobre lienzo.



Fuente: Museos Estatales de Berlín, Berlín, Alemania. Tomado de <https://smb.museum-digital.de/object/85061>

El pintor presenta una escena rural a altura de caballete, con tres figuras en primer plano (una masculina y dos femeninas), situadas del lado izquierdo de la composición. En el centro se ubica un camino serpenteante hecho de piedra flanqueado por casas vernáculas con muros de piedra y una variedad de plantas a los costados de éste, el cual se prolonga hasta el segundo plano. Al fondo se ubican del lado izquierdo las montañas cubiertas de nubes, y el valle del lado derecho. La luz proviene de la esquina superior derecha de la escena y que el punto de fuga está situado hacia el lado inferior derecho de la composición.

En la escena aparecen representados ciertos aspectos de la cultura local. Los personajes carecen de rasgos faciales definidos, lo cual hace pensar que el artista buscaba ofrecer al espectador una representación prototípica de quienes habitaban la región andina. En la pintura se destacan la arquitectura, usos, costumbres y rasgos mestizos de los pobladores de la zona; elementos que se encuentran inmersos dentro de la dinámica cotidiana de cualquier pueblo o ciudad de los Andes venezolanos y que el artista alcanzó a registrar en detalle en sus estudios de figuras (figuras 37, 38 y 39), mismos que le sirvieron para componer la imagen del cuadro (figura 36). Tal como ocurre en el caso de sus otros cuadros, el pintor extrajo de su cuaderno de apuntes, las figuras que componen esta escena: una de las mujeres es representada barriendo la calle (figura 39), las otras dos figuras, apoyada (figura 39) o reclinada en cuclillas junto al portal de una de las viviendas (figuras 37, 38 y 39), dándole un aspecto pintoresco a la escena.

Figura 37. Ferdinand Bellermann. *Estudios de figuras* (1844-1845). Dibujo en grafito.



Fuente: Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 256.

Figura 38. Ferdinand Bellermann. *Estudios de figuras* (1844-1845).
Dibujo en grafito.



Fuente: Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 256.

Figura 39. Ferdinand Bellermann. *Estudios de figuras* (1844-1845).
Dibujo en grafito.



Fuente: Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 256.

La imagen está dominada por el silencio presente en los ademanes de los personajes representados con inusitado mutismo, armonizando con la quietud de la calle solitaria. Hay un esfuerzo por establecer una caracterización del gentilicio andino, al documentar en la imagen el semblante taciturno y acostumbrado silencio de los personajes, siendo que ninguno de ellos hace ademán de conversar con las otras figuras, como sucedería en los pueblos costeros, sino que cada personaje luce concentrado en sus respectivos oficios, evidenciando ante el espectador su carácter reservado.

Muchos de estos elementos están presentes en algunas de las representaciones más emblemáticas que Boulton hiciera de los pueblos andinos, aunque aparezcan organizados de una manera distinta. En la fotografía *Santo Domingo* (1939-1940) (figura 40), el artista representa, en primer plano, a una mujer de rasgos mestizos, vestida con un grueso vestido y alpargatas, situada frente a la puerta de madera de su casa, con la cabeza ladeada, mirando fijamente al espectador. El muro blanco y liso de la vivienda situada junto a un camino de piedra, son elementos que conectan las casas contiguas situadas en el primer y segundo plano, respectivamente. Al fondo se alcanza a divisar sobre el camino de piedra, del lado izquierdo un árbol, y una vista parcial de la montaña hacia el lado derecho de la composición.

Desde el punto de vista formal, ambas imágenes (figuras 36 y 40) pertenecen al género costumbrista ya que las figuras humanas son captadas por sus autores inmersas en una calle de piedra, en una escena de la vida cotidiana. Hay profundidad en la escena gracias al uso de una perspectiva espontánea, donde el ser humano y la arquitectura son representados en primer y segundo plano, mientras que la montaña aparece situada al fondo de la escena. La vegetación es escasa y contribuye a darle un aire bucólico a ambas imágenes. Sin embargo, Bellermann representa una variedad de plantas que él vio en la zona como “manzanos en flor, matas de naranja, agaves, yuca, palmeras y plátanos, todos mezclados” (Bellermann, 1844, p. 239), mientras que en la imagen de Boulton se alcanza a vislumbrar tan sólo unas delgadas ramas de un árbol que bien pudiera ser el mismo que registra Bellermann alzándose del patio de una de las casas situadas del lado derecho de la composición.

Figura 40. Alfredo Boulton. *Santo Domingo* (1939-1940). Fotografía.



Fuente: Archivo de Fotografía Urbana /©Alberto Vollmer Foundation Inc. Tomada de
<https://prodavinci.com/alfredo-boulton-ii-paisaje-y-territorio/>

La arquitectura ocupa un lugar destacado dentro de la composición por ser una extensión de lo humano, donde la casa vendría a ser símbolo de la vida íntima del hombre, que se contrapone a la pública (la calle, la *polis*). Las casas registradas guardan similitudes en ambas imágenes, por el carácter sencillo y rústico de éstas, pues están hechas de techo de tejas y paredes lisas, sin ornamentos. Y siempre la montaña ubicada al fondo de la escena, para acentuar los cambios y permanencias en la representación del paisaje rural de los pueblos andinos.

Por otro lado, el ser humano al ser el protagonista de la escena, conforma en palabras de Jiménez (2023), una especie de trinidad originaria hecha de un paisaje, un habitante y un hogar prototípicos, todo ellos marcados por el sello de una belleza tan pobre como sencilla y pura (Jiménez, 2023). Sin embargo, en la *Calle de Mérida* (figura 36) y *Santo Domingo* (figura 40) hay una omisión deliberada de los rasgos físicos individuales de los personajes representados, debido a que no había un interés de parte de ambos autores de presentar a ese otro como alguien cercano, sino todo lo contrario. Bellermann y Boulton sentían el peso de estar en otra tierra distinta a la suya, por lo cual la indeterminación de las facciones de los personajes, lograda por la distancia de los pobladores en una escena de género (Bellermann) o por un uso magistral del claroscuro (Boulton); confiere al cuadro un carácter más universal (Bellermann, 1844; Jiménez, 2020b).

Para equilibrar esta carencia, los artistas dedicaron sus esfuerzos a registrar con especial detalle, la tela gruesa de los vestidos blancos, coloridos delantales y ruanas, la fibra de los sombreros de cogollo, el cabello de las mujeres peinado en trenzas o amarrado con la sencillez de un moño, el andar modesto de sus pobladores descalzos o provistos con alpargatas; elementos propios de la cultura andina que adquieren preeminencia en las imágenes estudiadas gracias al juego de luces y sombras y el uso de la perspectiva introducidos por los autores.

Exceptuando al hombre y la montaña, el resto de los elementos representados registran visualmente cómo era la cultura material de los pueblos de la Venezuela agraria, así como de los aspectos físico naturales que condicionan sus maneras y moldean su identidad. Las viviendas rurales, sus utensilios y artefactos (no solo los culturales), denotan el empeño de sus autores por caracterizar la iconografía del andino, interesados en configurar estereotipos en vez de personajes individuales.

En sus crónicas visuales y escritas, ambos viajeros refieren la pobreza de quien habita en esos entornos rurales, la sencilla de la vida del campesino profundamente tradicionalista que habita entre esas gélidas montañas tropicales y que puede ser amable y cordial, a pesar de su habitual reserva frente a sus pares y ese otro que lo visita. En este sentido, las palabras que Jiménez (2020) dedicara tan acertadamente a los registros que Boulton hiciera sobre la arquitectura venezolana, bien pudieran extrapolarse al caso de Bellermann:

El hecho es que la arquitectura colonial y popular constituyó para Boulton, y para los artistas de su tiempo, la morada ideal para ese pueblo mestizo en el que creyeron encontrar un denominador común. Rústica y sencilla como sus habitantes, de muros blancos y decorados escasos, esa es la arquitectura que puebla las imágenes de Boulton (Jiménez, 2020d).

Existe en las imágenes de Bellermann y Boulton la voluntad de captar los vestigios de la tradición rural que precede y llega a convivir, en términos históricos, con la tradición urbana, como una reafirmación identitaria que se manifiesta en la rusticidad y pureza de la arquitectura popular, por ser ésta la morada de los habitantes del territorio. Las suyas son, en estos casos, escenas de género pintorescas pues cada autor se centra en representar la realidad de sus moradores, para develar los rasgos prototípicos de la región andina, motivos que causaban placer estético en los viajeros que llegaron a contemplarlos (Jiménez, 2020c). La arquitectura, la vestimenta e incluso el peinado de las mujeres son registrados como expresiones socioculturales de un tiempo y un espacio que perduran entre los siglos XIX y XX.

En sus registros visuales, se evidencia cómo los autores en estudio no llegaron a representar a los pobladores alejados de su realidad, por el contrario, se propusieron configurar testimonios fidedignos de la tipología humana de los americanos en el contexto de la Cordillera de los Andes (Boulton, 1991).⁵⁶ Cabe destacar que a raíz de la investigación se descubrió que uno de los aspectos más significativos de la producción cultural de estos viajeros está relacionado con el tratamiento de lo femenino, tema recurrente dentro de la historia del arte que adquieren una connotación distinta en el marco de los testimonios visuales sobre el paisaje andino venezolano.

⁵⁶ En fin, que se alejaron de la concepción medieval proyectada sobre la imagen del continente americano en la obra de Theodore de Bry, Jacques Le Moigne, John White, Jean Rotz y Walter Raleigh, para adecuarse a la estética humboldtiana en la forma de percibir y registrar a ese otro americano.

Este tipo de representaciones recogen ciertos aspectos que moldean el funcionamiento intrínseco de la sociedad andina y llevan a pensar que la emergencia del cuerpo como objeto de estudio histórico y sociológico brinda al historiador cultural la oportunidad de descubrir un repertorio de hábitos y técnicas corporales que formaban parte de la cotidianidad de las sociedades andinas durante el periodo agroexportador (Galán, 2009).

En este sentido, siendo que toda obra de arte es producto de un tiempo y espacio específicos y que por lo tanto sería imposible replicar las condiciones históricas en que se originó (Fontana, 2024), es posible estudiar a través del arte los comportamientos humanos de los miembros de una sociedad, sus labores, su forma de vestirse, de caminar, de conversar en un tiempo específico (Burke, 2004; Galán, 2009).

La *Calle de Mérida y Santo Domingo* (figuras 36 y 40 respectivamente) proporcionan registros de los modos de comportarse de las mujeres en la calle. Las representaciones de mujeres barriendo o paradas con actitud recelosa junto al portal de sus hogares, que contrastan con el semblante del hombre recargado en el suelo junto al muro de piedra sujetando la vara en ademán de levantarse, reflejan una cierta estructura de las relaciones humanas, de la sociedad y de un cierto modo de organizar los comportamientos humanos en medio de aquella realidad que se vivía en los pueblos de la época (Galán, 2009).

La representación femenina adquiere un protagonismo notable en las composiciones de ambos autores porque reflejan con especial fuerza la voluntad de representar en esa dicotomía entre lo femenino y lo masculino, su propia situación de otredad frente al contexto sociocultural andino. El tratamiento de la corporalidad en los testimonios visuales y escritos de Bellermann y Boulton responden a todos estos factores, pero es evidente que en el segundo hay una lectura histórico cultural sobre la percepción del habitante americano que se aprecia la obra del primero, como evidencia la comparativa entre la fotografía de la *Mujer de Bailadores* (1939-1940) hecha por el viajero venezolano (figura 41) y algunos bocetos de mujeres realizados por el alemán (figura 42).

Figura 41. Alfredo Boulton. *Mujer de Bailadores* (1939-1940). Fotografía.



Fuente: Archivo de Fotografía Urbana /©Alberto Vollmer Foundation Inc. Tomada de
<https://prodavinci.com/alfredo-boulton-iii-una-belleza-criolla/>

Figura 42. Ferdinand Bellermann. *Estudios de figuras* (1842-1845). Dibujo en grafito.



Fuente: Bellermann, F. (2007). Diarios venezolanos 1842-1845. Trad. Helga Weissgarber. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, p. 256.

La presencia de cuerpos femeninos en las representaciones del paisaje de la cordillera se despliega como un espacio idóneo para reflexionar sobre el lugar que ocupa lo femenino en el contexto andino venezolano, atendiendo a las fluctuantes relaciones sociales, las tensiones y equilibrios de poder, de las cuales sus habitantes participaban a diario (Galán, 2009). Aunque la representación que ambos autores hacen de los cuerpos femeninos aparece desprovista de matices eróticos dentro de sus repertorios visuales, es indudable que su visión en el centro de la composición despierta en el espectador una clase de sensibilidad frente a aquellos detalles propios de la cotidianidad de las sociedades andinas que son legitimados ante los centros culturales de la época, como la práctica de transportar cargas en la cabeza (figuras 41 y 42).

Salta a la vista que la intención de Bellermann y Boulton era representar dicha práctica como una actividad comúnmente asociada a la gente de los estratos sociales más bajos que habitaban los centros poblados de todo el país. Pero la insistencia en representar los gestos y hábitos de las figuras mientras realizaban estas faenas (Galán, 2009), contribuyen a dotar a la escena de un apacible bucolismo que hace pensar a la mujer como sujeto histórico dentro del contexto andino.

Además, estas imágenes constituyen una fuente para el estudio de la historia de las mentalidades, ya que el cuerpo femenino aparece documentado en el contexto de una dinámica cultural que responde a una época determinada, asociada a un espacio cónsono con las búsquedas de los viajeros que, acostumbrados a desplazarse, encontraron para el interés de sus centros culturales representaciones vivas de la herencia hispanoamericana.

3.3. El paisaje y sus sombras: tradición y modernidad en los Andes

El contraste entre los testimonios visuales y escritos de Bellermann y Boulton revela que, aunque son resultado de percepciones individuales, existen elementos comunes en la forma en que estos viajeros perciben el paisaje andino venezolano. En Boulton hay una lectura de la obra de Bellermann que evidencia cambios y permanencias en la región por la elección de motivos y esquemas de representación.

La voluntad de trascender está siempre presente en toda imagen, son microhistorias donde el artista congela su mirada del mundo y con ella una parte de sí mismo queda capturada en la obra de arte, pero que analizadas en conjunto, demuestran ser parte de una historia de mayores dimensiones, la de un país con una amalgama de culturas y vitalidad que le son propias, poseedores de espacialidad y temporalidad que van cambiando por espacio de un siglo como resultado de sus propios conflictos, necesidades e intereses, pero al fin y al cabo le distinguen de otras naciones que también cuentan con escenarios andinos. Son dos autores que entendían aquel territorio como una parte integrante de Venezuela en su diversidad geográfica.

A pesar de sus diferencias y del siglo que los separa, las obras de estos viajeros se consideran pioneras dentro del panorama cultural venezolano. De Europa tomaron las formas y sus referentes, de América los temas-motivo. En el caso de los Andes, el interés por representar la particularidad de las montañas tropicales y el gentilicio de los habitantes de la Cordillera de Mérida en un periodo en que Venezuela experimentaba una transición que le llevaba a debatirse entre la tradición y la modernidad. Paisaje, habitante y cultura material se convierten así en documentos visuales que reflejan en términos espacio temporales lo visto y sentido durante sus respectivos periplos en aquellos territorios que ambos viajeros supieron llegar a apreciar y preservar para la memoria de un país que seguía la senda histórica de las repúblicas modernas.

Todo testimonio de épocas pretéritas supone al investigador un esfuerzo por aproximarse a otras formas de vitalidad. Las de los artistas viajeros son imágenes vivas, por sus cualidades formales, narrativas y expresivas. La imagen de los valles andinos que captan Bellermann y Boulton “arde”, a la manera que señalaba Didi-Huberman en su famoso libro *Arde la imagen* (Didi-Huberman, 2012), porque su gran relato, el drama de la fragilidad humana que debe hacer frente a la furia de la naturaleza, sigue vigente, seduce al espectador y lo desborda, tal como ocurrió desde que fuese creada hace ya más de un siglo.

Son artefactos culturales porque la necesidad de crear una imagen excede el ámbito de lo utilitario, pero a través de ellas, Bellermann y Boulton registran otros artefactos culturales desde sus respectivas miradas. La percepción de la exuberancia de los Andes tropicales en su relación viaje y arte queda delineada en las imágenes pictóricas y fotográficas del paisaje andino que son producto de la mirada de quienes se sumergieron en un contexto geohistórico distinto al suyo. Por tanto, eran capaces de expresar en ellas la espacialidad, temporalidad y dimensión humana propias de la ruralidad que persiste en el país hasta bien entrado el siglo XX.

Las del *Valle del Chama* y *Valle del Motatán* (figuras 31 y 34) son escenas sublimes porque commueven al espectador hasta el grado de estremecerle. Son arte, porque salen de lo humano para dar cuenta de lo humano. Al enfrentarse a su propia finitud, el público contempla un instante la vastedad y desmesura de ese paisaje captado por el ojo intrépido de ese viajero audaz que se aventuró lejos de los centros culturales y de su grupo humano en busca de gloria. Propósito que se cristaliza en el encuadre, acto donde queda contenido un momento significativo de su travesía en la imagen de esa porción del territorio que él seleccionó y registró para compartir con otros. Los límites del encuadre sugieren así que la mirada se extiende más allá de lo captado en el lienzo o el papel fotográfico, lo que sitúa al observador como el sujeto que le da dimensión a la obra. El marco es un recordatorio de aquello que ante la inmensidad de los Andes fue digno de ser convertido en testimonio, un fragmento de una realidad geográfica mayor marcada por la lejanía. En este sentido el marco actúa para el espectador como un *limes* entre la experiencia visual del viajero y la ausencia del espectador que sólo a través de la imagen puede ser llamado a contemplar aquellos lugares ignotos y crear el efecto de “estar ahí”.

En estos testimonios, los Andes son vistos a través del prisma de la observación humana ya sea a color o en blanco y negro. El paisaje andino venezolano es representado por el pintor del siglo XIX como un escenario colorido y vibrante; mientras que el fotógrafo venezolano del siglo XX proyecta una imagen del territorio donde la sombra se hace aliada de la evidencia. Lo que une las obras de ambos autores es la irrupción de la luz en la imagen, elemento que hace posible la presencia de color y sombra. En estos casos la luz deja en evidencia los matices naturales y humanos que vistos a la luz de la razón estimulan las emociones del espíritu, cualidad necesaria para que una imagen sea considerada una obra de arte.

Tal como se advierte en las representaciones que hacen los autores en estudio sobre el paisaje de montaña, existen percepciones compartidas que son resultado de un profundo cuestionamiento sobre qué es el paisaje andino venezolano, como demuestra el contraste entre la fotografía de Boulton y el pasaje del diario de Bellermann citado a continuación:

Paso del páramo de Mucuchíes. A las 4 de la madrugada nos pusimos en marcha para cruzar el temible páramo. La región después de Chachopo tenía un aspecto agreste pero hermoso en el albor de la mañana. El torrente era más indómito que antes y seguía siempre montaña arriba. La vegetación alpina nos rodeaba en toda su gloria y la montaña tenía un aspecto pelado. En las mesas vimos cultivos de grano y en los valles se mostraban todavía muy arriba fincas aisladas; más abajo pastaba ganado vacuno y algunos caballos. El paisaje bajo nosotros tenía algo muy simple, pero indescriptiblemente atractivo a la luz de la mañana; predominaba un tono matizado que me hacía pensar todo el tiempo en los antiguos maestros. En cambio, el panorama frente a nosotros formaba el mayor contraste posible: la cumbre del páramo con su lobreguez parecía corresponder mucho más a Noruega que a la cálida Sudamérica. Torrentes temibles e impetuosos cortaban el camino (Bellermann, 1844, pp. 233-234).

La cita de Bellermann indica que la elección del motivo y la forma de representarlo no es casual. En Boulton hay una lectura de ese paisaje andino representado por Bellermann, al punto de que el primero registra desde la fotografía uno de los paisajes que cautivaron poderosamente la atención del pintor alemán pero que, por las circunstancias materiales de su expedición, este último no pudo detenerse a dibujar. Por tal motivo se asume que este paisaje es uno de los más llamativos para quienes están de paso por la región.

Los valles del Chama y del Motatán (figuras 31 y 34) son vistos por estos artistas viajeros de forma armónica en el marco de un mundo feliz, del mundo natural, del espacio virginal a ocupar por el hombre moderno (Cuevas, 2009). El acto de representación

implica una voluntad de dominar el entorno que se conoce, a fin de ofrecer informes verosímiles en los cuales se reflexione sobre las condiciones geográficas y materiales de la región, así como en los tópicos universales que han estado presentes en la tradición artística occidental.

La modernidad solamente vendría a ofrecer una valoración distinta de la cultura y tradición occidental. Bellermann y Boulton como viajeros frecuentes, se asumen como receptores y transmisores de la cultura occidental desde una visión decididamente moderna. Estudiar sus imágenes de viaje requiere confrontar ambas miradas, una de afuera y otra de adentro, para comprender las formas que la modernidad tomó en los cruces valorativos del paisaje entre los viajeros europeos y aquellos procedentes de las élites nacionales (Cuevas, 2009).

Sin duda se trata de paisajes vividos, lo cual es un requisito para un fotógrafo como Boulton, pero no para un pintor como Bellermann, quien con frecuencia mezclaba vistas de un mismo lugar para componer escenas donde pudiera reflexionar sobre el tema de lo andino. La perspectiva influye notablemente en la lectura de los motivos representados en las imágenes en estudio. En ellas, Bellermann emplea el color y Boulton el blanco y negro, con el interés de exaltar aquello que ellos consideraban característicos de lo propiamente andino, en este caso, la monumentalidad de la montaña. El hecho de que las imágenes estén representadas en picado⁵⁷ permite suponer que la intención de estos viajeros sea dominar intelectualmente un paisaje que a pesar de ser vivido y registrado, conserva un halo de misterio que hace imposible aprehender este fenómeno en su totalidad.

Las casas situadas en el primer y segundo plano de la escena, respectivamente, simbolizan la dimensión humana, ubicando al hombre y la cultura como componentes esenciales en esa relación con la naturaleza. El exotismo y abundancia de esas montañas de la cordillera son presentados al espectador como escenario primigenio donde se enfrentan las fuerzas de la naturaleza y la cultura (Cuevas, 2009; Jiménez, 2020b), de ahí que el dominio humano sobre esa porción del territorio sea puesto en entredicho por los discursos de Bellermann y Boulton. Los Andes se convierten así en un espacio extraño y

⁵⁷ Se trata de una angulación oblicua del ojo, el cual queda mirando hacia abajo, sobre la escena, en un ángulo aproximado de 45°, para transmitir al espectador la sensación de superioridad sobre el objeto encuadrado.

misterioso, imposible de agotar, pues a los ojos de cualquier viajero acostumbrado a los paisajes europeos y caribeños, siempre tiene algo nuevo que ofrecer.

Esto es un indicativo de que en las imágenes de los valles del Chama y Motatán (figuras 31 y 34) hay elementos que se pueden contrastar, desde el punto de vista interpretativo, para analizar los cambios y permanencias en la percepción del paisaje andino. Ambas son artefactos culturales que registran aspectos del paisaje y la cultura material de la cordillera, por lo cual en ellas se manejan las nociones de tiempo, espacio, dimensión humana y percepción.

En ambos casos se representa un paisaje diurno, donde se observan montañas escarpadas de aspecto colosal. En sus pinturas y fotograffías, Bellermann y Boulton construyeron un vasto y sistemático repertorio visual de plantas, animales, configuración del terreno, ríos de montaña y también de los pueblos nativos (Diener, 2012). Las casas dan cuenta de esa dimensión humana, de los asentamientos que existen en la zona, que son pequeños comparados con la vastedad y exotismo de las montañas y ríos que los rodean.

Pero cuando los artistas deciden posar su mirada en las sociedades andinas para convertirlas en el tema central de sus pinturas y fotografías, creyeron descubrir en la ruralidad un estado anterior de la cultura occidental moderna. Las imágenes de las *Calle de Mérida* (figura 36) y *Santo Domingo* (figura 40) contienen registros visuales de la sencilla pobreza de estos asentamientos, situados en medio de aquellas majestuosas montañas, del carácter frío y taciturno de sus habitantes, acorde a las condiciones ambientales de esta zona del país. En ambas se representa un paisaje diurno, donde la montaña pasa a ser fondo para convertir a los habitantes de la zona en los protagonistas de la escena. A pesar de que se tratan de escenas de género, configuradas dentro de la estética de lo pintoresco, el tratamiento del factor humano difiere en sus aspectos formales y significados.

Al presentar la escena a altura de caballete, Bellermann se resignó a establecer una recelosa distancia con los habitantes de la cordillera, y apostó por pintar a los personajes de cuerpo completo integrados en su entorno cotidiano (la *Calle de Mérida*) (figura 36); logrando documentar así la curiosidad que suscita en el viajero la contemplación de la diversidad étnica y cultural que halló durante su expedición por Venezuela. Mientras que

la fotografía de Boulton supone un giro respecto a la forma en que se suelen componer este tipo de escenas, cuando incorpora elementos propios del retrato fotográfico de vanguardia sin abandonar por completo la estética pintoresca. Ambas imágenes documentan en mayor o menor grado, la fisonomía y cultura material de estos pueblos.

La costumbre de las mujeres ataviadas de un vestido grueso con delantal, cabello recogido en un simpático moño y calzadas de alpargatas, de situarse cerca del portal de su vivienda es un elemento que conecta las representaciones de estos cronistas visuales a un siglo de distancia. Sin embargo, la imagen de Boulton evidencia la profunda admiración que sentía el fotógrafo por el habitante mestizo, en su determinación por compartir con el espectador la belleza del cuerpo de esa mujer andina en el umbral de su sencilla morada.

Su cuerpo se muestra magnificado por el contrapicado,⁵⁸ al estilo de las propuestas retratísticas de las vanguardias europeas y norteamericanas, transmite la grandeza de ese habitante que es resultado del devenir histórico de su nación, y tiene el destino del país en sus manos. La contemplación de estas imágenes evoca en el espectador la nostalgia y exotismo que produce la visión de aquel paraíso perdido que los colonizadores creyeron descubrir cuando arribaron a América. Dentro de ese paisaje primigenio, arcádico y bucólico (Jiménez, 2020b), el cuerpo de la mujer andina representado por Boulton en contrapicado incorpora elementos de herencia hispana en su relato visual.

Las figuras femeninas que el fotógrafo registra, recuerdan a las narraciones de viaje del explorador europeo Américo Vespucci, cuando refería el enfrentamiento entre las fuerzas de Alonso de Ojeda y los indígenas que habitaban el golfo de Paria durante su primer viaje de exploración (c. 1499),⁵⁹ quien describe a las mujeres aborígenes equiparando sus figuras con la de la mítica reina amazona Pentesilea (López, 2003). Algo de esto se halla también en Bellermann, quien sin dejar de lado su concepción eurocéntrica del mundo, no puede evitar sentirse fascinado por la visión de ese país rural que, por estar situado en el trópico, posee un clima y biodiversidad que se le antojan más benéficos a un

⁵⁸ Se trata de una angulación oblicua del ojo, el cual queda mirando hacia arriba, debajo de la escena, en un ángulo aproximado de 45°, para transmitir al espectador la sensación de inferioridad sobre el objeto encuadrado. De esta forma se resalta a la figura representada en una posición de superioridad frente al observador.

⁵⁹ Se refiere a la expedición de Alonso de Ojeda-Juan de la Cosa-Américo Vespucci (c. 1499).

europeo acostumbrado a cambios estacionales más bruscos en su país de origen (Bellermann, 1844).

En sus testimonios visuales y escritos, estos viajeros ofrecen un balance desgarrado por la incredulidad o la nostalgia de la situación del país al inicio y fin del periodo agroexportador. En ellos se articulan las miradas de adentro y afuera del país, tradición y modernidad, para intentar precisar los rasgos que caracterizan la identidad de un pueblo y lo hacen tan venezolano como un habitante del centro o del oriente del país (Guerrero, 2007; Jiménez, 2020c). Este hecho refiere la presencia en sus crónicas de viaje del factor humano como una de sus tantas búsquedas compartidas que los identifican como *homo viator* (Bueno, 2000).

La percepción se evidencia principalmente en el encuadre porque éste denota intencionalidad, recoge la subjetividad del artista viajero que configura la obra de arte. Bellermann y Boulton son cronistas visuales para quienes el encuadre denota la voluntad de registrar los lugares que ellos consideraron emblemáticos de la zona. Al momento de relatar sus expediciones, se evidencia un profundo impacto de las ideas de Humboldt en la representación del paisaje venezolano y la práctica viajera. Ellos recopilan en sus imágenes cómo era la vida fuera de los centros culturales tradicionales de sus épocas, y al mismo tiempo cómo su percepción del mundo es confrontada por medio de la práctica del viaje.

Aunque sus narraciones de viaje escritas y visuales no estaban desvinculadas de las ideas de control y organización territorial (Cuevas, 2009), también es cierto que hay en ellos mucho más que un inventario de la región. No solamente deseaban poseer la imagen del paisaje, como haría cualquier turista (Kessler, 2000), hay un vitalismo en la intención del registro de la imagen junto a un texto que permite contextualizarla. En sus testimonios visuales y escritos, pintor y fotógrafo presentan formas de vida que estaban presente en esas latitudes (naturaleza y sociedades), más allá de lo que se acostumbraba a ver en el dinamismo vertiginoso de los centros culturales de entonces.

El estudio de estos artistas viajeros implica reconocer en sus testimonios visuales y escritos una apuesta teórica hacia esa “perpetua renovación del paisaje” señalada por Jorge Semprun (citado por Cuevas, 2009, p. 141); una en la cual intervienen las ideas de tradición y modernidad. La historiografía ha convenido en clasificar la práctica artística

de Bellermann y Boulton en una u otra, cuando en realidad ambos conceptos están presentes en los testimonios visuales y escritos de ambos. Esto es una convención, un prejuicio que se ha venido transmitiendo desde hace un siglo, por lo cual habría que cuestionarse en este punto, qué hay de moderno en Bellermann y Boulton y, por supuesto, qué hay de tradicional.

En Bellermann, su percepción del paisaje está atravesada por la tradición germánica del paisaje, del *Landschaft*, que es el espacio geográfico cargado de contenido, un objeto que cobra sentido y significación en la imagen en lo visual y los valores (Cuevas, 2009). El paisaje de montaña es un motivo frecuente entre los artistas flamencos y nórdicos, pero siempre supeditado al fondo de la escena.

Por otro lado, el uso de la perspectiva aérea y la técnica del *sfumato* que Bellermann emplea en la representación de las montañas al fondo del cuadro, data del periodo renacentista. El hombre como elemento que dimensiona y da sentido al paisaje también proviene de la concepción antropocéntrica del mundo que se hereda de los humanistas y se desplegó en el arte occidental desde el Renacimiento.

Lo moderno, en cambio, viene a ser el hecho de cultivar el paisaje como género artístico independiente, cuando los espacios de montaña, pueblos y ciudades dejan de ser el fondo de las escenas sacras o históricas y pasan a ser un tema en sí mismos, donde los artistas pueden representar visualmente esa realidad “objetiva”, un territorio desconocido y exuberante que en efecto existe, donde se exprese la subjetividad del autor, como una vía para incorporar en la imagen su experiencia vital (González, 2017; Castilla, 2007; Penhos, 2007; Cuevas, 2009). La tendencia de representar la vastedad y exuberancia del paisaje americano, especialmente el de montaña, desde una mirada ajena, exotista que sin embargo incorpore la experiencia viajera de su autor, es decir, basada en las tesis sobre la naturaleza de la escuela humboldtiana y el romanticismo alemán; es un elemento que bien pudiera considerarse moderno en la época de Bellermann.

Ahora bien, la representación de los centros poblados de la cordillera en una escena bucólica, desde una estética pintoresca, que da al espectador la sensación de estar ante un paisaje sin conflictos aparentes, es una práctica que se mantiene dentro de la tradición paisajística hasta el presente. La originalidad de este pintor alemán moderno consiste en que esa calma y silencio apacibles sean sólo en apariencia. Las casas en ruinas son ecos

sutiles de aquella dinámica convulsa que se vivía en el resto del país y que Bellermann llegó a vislumbrar y registrar en su diario durante su estadía. Las ruinas revelan el espíritu crítico del viajero romántico frente a ese paisaje, quien documenta en lienzo y papel que la paz se ha visto resquebrajada en alguna ocasión. En esto también es decididamente moderno, cuando sin exponer de manera explícita los horrores de la guerra, expresa de forma poética y elocuente la forma en que el paisaje ha sufrido modificaciones como consecuencia de esta realidad.

El asunto es más complejo en el caso de Boulton, quien se convirtió en heredero de varios de estos elementos que se despliegan en la pintura de Bellermann. En sus fotografías, poética del espacio y la ciencia presente detrás de la técnica fotográfica se articulan en sus crónicas de viaje, como parte de la herencia cultural de la tradición viajera decimonónica que sigue presente en la memoria histórica de su país. La lectura de la obra de Giono detonó en él un sentimiento de arraigo, una necesidad de explicar esa tierra de la cual se sentía parte, pero que desconocía fuera de los lugares próximos de Caracas. La suya era un eco de la situación que se vivía en todas las regiones del país, cuyos habitantes no conocían sino unas pocas millas alrededor de su propio pueblo o ciudad.

El acto de asumir la fotografía como medio para registrar los aspectos típicos de la región andina, a través de la representación de la montaña y los personajes prototípicos, participa del proceso de figurar a Venezuela, darle forma a ese territorio explorado, hasta entonces prácticamente desconocido y conseguir que fuese reconocible para todos los venezolanos (Jiménez, 2020a). Una voluntad testimonial que guía un proceso cognitivo y representativo del cual viajeros europeos e hispanoamericanos vienen participando desde el siglo XVI (Depetris, 2007).

La actitud de Boulton respecto a la fotografía es la de un autor moderno, cuando consideró su práctica como un arte autónomo, un soporte de tanta validez como el pictórico o cualquier otro (Boulton, 1982; Boulton, 1995). Este artista viajero se convierte en pionero de la fotografía artística en Venezuela no por los temas abordados, pues otros autores ya habían recorrido y documentado la imagen del país antes que él, sino por su manera de representar estos motivos, evidenciados de acuerdo con el historiador venezolano Rafael Arraíz Lucca (2002) en:

(...) el contraste cielo tierra y las nubes como *punctum* fundamental; cierto toque mitológico en el tratamiento de los personajes retratados; un exacto homenaje al pictorialismo pasado y, también, un sentido de las líneas en juego con las luces y las sombras, realmente notable (Arráiz, 2002, p. 12).

Salta a la vista que, para alcanzar la legitimación de su práctica artística en los centros culturales de su época, era preciso que el fotógrafo lograra su aporte personal sobre la base de la tradición artística viajera preexistente. La suya era una mirada mestiza e integradora desde la cual decidió dar respuesta a los desafíos que planteaba la incipiente modernidad a su país (Jiménez, 2023). Sin desvincularse de la tradición de los viajeros diaristas, cuando Boulton toma a esa sociedad andina profundamente tradicional como motivo de representación, expresa en sus testimonios visuales una tensión entre dos temporalidades: la suya propia, la del viajero hispanoamericano cultivado en Europa (el sujeto que percibe) y la del *otro* que es percibido y representado (el andino).

La fotografía le permitía a Boulton tomar algunos aspectos formales, simbólicos y semánticos tradicionalmente asociados a la pintura y la fotografía documental de carácter etnográfico que desarrollaron los artistas viajeros en suelo venezolano durante ese último siglo, y sobre la base de ello, explorar las cualidades expresivas, conceptuales y estéticas que ofrece la imagen fotográfica. El negativo es asumido por el artista como un soporte idóneo para experimentar con las potencialidades de la imagen en blanco y negro, claroscuro, encuadres, géneros artísticos y tipos de composición, con el objetivo de lograr una legitimación retrospectiva de toda la producción visual venezolana; su redención histórica (Jiménez, 2023). Anhelo que le obligó a poner en diálogo su quehacer artístico con las tesis de los referentes culturales que impregnaron su pasado inmediato y también su presente.

Tras ese afán sintético expresado en la imagen prototípica del paisaje andino y su habitante promedio (el mestizo) señalado por Jiménez, hay en Boulton una voluntad creadora que desafía la concepción de la fotografía como testimonio al servicio de la realidad (Boulton, 1982; Boulton, 1995; García, 1995; Jiménez, 2024; de Rueda, S/F). El artista incorpora en sus escenas costumbristas algunos elementos del retrato y paisaje fotográficos de vanguardia principalmente en el tratamiento de la luz, los planos y tipos de composición empleados. Y si la fotografía de Boulton jamás deja de relatar un pasado, se debe a que no deja de ser el resultado de su reinterpretación de todo un siglo de

herencias, durante el cual muchos autores nacionales y extranjeros dedicaron innumerables esfuerzos hacia la construcción simbólica del país.

Su lenguaje visual refleja un diálogo crítico con sus referentes. Es en la imagen donde figuras, movimientos y culturas aparentemente opuestas e irreconciliables, se amalgaman en el ojo fotográfico de Boulton como manifestación de su identidad y contexto histórico, tal como él percibe estos fenómenos en toda su complejidad. En sus imágenes del paisaje y la cultura material de la zona andina del país, las tesis de Humboldt y los naturalistas gozaban de tanta importancia como las de algunos autores contemporáneos. Su propuesta estética de representar de forma positiva al andino iba en consonancia con la reacción de los escritores de su generación (Gallegos, Uslar Pietri, Briceño Iragorry, Picón Salas) frente a la literatura criollista (Cuevas, 2009). Boulton no deseaba hacer énfasis en los elementos que diferenciaban al andino de los habitantes del resto del país, sino en las características que compartían, puesto que este viajero entendía a los Andes como parte del territorio nacional, igual que lo hizo Bellermann.

Su manera de ensalzar los elementos característicos del paisaje de la cordillera desde las categorías estéticas de lo bello, lo sublime y lo pintoresco, responden al impulso de registrar algo más que la realidad “objetiva”, son una forma tradicionalmente aceptada entre el público de su época de recibir noticias fidedignas de aquellos territorios que desconoce (de Uriarte, 2018). Pero al mismo tiempo, son una vía para demostrarle al público que toda imagen, incluso la fotográfica, sin importar su alto grado de iconicidad, son aproximaciones a la realidad desde la subjetividad de su autor (de Rueda, S/F; Jiménez, 1999b).

No existen imágenes inocentes, como tampoco artistas inocentes, pues la creación artística involucra el factor humano. La selección y representación de un motivo son resultado de una intención al momento de configurarla, pero al mismo tiempo implica un cierto grado de azar que va a condicionar el significado de ésta. Las fotografías de Boulton documentan lugares y personas, sin dejar de ser expresión de su tiempo y vitalidad de su autor. La emoción que Boulton experimenta al contemplar esos paisajes, es traducida al soporte visual para permitirle al espectador ver una porción del mundo desde su mirada única y personal. Para conjugar tradición y modernidad en sus testimonios, el viajero caraqueño reinterpreta las propuestas de la escuela humboldtiana desde su propio estilo,

es decir, la reproducción fiel y “exacta” de la naturaleza gracias a las posibilidades técnicas que brinda la fotografía, desde un enfoque subjetivo y vivencial que rescata la noción de totalidad que sólo puede ser procesada y registrada por medio de la percepción (González, 2017; Martínez, 2017).

Esto es lo que permite considerar los testimonios visuales de ambos viajeros como fuentes para los estudios histórico-culturales, porque en ellos se documentan sus impresiones sobre la semblanza de ese país rural que seguía siendo Venezuela para entonces.

3.4. La imagen andino-venezolana como fuente para los estudios histórico-culturales

Los testimonios visuales de los artistas viajeros considerados para esta investigación invitan a reflexionar sobre momentos de la historia nacional. La representación visual constituye una fuente de significativo valor para los estudios históricos si, más allá de sus aspectos formales y estéticos, brinda la posibilidad de generar espacios que fomenten el diálogo fecundo y asincrónico entre su creador y el investigador que le interpreta. Cuando se trabaja con artistas viajeros, algunos investigadores optan por abordarlos desde su producción escrita y relegan su producción visual a lo anecdotico, para ilustrar la palabra (Burke, 2005). En estos casos, la imagen entendida como artefacto cultural abre el compás de la interpretación interdisciplinaria porque al quedar registrada en un soporte permanente, está sujeta a un examen desde una postura crítica. De ahí el enfoque histórico-cultural de esta investigación.⁶⁰

En el caso de estos artistas viajeros, sus pinturas, dibujos y fotografías de Bellermann y Boulton son documentos que poseen tanto valor como sus narraciones de viaje, porque en ambos casos, palabra e imagen son, de acuerdo con historiador Álvaro García Castro (1995) “testimonios concebidos desde su origen con la intención expresa de servir de referencia futura para el hecho que allí se registra y poseen un alto grado de credibilidad y autenticidad” (García, 1995, p. 2). Por consiguiente, a pesar de incluir aspectos de carácter ficticio propios del enfoque artístico, dichas imágenes proporcionan

⁶⁰ Cabe señalar que esta perspectiva se ha considerado partiendo de lo visto en la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de los Andes, específicamente en el seminario *Las ciencias sociales y el enfoque interdisciplinario*, el cual aportó las herramientas necesarias para su abordaje.

datos valiosos sobre los cambios y permanencias en el paisaje andino venezolano por espacio de un siglo definitorio en la concepción de país que llega hasta la actualidad.

Existe un genuino interés de parte de ambos autores de representar las duras condiciones de la travesía, la simplicidad y belleza del paisaje visto por quien se sabe parte de un momento de la historia que no se repetirá. Si bien su abordaje resulta complejo para los investigadores actuales, cabe destacar que esta tipología de viajeros ocupa un escaño intermedio entre los hacedores de cultura en el contexto occidental y los artistas menores que seguían los pasos de sus maestros. Aunque no se hable de creadores de la talla de los grandes maestros del arte, cuando se parte de una perspectiva regional como la andina, este tipo de representaciones constituye un vínculo atemporal que permite una lectura desde el presente de los Andes como contexto geográfico y sociocultural, debido a la calidad de sus representaciones y elección de sus motivos.

En la historiografía venezolana el género de viajes goza de una relativa importancia entre los investigadores de las ciencias naturales y humanas por sus contribuciones al desarrollo científico artístico del país. Los autores en estudio se convirtieron en pioneros dentro de sus respectivas disciplinas artísticas debido a las circunstancias materiales que rodearon sus expediciones. Sus representaciones visuales estaban acompañadas de relatos de viaje, lo cual aumenta la complejidad a la hora de hacer una valoración de sus testimonios visuales, siendo que palabra e imagen se simplifican en el documento visual para relatar una experiencia de viaje que marcó un hito dentro del panorama cultural y la tradición paisajística venezolana a inicios del período republicano. El estudio de su producción constituye la identificación de ciertas claves espacio-temporales que la convierten en un documento histórico.

Toda imagen, en especial si se trata de una obra de arte, es capaz de albergar una temporalidad, espacialidad, dimensión humana y una percepción que la modela y la condiciona. La imagen es de una naturaleza distinta a la palabra, y en el caso de los artistas viajeros, su creación está guiada por una voluntad documental etnográfica, que sin embargo no excluía la sensibilidad artística. Muchos de ellos eran artistas que ejercían el rol de ilustradores dentro de las expediciones científicas, por ende, sus imágenes daban cuenta de los hallazgos de sus colegas científicos desde su percepción (Martínez, 2017). Sin embargo, no dejaban de ser metáforas del alma, no dejaban de traducir al soporte

visual, estados de conciencia. A través de las imágenes es posible reflexionar sobre aspectos de lo real y lo humano que de otra forma el ser humano no podría abordar (García, 2018).

El análisis de estas pinturas, dibujos y fotografías como testimonios visuales obliga al investigador a interpretar cuanto observa. Para lograrlo, es preciso saber mirar, porque es allí donde se sitúa la clave para descifrar el significado de estas imágenes. Sin embargo, el acto de contemplar tampoco es suficiente. En estos casos el historiador cultural debe ser capaz de guiar con soltura y originalidad, el despliegue de voluntades y tiempos reunidos en su escrito si se propone reconstruir la semblanza de un territorio en dos momentos estelares de un mismo periodo histórico.

Al ser conscientes de su individualidad, del carácter transitorio de sus búsquedas, cada uno de los autores estudiados escogió mostrar aquellos motivos desde una estética moderna, innovadora y personal, que fuera crítica respecto a los aspectos formales, narrativos y estéticos presentes en la tradición pictórica y fotográfica, que además les permitiera dar un giro formal y discursivo a sus imágenes dentro de la visualidad americana y el género de viajes.

Pintor y fotógrafo dotan a sus imágenes del paisaje andino venezolano de una sed trágica que desborda al autor y su tiempo (González, 1993; de la Maza, 2005; García, 2003). En cierta forma, sus imágenes se emparentan con la noción de ruina por su cualidad testimonial, por su relación directa e indisociable con el pasado por ser vestigios de éste (González, 1997). Bellermann y Boulton tenían plena conciencia histórica, ellos decidieron hacer una valoración y resguardar una imagen de la Venezuela rural para la posteridad. La carga semántica, emotiva y simbólica presente en estas obras, desborda los límites del soporte, porque a través de la contemplación de su legado artístico, ambos autores tienden un puente entre pasado y presente, Europa y Venezuela, cuando registraron en el lienzo y negativo la esencia de esa América hispanoamericana que se debatía entre la tradición y modernidad.

En el caso de Venezuela, un país que sobrevivió a los embates de las continuas guerras civiles del siglo XIX, y seguía siendo capaz de vislumbrar con esperanza el futuro de la República desde ese paisaje agrario y rural que lograría persistir con significativa fuerza hasta los años cincuenta (Guerrero, 2009; Cáceres-Péfaur, 2009). La importancia

del legado artístico de Bellermann y Boulton se debe a que heredan a los habitantes de este país dos retratos de la Venezuela agroexportadora y rural. Son paisajes que evidencian las miradas de sus respectivos autores, así como el grado de compromiso que éstos mantenían con el país.

A menudo la historiografía conviene en destacar la de Boulton como una mirada nacional visiblemente preocupada por las cuestiones identitarias, que lo llevó a orientar sus esfuerzos hacia el proyecto de construir el imaginario de país que pudiese ser compartido por todos los venezolanos (Jiménez, 2020a). A diferencia de Bellermann, cuyas representaciones del paisaje venezolano estaban destinadas a engrosar las colecciones de su país de origen (Cáceres-Péfaur, 2009; Weissgarber, 2007).

La cuestión no es tan simple, para empezar, ninguno tenía un compromiso directo con los Andes venezolanos. Toda la producción artística que ambos configuraron sobre la región, estaba dedicada a pensar lo andino como un componente de lo venezolano, para reflexionar acerca de lo que distingue al país de otras naciones, de otros grupos humanos. Sus imágenes sobre el paisaje andino fueron creadas con el propósito de ser exhibidas fuera de los territorios andinos, con el objetivo de consagrarse como artistas reconocidos en los centros culturales de sus respectivas épocas (Weissgarber, 2007; Alonso, 2023a).

Como parte de los resultados de esta investigación, se verificó que, en efecto, Boulton se propuso representar lo venezolano desde una mirada decididamente nacional, con la intención de presentar el paisaje y la cultura andino venezolana ante los ojos del mundo y alcanzar un reconocimiento a nivel internacional (Jiménez, 1999a, p. 6; Alonso, 2023). Deseo que no pudo concretarse sino en años recientes, debido a que en su época gozaban de mayor popularidad aquéllas fotografías que privilegiaran los aspectos formales y estéticos, por encima de su temática, como solía ocurrir en la producción de los artistas viajeros (Pérez-Oramas, 2023; Berti, 2014; Navarrete, 2023).

En el caso de Bellermann, este autor sí gozó de cierta fama y reconocimiento a nivel internacional tras su viaje a Venezuela, sin embargo, esta situación cambió drásticamente hacia el final de su vida, debido a la elección de sus temas y su manera de representarlos (Weissgarber, 2007). El hecho de que se dedicara a representar temas venezolanos hasta el final de sus días, el vínculo personal y afectivo que estableció con el país. Muchos investigadores discrepan, pero si el pintor no hubiera sentido un compromiso con

Venezuela, ¿cómo se explica el hecho de que casi toda su producción artística posterior versara sobre temas venezolanos?

Sin duda tuvo mucho que ver su amistad con Humboldt, cuyos testimonios despiertan entre los lectores hasta el presente, un enorme interés por Venezuela (Boulton, 1991; Rodríguez, 2007). Las imágenes de Bellermann gozaban de un atractivo similar porque en ellas reflexionaba sobre Venezuela y sus Andes de tal forma que se plantean como motivo de encuentro con las del viajero caraqueño a pesar de las diferencias de época.

En esto es preciso resaltar la posibilidad que brinda la imagen artística de establecer diálogos de conciencia a conciencia (García, 2015), pues a pesar del siglo que los separa, el “encuentro” resultó ser mucho más profundo y emotivo de lo que el lector esperaría. Al contrastar sus percepciones, Boulton descubrió en Bellermann a un artista viajero que, como él, registró varios de los sitios que él también había transitado. Ambos se habían dedicado a pensar al país como una totalidad geopolítica pese a su diversidad y vieron a los Andes como una de las partes que integran ese territorio. El fotógrafo caraqueño halló en la obra del pintor alemán un contrapunto de sus propias búsquedas artísticas y estéticas, descubrió dentro de las diferencias temporales, algunas situaciones y percepciones afines entre ambos. Dos miradas que se encuentran en la imagen y les permiten participar del proceso de construcción simbólica de un país que de alguna forma se les parecen. Abriendo la posibilidad de contrastar sus testimonios visuales y escritos más allá de los Andes venezolanos, para así incorporar al análisis sus registros del paisaje caraqueño, central y costero.

En cierto sentido, los testimonios de ambos viajeros son vestigios del pasado vuelto al espectador en un soporte visual (González, 1997). Ambos documentaron la semblanza de ese país rural, antes de la aparición del petróleo como ente dinamizador de la modernidad nacional. Sus retratos del paisaje andino venezolano y sus habitantes se emparentan con la idea de “ruina” debido a que ofrecen un registro visual de cómo se fue gestando lentamente ese proceso, al mismo tiempo que son capaces de unir lo andino con el resto del país.

El contraste entre las miradas artísticas de ambos revela que la construcción de una identidad nacional no fue un proceso inmediato ni decretado, pese a que existía un marco

jurídico-administrativo que lo sustentaba, sino que estuvo inmerso dentro de un debate identitario lleno de conflictos, resistencias y asimilaciones para poder concretarse. Aún hoy esta misma diversidad genera polémicas y conflictos en los debates sobre la forma cómo es entendida Venezuela por sus propios habitantes.

En ambos casos, Bellermann y Boulton apostaron a nivel escrito e iconográfico por el fragmento, para dar noticias sobre el país y sus Andes a sus respectivos grupos humanos. A través de esa noción de lo fragmentario, heredada del romanticismo de Jena y que se manifiesta en sus escritos e imágenes (pues toda imagen es necesariamente un fragmento de la visión de la realidad limitado por el encuadre), estos viajeros se dedicaron a pensar lo nacional, al andino y el entorno en el cual se desenvuelve (Jiménez, 2020c; Lacoue-Labarthe et al., 2012). ¿Y qué son las ruinas sino lo que queda de una época, fragmentos de un pasado que pueden ser contemplados por espectadores de épocas posteriores para construir la memoria histórica de un pueblo? Su voluntad de apostar por el fragmento convierte a Bellermann y Boulton en autores modernos (Lacoue-Labarthe et al., 2012; Pérez-Oramas, 2020).

En Venezuela, la idea de nación tuvo un siglo de desarrollo del cual Bellermann y Boulton participaron como dos hitos en la tradición paisajística venezolana. Ambos registraron desde sus respectivas disciplinas y estilos, un país que se debatía entre la tradición y la modernidad. Proceso de intercambio en el cual también participaron los viajeros, cuyas percepciones e imaginarios se contrastaron con los de otros, en un diálogo donde circulan las ideas sobre lo que los venezolanos piensan del país, al tiempo que otros lo entienden.

Son dos miradas que se encuentran, cada una desde sus referentes culturales, pero que llegan a tener puntos de convergencia en el paisaje de montaña, que siempre ha ejercido una fascinación entre los artistas y viajeros occidentales. La montaña como motivo artístico permite abordar las cuestiones universales de lo humano que trascienden los lugares y épocas, brindando a la imagen artística la posibilidad de superar las barreras espacio-temporales y el ciclo vital de su autor para pensar lo humano, la naturaleza, sociedad y cultura de su tiempo.

En estas imágenes, la presencia humana viene a acentuar la soledad en los pueblos del país, hecho que deciden registrar ambos autores, aunque por diferentes motivos.

Bellermann documenta las consecuencias de la Guerra de Independencia, los desastres naturales (por ser los Andes una zona sísmica) y las continuas revueltas protagonizadas por caudillos durante todo el siglo XIX (Pino, 1998a; Pino, 1998b; La Marca, 1997; Andressen, s/f; Ferrer *et. al.*, s/f). En la época de Boulton, la Cordillera de Mérida sigue siendo una zona sísmica, pero la soledad responde a una selección hecha por motivos ideológicos. Bellermann desde una visión optimista, plasma en sus imágenes la esperanza de la gente procedente de Europa que llegaba a Venezuela en busca de un mejor futuro, un país que estaba abatido por la guerra, pero que se estaba apenas levantando de las cenizas, y deseaba prosperar, incorporarse a la dinámica internacional.

Boulton en cambio documenta con melancolía el vaciamiento de un país, que dejaba atrás el campo para asentarse en torno a los pozos petroleros y las grandes ciudades del centro del país, en busca de riqueza fácil y un futuro mejor. Ambos recogen y desarrollan en sus imágenes y narraciones el paisaje rural que caracterizó al país después de 1830. Sus crónicas visuales y escritas son una ventana impregnada de nostalgia a los inicios de la época republicana, antes de la irrupción del petróleo como ente transfigurador de la sociedad venezolana; son fragmentos en los que se cristaliza la necesidad de unificar este conjunto de regiones en las que se incluye los Andes, en un imaginario de país que pudiera ser compartido por venezolanos y extranjeros.

El encanto de estas obras radica en su capacidad de evocar un pasado y recoger la esencia del país rural. Son ecos de los cambios y permanencias en un paisaje que acabó siendo engullido por el proyecto moderno. Su parentesco con la idea de fragmento, de ruina, demuestra su valor como fuente para la historia si es apreciada por un investigador interdisciplinario, a través de una corriente historiográfica como la historia cultural.

La visión de estas imágenes pretéritas permite a ese paisaje agrario en su ruralidad, trascender un tiempo y espacio específico, que un viajero del siglo XX pueda valorar a uno del XIX. O mejor, que a través de la imagen, la mirada de un viajero del siglo XXI pueda establecer un diálogo abierto y dinámico con las de estos dos autores, de tal forma que sea capaz de detonar un proceso de investigación basándose en el contraste y la interpretación de estas fuentes históricas, con el fin de dar respuesta a las necesidades de su propio tiempo, sin caer en el anacronismo.

CONCLUSIONES

Los aportes del presente estudio se centran, en primer lugar, en la valoración de los testimonios realizados por dos artistas visuales que se desplazaron entre el siglo XIX y XX por el territorio nacional, con la intención de registrar la realidad de los Andes en el contexto de la Venezuela rural. La percepción del paisaje andino venezolano en los testimonios de Ferdinand Bellermann (1842-1845) y Alfredo Boulton (1939-1942), permiten reconocer cómo, más allá de las distancias temporales y las técnicas de registro, aspectos como el viaje y el arte entrelazan una mirada de los contextos históricos de significativo interés investigativo; cuyos productos culturales como el dibujo, la pintura y la fotografía amplían la posibilidad de aproximarse a una valoración del espacio y su gente —resaltando tanto los cambios como las permanencias— teniendo como epicentro la observación.

En esta investigación, se destacaron aspectos fundamentales asociados a las formas en que ambos artistas en su condición de viajeros lograron percibir el paisaje de montaña que predomina en la región y las características socioculturales de sus habitantes, resaltando que esta condición de viajeros se debe entender en su sentido más amplio y no restringido; es decir, desde la perspectiva del *Homo Viator* (Bueno, 2000). De esta manera, desde la perspectiva teórico-metodológica de la *historia cultural de la percepción* (Burke, 2004, 136), ha sido posible distinguir formas de representación de lo andino-venezolano que se distinguen de otras partes de la topografía nacional y de las comunidades humanas presentes en cada contexto, reconociendo en el término *mirada* una acción que se expresa en los testimonios de excepción.

Por consiguiente, el trabajo de investigación abre la posibilidad de debatir acerca de cómo en las imágenes aparecen contenidas maneras distintas de concebir históricamente el paisaje de los Andes venezolanos, haciendo de la montaña el tema-motivo más recurrente, el cual ha pasado a formar parte de la iconografía de la región. A través de un ejercicio interpretativo de las imágenes como productos culturales, los trabajos de estos dos artistas viajeros se conciben como fuentes históricas en un sentido amplio, puesto que permiten examinar otros aspectos sociales y culturales de la realidad andina que no aportan

los textos; pero que al relacionar texto e imagen permiten profundizar el estudio sobre lo andino, abriendo cauces para el estudio de la memoria histórica de la región.

La investigación permite evidenciar cómo los dibujos, pinturas y fotografías son *artefactos culturales* (Isava, 2009) a través de los cuales se documentan otros similares, recopilados y organizados dentro de formas de representación en función de la intencionalidad de su autor. En tal sentido, la revisión documental realizada respecto a las fuentes escritas, referentes de la intencionalidad de ambos artistas al momento de representar el paisaje andino venezolano (ver bibliografía), proporciona evidencias acerca de la manera en que se percibió el país en el momento de su recorrido, considerando las limitaciones y obstáculos que presentó el país para su desplazamiento hasta mediados del siglo XX. Esta información resulta de utilidad para investigaciones futuras, ya que en el momento de interpretar el significado de los testimonios visuales de Bellermann y Boulton, en ambos casos la relación imagen-texto se hace presente y se complementan para dar cuenta de una experiencia artista con innumerables aristas.

El contraste entre las representaciones del paisaje andino estudiadas busca poner de manifiesto los vínculos formales, materiales, subjetivos, perceptuales y, fundamentalmente, socioculturales que existen entre las imágenes de ambos autores. Sus trabajos sintetizan las vivencias del trabajo de campo a medida que se desplazaban por el territorio, junto con las ideas predominantes de su tiempo, permeados tanto por la tradición científico-artística como la viajera desarrollada por la civilización occidental. Ambos viajeros recogen semblanzas de un país rural por el que debieron desplazarse para obtener información fidedigna de la región más septentrional de los Andes. En este sentido, este trabajo suma elementos para la comprensión de esta parte de la cordillera andina y aporta otra lectura de los Andes como un espacio que discurre geográficamente desde el Cono Sur hasta Venezuela y cuya historia se sigue inquiriendo a nivel regional y global.

La percepción del paisaje andino venezolano en los testimonios visuales de Ferdinand Bellermann (1842-1845) y Alfredo Boulton (1939-1942), permiten profundizar en el contexto de la Venezuela agroexportadora, ya que ambos artistas y viajeros fueron conscientes de lo que se exigía de ellos, compartían interés por los referentes culturales de los maestros de los siglos XVI, XVI y XVIII, al punto en que sus registros siguen la secuencia de sus predecesores. Los aportes de Bellerman a Boulton en materia de

observación del paisaje venezolano en sus dimensiones material y humana no es casual, ya que Boulton conoció y dio a conocer en la medida de sus posibilidades tan notable esfuerzo pictórico, y de él tomaría en parte la necesaria voluntad de resguardar el retrato de un país que era erosionado en su tradición por los cambios vertiginosos de la modernidad

Los autores coinciden en el valor de utilizar las técnicas visuales (pictórica y fotográfica) para registrar las circunstancias naturales y materiales que rodearon sus expediciones, legando al país una valoración de la ruralidad que persistió en el paisaje nacional hasta la urbanización del país en los años cincuenta del siglo XX. En sus representaciones del paisaje de montaña y la cultura andina, ha quedado un patrimonio histórico y documental que deja en evidencia aquellos solitarios caminos de tierra y medios de transporte tradicionales que pugnaban por lograr una conexión real entre las regiones del país. Los dos momentos referenciados son asumidos dentro de los aportes de este trabajo como “estelares”, ya que son constitutivos de la historia contemporánea de Venezuela.

En consecuencia, la investigación permite reconocer como ambos artistas representaron la Cordillera de Mérida, a través de la práctica del viaje, como un escenario de contrastes donde se entrelazaban el entorno natural y el humano. La calidad de su trabajo y su correspondencia con los desafíos de sus respectivas épocas sitúan a estos autores entre el viaje y el arte como prácticas humanas que entran diálogo con un claro sentido de historicidad. Por consiguiente, las representaciones pictóricas y fotográficas en torno al paisaje andino venezolano no riñen entre sí, por el contrario, al ser analizadas desde una perspectiva sociocultural amplia y dentro de un diálogo interdisciplinario, proporciona al investigador datos inestimables sobre el valor de la *imagen como documento histórico* (Burke, 2005). En este caso, la perspectiva interdisciplinaria aportada por la escolaridad de la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de los Andes, ha permitido tomar conciencia sobre la necesidad de pensar en un “cambio de paradigma” (Martínez, 2009), en el abordaje de la imagen artística y su uso en las ciencias sociales/humanas, reconociendo su papel como producto humano que permite ahondar en la magnificencia de los Andes.

Con esta investigación se abre la posibilidad de extender el debate histórico-cultural hacia el estudio comparativo del paisaje nacional, siendo que los retratos de la Venezuela rural legados por los artistas viajeros son, en conjunto, testimonios del proceso de articulación que vivió el país a partir de 1830. El hecho de que toda imagen esté organizada subjetivamente desde la percepción e intereses de su autor, no desdeña su aporte, por el contrario, permite advertir cómo a través de ella, se puede profundizar en el estudio del paisaje y la cultura material privilegiando la comprensión integral y holística que capta la representación visual.

Cabe aclarar que, si bien los caracteres que aparecen en la composición del paisaje de los Andes de ambos creadores visuales constituyen un punto de convergencia entre sus respectivos itinerarios de viaje, su presencia en otras zonas del país ofrece también la posibilidad de incorporar otras percepciones de lugares emblemáticos del territorio nacional; tales son los casos de Caracas y la costa-oriental, zonas que llegaron a registrar durante sus respectivos periplos.

En suma, el presente estudio ha buscado aportar elementos histórico-culturales al debate acerca de los testimonios visuales de los artistas viajeros. De manera comparativa, se ha estudiado la producción cultural de estos autores en el marco del devenir histórico de la región, reconociendo que la relación arte-viaje debe reconocerse y valorarse a la hora de emprender la búsqueda de nuevos conocimientos sobre la región andina (así como sobre la región central, llanera, costera o guayanesa); dejando en evidencia que las herramientas que la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de los Andes proporcionó a lo largo de la escolaridad, han permitido explorar nuevos horizontes investigativos —sin sectarismos ni gremialismos académicos— por el contrario, buscando abrir el interés de quien suscribe a una perspectiva dialógica más amplia frente a los retos y debates sobre las formas de construir conocimiento en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Bellermann, F. (2007). *Diarios venezolanos 1842-1845*. Fundación Galería de Arte Nacional.
- Boulton, A. (1977). *Compendio de la Historia de la Pintura en Venezuela*. Banco Mercantil y Agrícola.
- Boulton, A. (1975). Un error sobre Camille Pissarro. *Boletín Histórico Fundación John Boulton*, (38), 239–243.
- Boulton, A. (1982) *Imágenes*. Ediciones Macanao.
- Boulton, A. (1991). Ferdinand Bellermann en Venezuela. En R. Romero D (Ed.), *Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memoria del paisaje, 1842-1845* (pp. 11–14). Consejo Nacional de la Cultura.
- Boulton, A. (1995). *Fotografías*. Ascanio Editores.
- Boulton, A. (1996). *Pintura y Cultura. Siglos XVIII y XIX*. Ascanio Editores.
- Boulton, A. (1996). Entrevista. En Arráiz Lucca, R.; Balza, J.; Romero, R.; De Rossen, C. V.; Bujanda, J. C.; Cedeño, C. B. *Galería de Arte Nacional. Veinte años por el arte venezolano 1976-1996* (p. 264). Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Cultural Chacao.
- Boulton, M. T. (2020). Alfredo Boulton, una trayectoria fotográfica. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-una-trayectoria-fotografica/>

Fuentes secundarias

- Alonso, I. (2023a). Alfredo Boulton and the promotion of Venezuelan art in The United States. En *Exhibition Catalog: Alfredo Boulton: Looking at Venezuela, 1928–1978* (pp. 153–161). Getty Research Institute. <https://doi.org/10.2307/jj.4908233.13>
- Alonso, I. (2023b). A Country that Resembles you: Alfredo Boulton and Photography. En *Exhibition Catalog: Alfredo Boulton: Looking at Venezuela, 1928–1978* (pp. 43–53). Getty Research Institute. <https://doi.org/10.2307/jj.4908233.9>
- Alonso, I. (2023c, 4 de octubre). “Mirando a Venezuela, 1928-1978/ Una exposición desde el archivo”. En *Seminario Internacional Alfredo Boulton y lo*

moderno en Venezuela. Archivo Fotografía Urbana, Fundación Sala Mendoza.

Andressen, R. (2008). *Algunas consideraciones acerca del cambio climático* (Informe de la Intergovernmental Panel on Climate Change). Intergovernmental Panel on Climate Change. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/26192/articulo18.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Appun, K. F. (1991). En los trópicos. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Arias Amaro, A. (1979). *Lecciones de Historia Moderna y Contemporánea de Venezuela*. DISEME.

Arráiz L., R. (2002). Alfredo Boulton. Los avatares de un pionero. En Decán G., I. (Ed.) *Alfredo Boulton. Una mirada mestiza* (pp. 10–15). Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation.

Bacon, F. (1870). *Ensayos de Moral y de Política* (A. Roda Rivas, Trad.). Imprenta de M. Minuesa.

Bache, R. (1982). *La República de Colombia en los años 1822-23: Notas de viaje con el itinerario de la ruta entre Caracas y Bogotá y un apéndice*. Instituto Nacional de Hipódromos.

Barrios Barrios, J. V. (2015) Importancia de la obra de Ferdinand K. Bellermann (1814-1889). *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, (28), 154-169. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/40625/12johnnybarrios.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Barrios Barrios, J. V. (2024). Los Andes septentrionales: caminos, paisajes y prácticas viajeras en la mirada artística y geográfica de Ferdinand Bellermann (1844-1845). *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 33(2), 296–311. <https://doi.org/10.15446/rcdg.v33n2.113505>

Berluti, A. (2020). Federico Lessmann: un recorrido por la Caracas inolvidable (Parte I) *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/federico-lessmann-un-recorrido-por-la-caracas-inolvidable-parte-i/>

Berti, S. (2014). Álbum familiar. Premios Nacionales de Fotografía, 1990-2012. En López Ortega, A., Vegas, F., Palacios, M., Berti, S. y de Stefano, V. *Maestros de*

- la fotografía en Venezuela. Caracas, Venezuela (pp. 11–12). Gerencia de Desarrollo Sostenible y SHA de Total Oil and Gas de Venezuela.
- Briceño Iragorry, M. (1985). *La Historia como elemento creador de cultura*. Academia Nacional de la Historia de Venezuela.
- Bohórquez, D. (2005). Mene: vanguardia y petróleo. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, (50), 107–121. <https://www.studocu.com/latam/document/universidad-de-los-andes-venezuela/comunicacion-social/mene-vanguardia-y-petroleo-resumen-de-douglas-bohorquez/23878074>
- Bueno, G. (2000). Homo viator. En Pisa M., P. *Caminos Reales de Asturias* (pp. 15–48). Pentalfa.
- Burke, P. (2004). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós.
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. A&M Gràphic.
- Cáceres-Péfaur, B. (2009). La fotografía de paisaje en Venezuela (1890-1960). Redescubriendo la nación. En *Los paisajes de la modernidad en Venezuela 1811-1960* (pp. 145–172). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.
- Castilla, A. (2007). Presentación. En Penhos, M. *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina* (pp. 4–5). Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.
- Carrión, F. (2010). Local y global: una aproximación desde el sentido de pertenencia. *Proposiciones*, (37), 146–154. <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/local-y-global-una-aproximacion-desde-el-sentido-de-pertenencia>
- Chartier, R. (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa Editorial.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2015). Montaña. En *Diccionario de los Símbolos* (pp. 1114–1121). Editorial Herder.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios Transculturales*. Gedisa Editorial.
- Codazzi, A. (1841). *Resúmen de la Geografía de Venezuela*. Imprenta de H. Fournier y Compañía.

https://books.google.com.ec/books?id=Bs_6ab5_dcEC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

Colmenares, G. (2007). Bibliohemerografía. En *Diarios venezolanos 1842-1845* (p. 349). Fundación Galería de Arte Nacional.

Corbera Millán, M. (2014). Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt. En *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (64), 37-64. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4653624.pdf>

Cuevas Quintero, L. M. (2009). La construcción del paisaje en Venezuela, la modernidad europea en los trópicos: Karl Ferdinand Appun y Friedrich Gerstäcker (Siglo XIX). En *Los paisajes de la modernidad en Venezuela 1811-1960* (pp. 123–144). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.

Cunill Grau, P. (2003). Relictos Geohistóricos Paisajísticos Venezolanos y Desarrollamientos de las Máscaras de Poder, 1498-1811. En *El Paisaje: Memoria Cultural de Venezuela 1498-1811* (pp. 15–48). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.

_____. (2007). *Geohistoria de la sensibilidad en Venezuela*. Fundación Polar. 2T.

_____. (1987). *Geografía del Poblamiento Venezolano en el siglo XIX*. Ediciones de la Presidencia de la República de Venezuela, 2T.

Depetris, C. (2007). *La escritura de los viajes. Del diario cartográfico a la literatura*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.cephcis.unam.mx/wp-content/uploads/2020/04/01-escritura-de-los-viajes.pdf>

de la Maza, L. M. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y Vida*, 46(1-2), 122–138. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492005000100006

de Rueda, M. Á. (s.f.). *El lugar como ausencia en la fotografía o la imposibilidad del paisaje*. Universidad Nacional de La Plata. https://www.academia.edu/44428753/EL_LUGAR_COMO_AUSENCIA_EN_LA_FOTOGRAFÍA_O_LA_IMPOSIBILIDAD_DEL_PAISAJE_Mag_María_de_los_Angeles_de_Rueda_FBA_UNLP

- de Stefano, V. (2014). El tiempo de la fotografía. En López Ortega, A., Vegas, F., Palacios, M., Berti, S. y de Stefano, V. *Maestros de la fotografía en Venezuela. Caracas, Venezuela* (pp. 71–72). Gerencia de Desarrollo Sostenible y SHA de Total Oil and Gas de Venezuela.
- de Uriarte Marrón, C. G. (2018). El viaje y su ilustración: la función de la imagen en los relatos franceses de viajes (siglos XVI-XIX). *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 33(2), 259–273. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/59715/4564456549024>
- Díaz Sánchez, M. (1987). *Mene*. Editorial PANAPO.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (3a ed.). Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve S.A.
- Diener, Pablo (2012) Traveling Artists in America: Visions and Views. *Culture & History Digital Journal*, 1(2). <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2012.m106>
- Dorronsoro, J. (2019). *Pál Rostí: Una visión de América Latina (Cuba, Venezuela y México, 1857-1858)*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Echavarren, J. M. (2010). Conceptos para una sociología del paisaje. *Papers. Revista de Sociología*, 95(4), 1107–1128. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3347592>
- Espínola Benítez, E. (2006). Los comerciantes alemanes en Maracaibo 1900-1930. *Paradigma*, 27(1), 349-363. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1011-22512006000100012&lng=es&tlang=es.
- Ferrer, C., Dugarte, M., & Ferrer, D. (2008). *El cambio climático y algunos posibles efectos en Los Andes venezolanos*. (Informe de la Intergovernmental Panel on Climate Change). Intergovernmental Panel on Climate Change. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/26194/articulo19.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fontanals, E. [@ellafontanals]. (2024, 5 de agosto). [¿Por qué el arte es único?] [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/C-TJhQkMlvC/?igsh=dG0yaWthcGI1OWhm>
- Georg-Gadamer, H (1993). *Elogio de la teoría. Discursos y artículos*. Editorial Península.

- Galán Tamés, G. (2009). Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica. *Historia y Grafía*, 1(33), 167–204. <https://www.redalyc.org/pdf/589/58922949008.pdf>
- García, S. (1986). La Situación, la Acción y el Personaje. En *VII Taller Permanente de Creación Teatral*. Corporación Colombiana de Teatro. <https://es.scribd.com/document/571874736/Santiago-Garcia-LA-SITUACION-LA-ACCION-EL-PERSONAJE>
- García Castro, Á. (1995). La fotografía como fuente histórica. En *Primer Seminario de Historia regional, local y municipal*. Universidad de Carabobo. https://www.academia.edu/4782927/LA_FOTOGRAFIA_COMO_FUENTE_HISTÓRICA
- García Castro, A. (1997). Apéndice 3. En *Diccionario de Historia de Venezuela: Vol. 3*. Fundación Polar.
- García Montero, L. (2018). Las humanidades, una forma de compromiso. En *Centro Internacional del Español de la Universidad de Salamanca*. Universidad de Salamanca. <https://www.youtube.com/watch?v=4UwTV24jGkI>
- García Gómez-Heras, J. M. (2003). En los orígenes de la hermenéutica contemporánea: F. D. E. Schleiermacher. *Azafea: Revista de Filosofía*, 5, 29–52. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/68839/En_los_origenes_de_la_hermeneutica_conte.pdf;jsessionid=1E62477560024A4F145FD3C7480BAD50?sequence=1
- García Valerdiz, R. (2013). El Naufragio en la pintura romántica. Breve análisis histórico-artístico de la temática del naufragio en la pintura romántica inglesa, francesa y nórdica. *Universidad de Oviedo*, 1–16. https://www.academia.edu/15423324/El_Naufragio_en_la_pintura_romántica
- García Villarán, A. (2023a, 20 de julio). *Qué es el arte naïf? Es arte o ham parte?* [Video]. YouTube. www.youtube.com/watch?v=CCkkPn0QseM&t=28s
- García Villarán, A. (2023b, 14 de diciembre). *BOHEMIO, ROMÁNTICO, TRÁGICO Y ÉPICO. El pintor Caspar David Friedrich*. Arte [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=F5kfNfctSqc>
- González, C. Gadamer y la Hermenéutica Filosófica. *Acta Poética* 14-15, 1993, 309-334. Disponible en línea: <https://revistas-filologicas.unam.mx/actapoetica/index.php/ap/article/view/538>

- González García, P. (1997). "Paisajes con Ruinas Clásicas" de José García Pantaleón. *Laboratorio de Arte*, 1(10), 491–501. <https://revistascientificas.us.es/index.php/LAB-ARTE/article/download/18661/16307/70482>
- Guerrero, A. (1994). *Génesis y evolución de la pintura de paisaje en Venezuela (1840-1912)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://docta.ucm.es/bitstreams/6bee1e5f-02a4-453b-8937-4b74bc96b5c4/download>
- Guerrero, A. (2009). La Modernidad fallida. Su expresión en la pintura de Paisaje venezolano (1890-1950). En *Los paisajes de la modernidad en Venezuela 1811-1960* (pp. 17–44). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.
- Henriquez Ureña, P. (1961). *Historia de la Cultura en la América Hispana*. Fondo de Cultura Económica.
- Herrero, M. (2014, 12 de abril). Josef Albers, medios mínimos, efecto máximo. *Alejandra de Argos*. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/228-josef-albers-medios-minimos-efecto-maximo>
- Humboldt, A. (1985). *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*. Monte Ávila.
- Hurtado L., I.; Toro G., J. (2007). *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambios: Modelos de conocimiento que rigen los procesos de investigación y los métodos científicos expuestos desde la perspectiva de las Ciencias Sociales*. Caracas: El Nacional.
- Isava, L. M. (2009). Breve Introducción a los artefactos culturales. Estudios. *Revista de investigaciones literarias y culturales*, 17(34), 439–452. <https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosRevistadeinvestigacionesliterariasyculturales/2009/vol17/no34/8.pdf>
- Izar, M. (1969). *La Venezuela del café vista por los viajeros del siglo XIX*. Separata del Boletín Histórico. Fundación John Boulton N°20.
- Jiménez, A. (1999a). *Alfredo Boulton. Una mirada mestiza*. En Decán G., I. *Alfredo Boulton. Una mirada mestiza* (pp. 4–09). Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation.
- Jiménez, A. (1999b). *La construcción del paisaje*. En *Alfredo Boulton 1991* (pp. 4–11). Centro de Arte La Estancia.

- Jiménez, A. (2020a). Alfredo Boulton I. Figurar a Venezuela. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-i-figurar-a-venezuela/>
- Jiménez, A. (2020b). Alfredo Boulton II. Paisaje y territorio. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-ii-paisaje-y-territorio/>
- Jiménez, A. (2020c). Alfredo Boulton III. Una belleza criolla. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-iii-una-belleza-criolla/>
- Jiménez, A. (2020d). Alfredo Boulton IV. Rusticidad y pureza de la arquitectura criolla. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-iv-rusticidad-y-pureza-de-la-arquitectura-criolla/>
- Jiménez, A. (2020d). Alfredo Boulton V. Corolarios. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-v-corolarios/>
- Jiménez, A. (2023). Alfredo Boulton: La imagen como eje rector. *Trópico Absoluto. Revista de Crítica, pensamiento e ideas*. <https://tropicoabsoluto.com/2023/12/02/alfredo-boulton-la-imagen-como-eje-rector/>
- Jiménez, A. (2024). El retrato fotográfico. 1850-1915. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/el-retrato-fotografico-1850-1915/>
- Josse, C., Camacho, F. C., Navarro, G., Barrena, V., Becerra, M. T., Cabrera, E., Chacón- Moreno, E., Ferrera, W., Peralvo, M., Saito, J., Tovar, A., & Naranjo, L. G. (2012). Geografía Física y Ecosistemas de Los Andes Tropicales. En S. Herzog, R. Martínez, P. Jorgensen & H. Tiesen (Eds.), *Cambio Climático y Biodiversidad en Los Andes Tropicales* (pp. 177–194). SCOPE. https://www.iai.int/admin/site/sites/default/files/libro_completo.pdf
- Kessler, M. (2000). *El paisaje y su sombra*. Idea Books.
- La Marca, E. (1997). *Origen y evolución geológica de la Cordillera de Mérida (Andes de Venezuela)*. Unidad de Producción de la Facultad de Ciencias Forestales y Ambientales de la Universidad de Los Andes.
- López Bohórquez, A. (2003). Humanidad y Naturaleza en el Paisaje Oriental y Occidental de Tierra Firme en las Narraciones de Cristóbal Colón y Américo Vespucio. En *El Paisaje: Memoria Cultural de Venezuela 1498-1811* (pp. 65–91). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.
- López Ortega, A. (2014). Por la imagen. En López Ortega, A., Vegas, F., Palacios, M., Berti, S. y de Stefano, V. *Maestros de la fotografía en Venezuela*. Caracas,

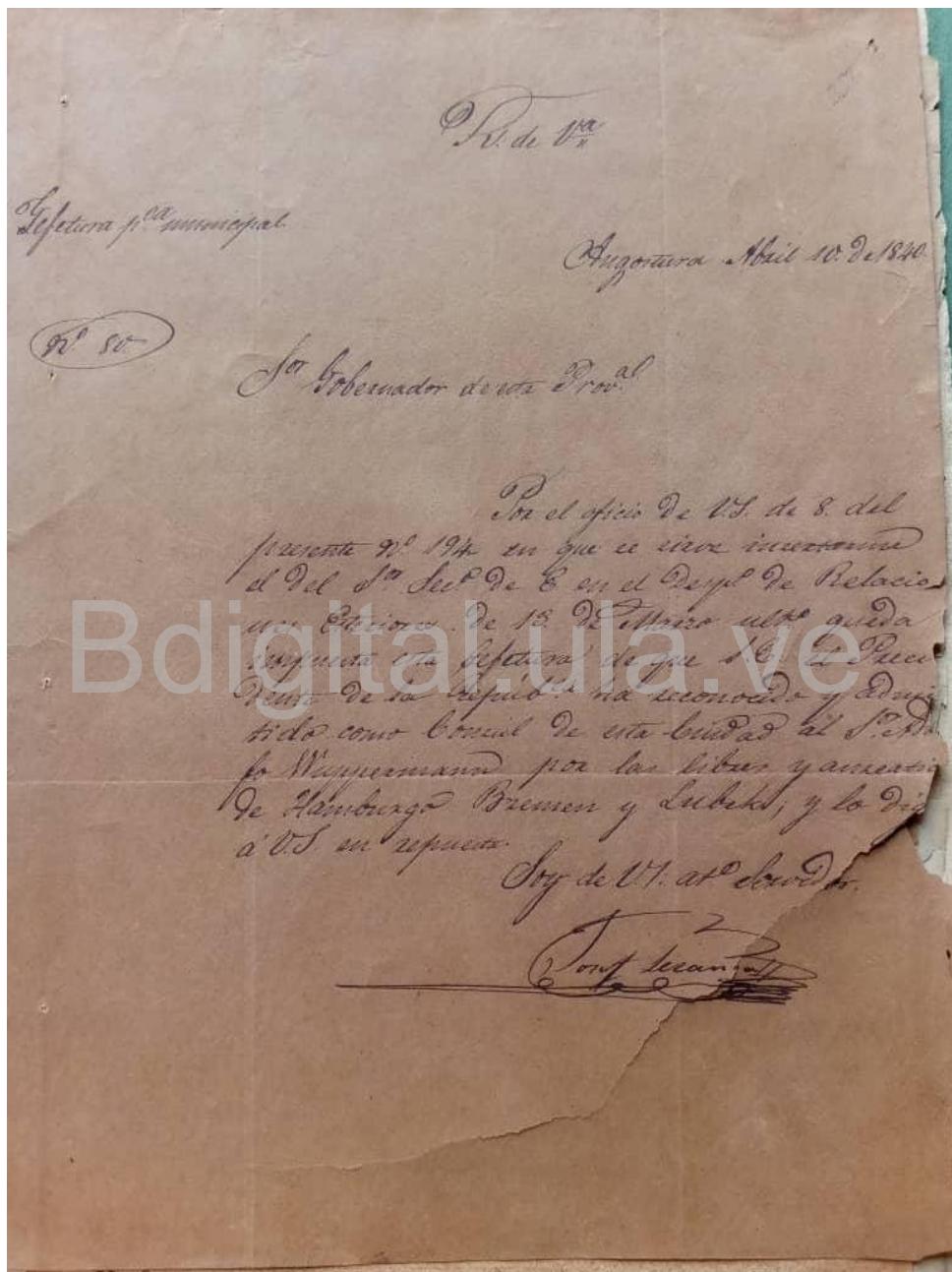
- Venezuela (pp. 247–248). Gerencia de Desarrollo Sostenible y SHA de Total Oil and Gas de Venezuela.
- Martín Barbero, J., et al (2005). *América Latina, otras visiones desde la cultura*. Convenio Andrés Bello.
- Martínez M., M. (S/F) *Cómo hacer un buen proyecto de tesis con metodología cualitativa*.
- Martínez M, M. (2009). *Nuevos Paradigmas en la investigación*. Editorial Alfa.
- Martínez de Pisón, E. (2017). *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*. Fórcola Ediciones.
- Medina, V. (2020). *La región andino-venezolana / Entrevistado por León, E., Roldán, J., & Pérez, D.* (Presentadores). (2023, 14 de diciembre). ¿Qué es ser andino? x Nanutria (n.º 180) [Episodio de podcast de video]. En *El Cuartico*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HEVO4AIHrMg>
- Miranda, M. A. (1976). El “Cosmos”: Entre la crisis de la Ilustración y el romanticismo alemán. En *Geocrítica. Cuadernos críticos de Geografía Humana*. <https://www.ub.edu.geocrit/geo11.htm>
- Navarrete, J. A. (2023). Alfredo Boulton o la modernidad en clave adánica. *Trópico Absoluto. Revista de Crítica, pensamiento e ideas*. <https://tropicoabsoluto.com/2023/12/02/alfredo-boulton-o-la-modernidad-en-clave-adanica/>
- Olivar, J. A. (2021). Infraestructura del transporte y las comunicaciones. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/infraestructura-del-transporte-y-las-comunicaciones/>
- Otero Silva, M. (1982). *Oficina N° 1*. Editorial Seix Barral.
- Oviedo, A. (2011). Prólogo. En Didi-Huberman, G. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (pp. 10–28). Adriana Hidalgo Editora.
- Panofsky, I. (1997). *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial.
- Palos, J. L. (2000). El testimonio de las imágenes. *Pedralbes: Revista d'història moderna*, (20), 127–144. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1112915>
- Parada Soto, A. I. (2003). Presentación. En *El Paisaje: Memoria Cultural de Venezuela 1498-1811* (pp. 65–91). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.

- Parada Soto, A. I. (2009). Inclusiones y exclusiones de lo nacional en el ideario paisajístico de la Venezuela republicana en la primera mitad del siglo XIX. En *Los paisajes de la modernidad en Venezuela 1811-1960* (pp. 73-95). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.
- Penhos, M. (2007). *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Pérez-Oramas, L. (2002). *El ojo de Boulton*. En: Decán G., I. (Ed.) *Alfredo Boulton. Una mirada mestiza* (pp. 73-95) Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation.
- Pérez-Oramas, L. (2020). Caracas, Humboldt, Barutaima: utopía del paisaje y teoría del lugar (I). *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/caracas-humboldt-barutaima-utopia-del-paisaje-y-teoria-del-lugar-i/>
- Pineda, R. (2005). Miguel Isaías Aristigueta. En *Diccionario Biográfico de las Artes Visuales en Venezuela* (pp. 67-68). Fundación Galería de Arte Nacional. Recuperado el 17 de septiembre de 2024, de <https://gandifusioneducativa.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/2005-diccionario-biografico-de-las-artes-visuales-en-vzla.pdf>
- Pino Iturrieta, E. (1998). Venezuela republicana. En *Gran Enciclopedia de Venezuela: Vol. 2. Historia* (pp. 17-37). Editorial Globe.
- Pino Iturrieta, E. (1998). Castrismo y Gomecismo: 1900-1935. En Píriz P., E. (Ed.). *Gran Enciclopedia de Venezuela: Vol. 2. Historia* (pp. 92-111). Editorial Globe.
- Pino Iturrieta, E. (2001). *País archipiélago: Venezuela, 1830-1858*. Fundación Bigott.
- Porras Castro, S. (1995). Concepto y actualización de la literatura de viajeros en España en el siglo XIX. *Castilla: Estudios de literatura*, 1(20), 181-188. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136208.pdf>
- Ramírez Vivas, M. A. (2009). El Paisaje de la Agricultura a la Zona Tórrida: Tenor del Primer Proyecto de Desarrollo Americano del Siglo XIX. En *Los paisajes de la modernidad en Venezuela 1811-1960* (pp. 45-71). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.
- Rodríguez, J. Á. (2007). Tras las huellas de Humboldt: realidades y fantasía de la naturaleza venezolana en el siglo XIX. *HiN: Revista Internacional de estudios humboldtianos*, VIII (15), 48-58. <https://www.hin-online.de/index.php/hin/article/view/101/174>

- Rojas de E., B. (2007). *Investigación cualitativa. Fundamentos y praxis*. Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Romero D., R., (2007). Prólogo: Ferdinand Bellermann en Venezuela. Diarios venezolanos 1842-1845. En Bellermann, F. *Diarios venezolanos 1842-1845* (pp. 15-22). Fundación Galería de Arte Nacional.
- Schroder, G. y Helga Breuninger (Comps.) (2009). *Teoría De La Cultura. Un Mapa De La Cuestión*. Fondo De Cultura Económica.
- Urbina, N. (2009). Las expediciones científicas y su inclusión en la modernidad: Göering. En *Los paisajes de la modernidad en Venezuela 1811-1960* (pp. 97-121). Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.
- Uslar Pietri, A. (1983). *Bolívar Hoy*. Monte Ávila Editores.
- Uslar Pietri, A. (1998). *Una visión de Venezuela*. En *Alfredo Boulton 1991* (pp. 2-3). Centro de Arte La Estancia.
- Vásquez-Ortega, M. (2020). Luis Felipe Toro (I): el tiempo del retrato. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/luis-felipe-toro-i-el-tiempo-del-retrato-b/>
- Velázquez, N. (2022). “Ambiente, sociedad e historia en los Andes venezolanos”. En *Seminario Obligatorio "Los Andes Objeto de estudio Interdisciplinario"*. Universidad de Los Andes.
- Venegas F., P. (1983). *Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX*. Monte Ávila Editores.
- Vollmer de Maduro, S. (1999). Presentación. En Decán G., I. (Ed.). *Alfredo Boulton. Una mirada mestiza* (p. 3). Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation.
- Weinberg, G. (1982). Prólogo. En Frezier, A. *Relación del viaje por el Mar del Sur* (pp. 9-63). Biblioteca Ayacucho.
- Weissgärber, H. (2007). *En torno a Ferdinand Bellermann*. En Bellermann, F. *Diarios venezolanos 1842-1845* (pp. 23-34). Fundación Galería de Arte Nacional.
- Wright, J. (director). (2005). *Orgullo y prejuicio* [Película]. Working Title Films.

Bdigital.ula.ve APÉNDICE

Apéndice 1. Notificación sobre la designación del Sr. Adolfo Wuppermann Cónsul de Hamburgo, Bremen y Lübeck en la ciudad de Angostura al Gobernador de la Provincia de Guayana. Angostura, Venezuela, 10 de abril de 1840.



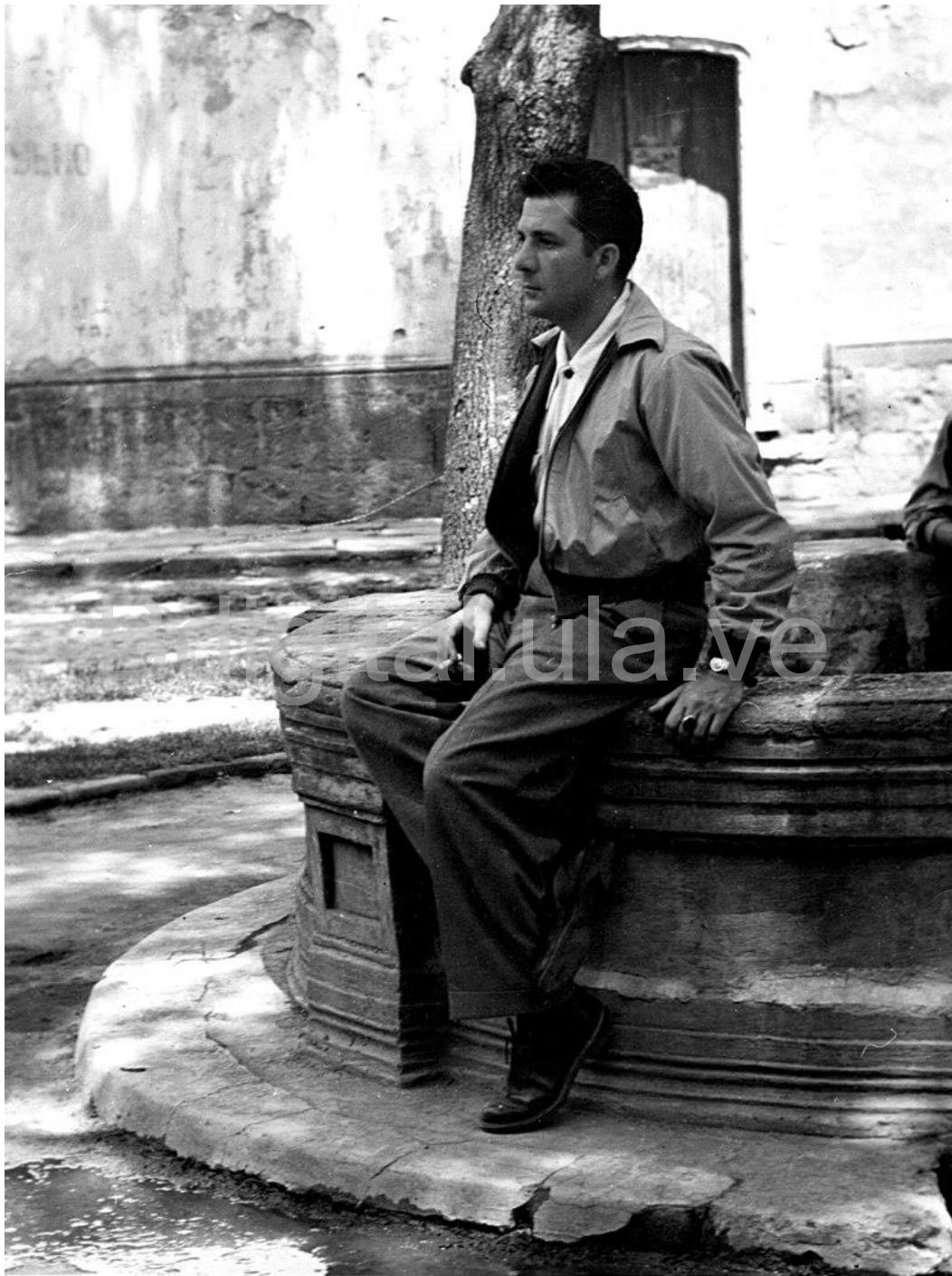
Fuente: Archivo Histórico de Guayana, Ciudad Bolívar, Venezuela. Tomado de Lima, N. (2024). Notificación sobre la designación del Sr. Adolfo Wuppermann Cónsul de Hamburgo, Bremen y Lubek en la ciudad de Angostura al Gobernador de la Provincia de Guayana. Angostura, Venezuela, 10 de abril de 1840. *Procesos Históricos. Revista de Historia*, 1(45), 129-131. <http://epublica.saber.ula.ve/index.php/procesoshistoricos/article/download/19762/21921931406>

Apéndice 2. Carl Steffeck. *Ferdinand Bellermann* (1850). Óleo sobre cartón.



Fuente: Pedreáñez, I. (2021). Ferdinand Bellermann: atrapado en la luz de Venezuela. *Revista Estilo*. <https://revistaestilo.org/2021/03/08/ferdinand-bellermann-atrapado-en-la-luz-de-venezuela/>

Apéndice 3. Ricardo Razetti. *Alfredo Boulton (1941)*. Fotografía.



Fuente: Boulton, M. T. (2020). Alfredo Boulton, una trayectoria fotográfica. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-una-trayectoria-fotografica/>

Apéndice 4. Armando Reverón. Retrato de Alfredo Boulton (1934).



Fuente: Navarrete, J. A. (2023). Alfredo Boulton o la modernidad en clave adánica. Trópico Absoluto. Revista de Crítica, pensamiento e ideas. <https://tropicoabsoluto.com/2023/12/02/alfredo-boulton-o-la-modernidad-en-clave-adanica/>

Apéndice 5. Los Derechos del 7% Cobrados al Comercio Importador del Estado Zulia: 1910-1914 (En Bolívares)

Casas Comerciales	1910**	1911	1912	1913	1914***	Totales	%
Breuer, Möller & Co.	15.614,17	49.306,82	63.015,97	34.029,53	21.512,37	183.478,86	10.97
Blohm & Co.	16.084,30	48.896,34	65.827,20	32.764,77	9.059,76	172.632,37	10.32
H.L. Boulton & Co.	10.455,33	20.457,44	37.062,86	28.648,16	12.376,71	109.000,51	6.52
Steinworth & Co.	10.653,50	37.385,91	26.414,51	15.162,92	4.763,60	94.380,34	5.64
Christern, Zingg & Co.	12.848,80	24.938,58	29.719,02	17.310,54	7.953,32	92.770,24	5.55
Beckmann & Co. *	13.826,31	23.265,67	25.761,27	15.982,15	10.456,91	89.294,31	5.34
Julio A. Añez & Co.	4.752,55	14.855,86	14.932,63	25.002,65	5.887,46	65.431,15	3.91
Rayher & Firnhaber	6.813,44	13.071,45	14.799,73	7.082,12	7.082,12	50.136,42	3.00
Van Dissel, Rode & Co.	4.323,68	10.112,67	12.385,48	12.696,39	4.363,11	43.880,33	2.62
Sub Totales.	95.372,08	242.296,74	289.948,67	188.679,23	84.743,12	901.008,45	53.86
Oliva, Riboli	----	464,84	1.842,88	1.081,38	977,47	4.366,57	0.26
Otras Casas Comerciales	78.141,78	190.238,16	267.061,06	130.074,95	110.244,86	767.582,89	45.88
Totales Generales	173.513,66	432.999,74	558.853,15	319.835,56	195.965,80	1.672.957,91	100.00

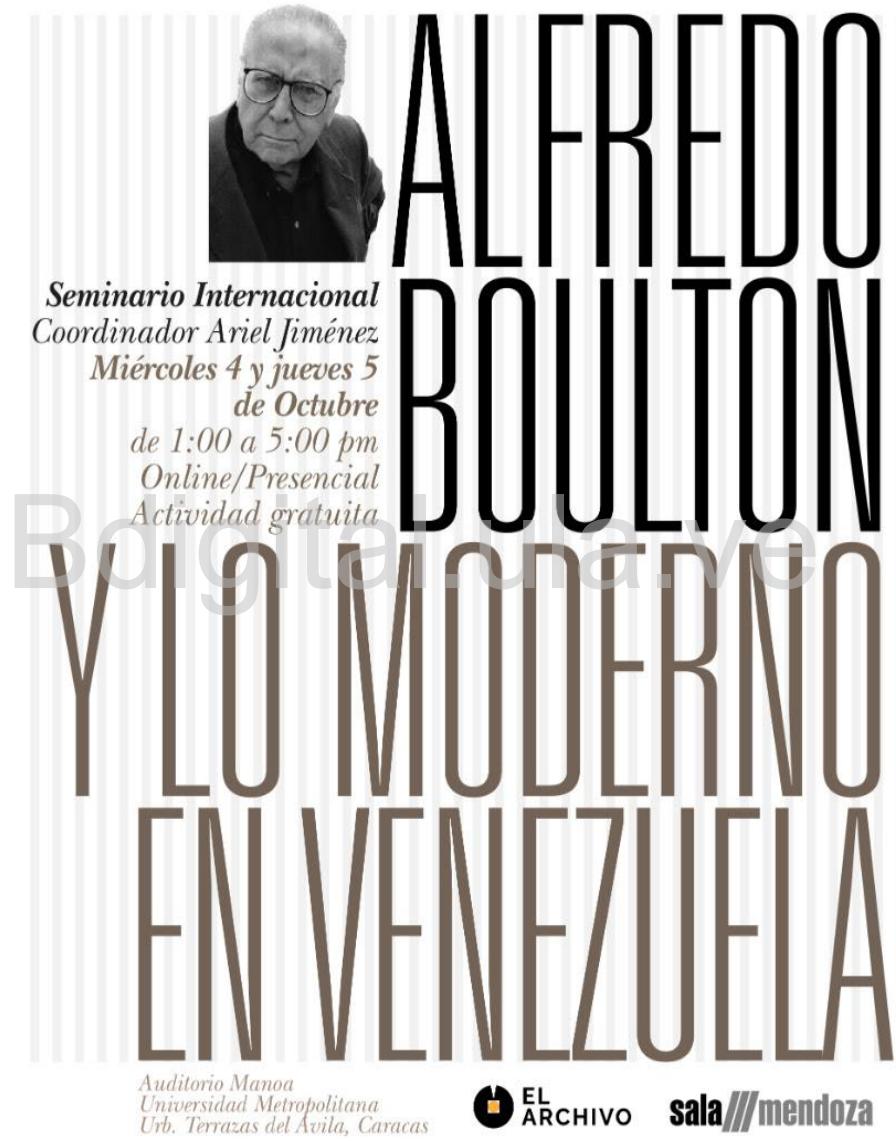
* Hasta diciembre de 1911 llevaba por razón social Christern & Co. y desde enero de 1912 pasó a denominarse "Christern, Zingg. & Co." Asimismo hasta 1911 la firma italiana Oliva, Riboli & Co. tenía por razón social Dall Orso & Co.

** Se contabiliza solamente el segundo semestre de este año.

*** Estos datos corresponden solamente al primer semestre del año.

Fuente: Gaceta Oficial del Estado Zulia, 1910-1914.Tomado de Espínola Benítez, E. (2006). Los comerciantes alemanes en Maracaibo 1900-1930. *Paradigma*, 27(1), 349-363. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1011-22512006000100012&lng=es&tlang=es.

Apéndice 6. Afiche del Seminario Internacional “Alfredo Boulton y lo moderno en Venezuela” celebrado los días 4 y 5 de octubre de 2023.



Fuente: León, C. P. (2023). Seminario: Alfredo Boulton y lo moderno en Venezuela *Trópico Absoluto. Revista de Crítica, pensamiento e ideas*. <https://tropicoabsoluto.com/2023/10/03/seminario-alfredo-boulton-y-lo-moderno-en-venezuela/>

Bdigital.ula.ve



Mérida-Venezuela
Octubre, 2024