

Pintar el ruido con silencio: descripciones sonoras y representaciones visuales decimonónicas del Salto del Tequendama

Painting Noise with Silence: Nineteenth-century Sonorous Descriptions and Visual Representations of the Tequendama Cascade

Artículo recibido el 7 de agosto de 2018; devuelto para revisión el 29 de enero de 2019; aceptado el 10 de junio de 2019.

Verónica Uribe Hanabergh Universidad de los Andes, Colombia v.uribe20@uniandes.edu.co
<http://orcid.org/0000-0003-0370-775X>

Líneas de investigación Viajes y viajeros entre Europa, América y Colombia; historia de la pintura de paisaje; la representación del pasado prehispánico en el siglo XIX en Colombia.

Lines of research Travels and travellers between Europe, America and Colombia; history of landscape painting; the representation of the prehispanic past in nineteenth century Colombia.

Publicación más relevante “A Colombian Mount Rushmore: Liberal Irreverence during the conservative Hegemony at the Piedras del Tunjo Archeological Park in Facatativá, Colombia”, *Nineteenth Century Context, an Interdisciplinary Journal*, núm. 415 (diciembre de 2019) DOI: 10.1080/08905495.2019.1669347

Resumen Este artículo revisa el concepto del silencio en la representación visual del caso específico del Salto del Tequendama en Colombia. El texto destaca que, en las imágenes del Salto, el sonido estrepitoso se evidencia por medio de decisiones estéticas y formales que compensan el ruido y traen el silencio a la superficie como parte del acto contemplativo del observador de la obra de arte.

Palabras clave Salto del Tequendama; estética del silencio; sonido y pintura.

Abstract This article considers the concept of silence in visual representations of the particular case of the Tequendama Falls in Colombia. The text highlights the way that, in images of the Tequendama, the roaring sound is represented through aesthetic and formal decisions that compensate for the noise and bring silence to the surface as part of the contemplative act of the observer of the work of art.

Keywords Tequendama Falls; Colombian landscape; silence aesthetics; Colombian art history; painting and sound.

VERÓNICA URIBE HANABERGH

*Pintar el ruido con silencio:
descripciones sonoras y representaciones visuales
decimonónicas del Salto del Tequendama*

la caída ensordecedora de esa masa aún compacta.

PIERRE D'ESPAGNAT

El silencio pertenece a la estructura básica del hombre.

MAX PICARD

A pesar de tener un romántico deseo de equiparar la experiencia real a la experiencia leída, cuando se visita el Salto del Tequendama son muchas las características surgidas en los últimos doscientos años que destacan: el olor contaminado del agua del río Bogotá, la inseguridad de la vía y de la zona, la existencia de la Casa Museo, la invasión de pequeñas estructuras que albergan negocios informales y hacen las veces de mirador al borde de la carretera, la ausencia del antiguo ferrocarril y el tráfico para cruzar la localidad de Soacha, entre otras. Por fortuna, para el romántico empedernido, hay algunas que permanecen inamovibles. Primero, la cascada en sí misma que, lejos de depender del cauce del río alterado por el invierno, mantiene su identidad propia. Segundo, la altura; podemos suponer que, en la edad geológica del Salto del Tequendama, doscientos años no suponen un tiempo tan largo como para generar cambios notorios. Tercero —el más importante para esta investigación—, el ruido del agua al caer. Cuando el cauce del río que salta por ese peñasco es alto, no importa si es el año 1845 o 2019, el ruido que se escucha cuando el agua choca contra el suelo parece eterno.

La fascinación de los viajeros que estuvieron en la Nueva Granada ante el famoso salto del Tequendama, llamado así por la hacienda que llevaba ese nombre y no porque éste fuera su designación original,¹ está ligada al pensamiento romántico que pisó nuestras tierras con el viaje de Alexander von Humboldt a principios del siglo XIX. Las memorias escritas por visitantes de la cascada incluyen referencias descriptivas o poéticas al ruido que se escucha *in situ*. Esto tiene sentido, pues la caída de agua fue tema científico durante todo el siglo. Las historias sobre la verificación de su altura como hito emblemático, primero por José Celestino Mutis, después por Humboldt y por el sabio Francisco José de Caldas, y luego por el barón Gros, han sido relatadas por varios.²

En el ámbito histórico, su importancia está fundamentada en narraciones como el mito de Bochica que envuelve su creación, el supuesto lanzamiento de un toro al vacío para calcular la fuerza y distancia del agua³ y la visita del príncipe Pedro Bonaparte en 1832. Existe también la anécdota del Libertador Simón Bolívar quien, saltando de piedra en piedra, corrió el riesgo de caer por el abismo. El conde Gaspard de Mollien cuenta que:

Hace algunos años Bolívar, saltando de piedra en piedra, llegó hasta una de las rocas que forman la salida por donde el río se despeña; se puso de pie en ella y contempló impávido el abismo en cuyo borde se encontraba y en el que las aguas se precipitaban con un ruido espantoso, como si hubiera querido irse acostumbrando a medir impasible la sima de las revoluciones, contemplando las de la Naturaleza. Este acto temerario valió a Bolívar triunfos que las batallas acaso le hubieran negado; dejó a los pueblos atónitos y le colocó, en opinión de éstos, muchos codos por encima del virrey Sámano, su rival, quien, antes de huir de Bogotá, se dio el insano placer de hacer despeñar toros en el río para recrearse con el terrible espectáculo de su caída y ver sus miembros rotos ensangrentar las rocas que cubren el fondo del Tequendama.⁴

1. Dice Humboldt: "Al sur de Canoas está la hacienda de Tequendama (que fuera un pueblo indígena) y por ésta tiene la cascada el nombre Salto del Tequendama, pues el río mismo nunca se llamó así, sino Funza". Alexander von Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1995), 37-40.

2. Existe un breve recuento de las medidas y los científicos que las tomaron durante el siglo XIX en Isaac F. Holton, "El salto del Tequendama", en *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes* (Bogotá: Banco de la República, 1981), 190.

3. Esta historia aparece mencionada en Carl August Gosselman, *Viaje por Colombia: 1825 y 1826* (Bogotá: Banco de la República, 1981), 352.

4. Gaspard Théodore conde de Mollien, *Viaje por la República de Colombia en 1823* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992), 61.

Las narraciones escritas y orales convirtieron el lugar en un emblema en el imaginario colectivo nacional y especialmente de la capital. Uno de los motivos por los cuales el Tequendama siempre fue objeto de visita por viajeros y turistas se debió a que, como explica el australiano Brian J. Hudson, “el salto del Tequendama es muy asequible, se encuentra a tan sólo 30 km de Bogotá, la capital de Colombia, un hecho que sin duda explica la fama de esta cascada”⁵

La característica principal que hace del Salto del Tequendama un lugar emblemático es la proporción entre su altura y su volumen. Humboldt explicó: “yo creo que no existe ninguna caída de agua de esta altura por la que se precipite tanta agua y en la que se evapore tanta”,⁶ es decir, la relación altura-volumen es la que le da un sitio especial en la lista de cascadas importantes del mundo. No es difícil encontrar en el siglo XIX elogiosas comparaciones del salto con las cataratas del Niágara al norte de los Estados Unidos, por ejemplo o con el salto del Ángel en Venezuela, conocido por su extrema altura. Esto permite suponer que algunos viajeros conocían esas cataratas o que, al menos, conocían su fama. Se encuentran más descripciones sobre el accidente norteamericano que el del vecino país, por ejemplo Pierre D’Espagnat, viajero de finales del XIX, afirmó: “toda la poesía de la aurora rodea el despertar del Niágara colombiano”;⁷ Élisée Reclus explicó que el salto estaba “formado por una columna líquida tres veces tan alta como el Niágara”;⁸ Isaac Holton declaró que “ninguna obra de arte puede hacerle justicia al Niágara y todavía menos al Tequendama”⁹ y Carl August Gosselman dedicó la siguiente comparación a los dos accidentes:

El Niágara se puede comparar con una hermosa e impresionante ópera. El Tequendama se asemeja a una tragedia violenta, capaz de alterar los nervios al más templado. El

5. “Tequendama Falls are highly accessible, a mere 30 kilometers from Colombia’s capital city, Bogotá, a fact that no doubt helps to explain the fame of this waterfall”, en Brian J. Hudson, *Waterfall* (Londres: Reaktion Books, 2012), 18 (traducción de la autora).

6. Alexander von Humboldt, *Alexander von Humboldt en Colombia. Extractos de sus diarios preparados y presentados por la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y la Academia de Ciencias de la República Democrática Alemana* (Bogotá: Publicismo y Ediciones, 1982), 68.

7. Pierre D’Espagnat, *Recuerdos de la Nueva Granada* (Bogotá: Ministerio de Educación de Colombia, 1942), 125.

8. Élisée Reclus, “Capítulo III: Ríos”, en *Viajes por Colombia 1823-1824. Viajes VII*, coord. Liliana Munévar (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1965), 65.

9. Holton, “El salto del Tequendama”, 298.

primero es la entretención excitante y agradable; el otro produce temor y, a la larga, cansancio. Uno podría estarse el día completo gozando del paisaje del Niágara, pero no soportaría más de una hora en compañía del salto del Tequendama.¹⁰

Dada la importancia que tuvo el Salto para Bogotá, sus alrededores y habitantes durante el primer siglo de la República, este texto se pregunta: ¿qué sucede en las representaciones visuales del salto del Tequendama entre el ruido que forma parte de la experiencia de la visita y el silencio en el que queda al ser representado en dos dimensiones?

En los ejemplos literarios, el lenguaje verbal permite describir de manera poética y metafórica el ruido implacable que produce el agua del río Funza cuando cae por el precipicio. En cambio, al hacer uso de un lenguaje visual, el artista-viajero inevitablemente silencia el efecto auditivo de la cascada y encuentra otras maneras de mantener la experiencia de lo bello, lo sublime y lo pintoresco del lugar.¹¹ Las representaciones de las cascadas naturales enmudecen el ruido y convierten un accidente geográfico famoso por su estruendo en una experiencia visual del silencio. En ella, el observador es testigo del sonido gracias a los elementos formales asociados con la pintura que sugieren la experiencia auditiva de manera visual.

Para empezar se hará un breve recuento sobre la importancia de este tipo de lugares en la estética romántica del siglo XIX; después, un recorrido sobre las descripciones literarias más significativas de visitantes que enfatizaron en sus memorias el elemento del ruido de la cascada y un análisis visual de las principales obras de arte conocidas, entre pinturas, dibujos y grabados que representaron este emblemático lugar con todas sus características. Por último, se revisará el concepto del silencio en la representación visual,¹² el papel que ha desempeñado este factor aparentemente invisible y que, al mismo tiempo, en

10. Gosselman, *Viaje por Colombia*, 352.

11. Algunas de las principales fuentes primarias que plantean estos conceptos y su relación con el arte son: Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Londres: R. and J. Dodsley, 1757); William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem on Landscape Painting* (Londres: R. Balmire, 1792).

12. Algunos de los estudios más relevantes que han tratado este tema son: Michael Gaudio, "At the Mouth of the Cave: Listening to Thomas Cole's *Kaaterskill Falls*", *Art History* 33, núm. 3 (junio 2010): 448-465; Marcia Hafif, "Silence in Painting: Let me Count the Ways", en *Silence: Interdisciplinary Perspectives*, ed. Adam Jaworski (Nueva York: Mouton de Gruyter, 1997), 339-349; y Max Picard, *The World of Silence* (South Bend: Regnery, 1952).

temas como éste, se convierte en un participante activo del acto pictórico y su capacidad de englobar una experiencia completa del paisaje. Esto con el fin de demostrar que, en las imágenes del Salto, la abstracción del sonido estrepitoso sucede por medio de decisiones estéticas como el punto de vista, la textura, la juiciosa descripción de lo atmosférico y la pequeña presencia del individuo ante el paisaje; todas éstas compensan lo auditivo y traen el silencio a la superficie para destacar y hacer presente el acto contemplativo.

Cataratas y cascadas: fascinación bella, sublime y pintoresca

Existen grandes cascadas en el mundo, unas más conocidas y famosas que otras, pero todas han sido objeto de admiración. En Colombia, por ejemplo, existe la cascada del río Vinagre, también descrita y representada por Humboldt en su *Vista de las cordilleras* o la cascada del Excomulgado, dibujada por Manuel María Paz durante su viaje por el sur del país con la Comisión Corográfica.¹³ En Sudamérica están las cataratas de Iguazú, en Brasil; el Salto del Ángel, en Venezuela; en Norteamérica, la gran catarata del Niágara y el Salto de Yosemite; en África, la catarata Victoria, situada en la frontera entre Zambia y Zimbabue; en Italia, la cascada de Tívoli; en Suiza, las cataratas de Reichenbach, y en Australia, las Jim Jim Falls o las cascadas de las Blue Mountains.

Desde el punto de vista de los intercambios culturales y científicos que caracterizaron a Colombia, el Salto del Tequendama es uno de los lugares que evocó la necesidad de entender la experiencia estética del paisaje y comenzar así una incipiente historia de la pintura de este género. Incluso hoy el Salto del Tequendama continúa siendo un lugar de interés para humanistas, científicos sociales, científicos y actualmente, ambientalistas.

Muchos viajeros envueltos en un hechizo romántico encontraron en este sitio una especial conexión con la contemplación, con la fuerza de la naturaleza e incluso con estudios científicos sobre la formación geológica del planeta. El encanto con fenómenos geográficos, como el Tequendama, lo explica Hudson:

13. La imagen icónica de Humboldt se puede encontrar en: Alexander von Humboldt, *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amerique* (París: Librairie Grecque-Latine-Allemand, 1816). La imagen de Manuel María Paz se encuentra en la Biblioteca Nacional de Colombia: http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/3029/0_

Desde tiempo atrás las cascadas han fascinado y apelado al sentido estético de la gente en contextos geográficos y culturales muy amplios. Comúnmente figuran en los mitos y leyendas de sociedades no alfabetizadas, han inspirado a escritores y pintores desde las antiguas China y Japón hasta Europa, América y Australia moderna.¹⁴

Para los viajeros, la descripción de grandes accidentes geográficos fue una forma de corroborar y experimentar la pequeñez del ser humano moderno frente a la naturaleza agreste y salvaje. También permitió acercarse a una idea de un paisaje cambiante, efímero y mutable que aludía al pensamiento romántico.

En el marco de ese mismo romanticismo importado por algunos ingleses, surgieron teorías estéticas sobre lo pintoresco de autores como Edmund Burke o William Gilpin. Estas categorías sirvieron a escritores, científicos y viajeros para describir sus experiencias estéticas frente a la grandiosidad del paisaje. Las grandes caídas de agua en cualquier latitud, según Burke, se presentaban para ser descritas como pintorescas, bellas o sublimes, entendida la diferencia entre éstas así:

Pues los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; y lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo.¹⁵

Es evidente que el tamaño y la grandiosidad eran esenciales a la hora de clasificar una cascada como bella —las pequeñas cascadas de Inglaterra— o como sublime —las grandes cataratas.

La categoría de lo sublime aparece con el romanticismo alemán donde el asombro o el terror compaginaban con el espíritu de búsqueda interior, espi-

14. “Waterfalls have long fascinated and appealed to the aesthetic sense of people in widely different geographical and cultural contexts. Commonly featured in the myths and legends of non-literate societies, they have inspired writers and painters from ancient China and Japan to modern Europe, America and Australia”, en Brian J. Hudson, “The Experience of Waterfalls”, *Australian Geographical Studies* 38, núm. 1 (2000): 72 (trad. de la autora).

15. Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello* (Barcelona: Altaya, 1995), 94.

ritualidad, individualidad y de subjetividad.¹⁶ En el caso de la estética inglesa, Burke expone que, “La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza es cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror.”¹⁷

El asombro está presente en todas las descripciones de los viajeros del siglo XIX que visitaron el Tequendama. Algunos califican la caída de agua con elogios más cercanos a lo bello y a lo pintoresco y otros, con acercamientos hacia lo sublime. Veremos cómo, en sintonía con estas ideas de asombro y horror alojadas en el concepto de lo sublime, están las descripciones del ruido.

Para alimentar su fama y encanto, Miguel Cané afirmó que el Salto era “la maravilla natural más estupenda que es posible encontrar en la corteza de la tierra”.¹⁸ Alfred Hettner lo presentó como “el gran milagro de la naturaleza colombiana”.¹⁹ José Miguel Rosales se arriesgó a decir que es “uno de los espectáculos más sublimes que al hombre es dado admirar sobre la tierra”²⁰ y Humboldt declaró que “el Salto posee todo lo que hace pintoresco a un lugar”.²¹ Fue así como el nombre de este lugar aumentaba su popularidad con cada nuevo recuento, poema o memoria que quedaba escrito y, con él, las características que lo enaltecían: sus mitos, su altura, su volumen y su ruido.

El enunciado de Humboldt demuestra que, al igual que para Gilpin, una escena pintoresca contenía elementos tanto de lo bello como de lo sublime, ya que formaba una composición visual que el ojo lee como una imagen agradable.²² Tal sería el caso al describir al salto como pintoresco, pues tiene elementos bellos y sublimes, y es en la combinación precisa de éstos en donde se

16. Fuentes primarias sobre este tema: Immanuel Kant, *Crítica de la razón Pura* (1781); *Crítica de la razón práctica* (1788); *Crítica del juicio* (1790); Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La fenomenología del espíritu*, 1807.

17. Burke, *De lo sublime y de lo bello*, 42.

18. Miguel Cané, “El salto del Tequendama”, en *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia* (Bogotá: Colcultura, Instituto Colombiano de Cultura, 1992), 173.

19. Alfred Hettner, “El salto del Tequendama”, en *Viajes por los Andes colombianos 1882-1884* (Bogotá: Banco de la República, 1976), 192.

20. José Miguel Rosales, “Apéndice I: Tequendama”, en *Historias y paisajes* (Bogotá: Cromos, 1929), 16.

21. Humboldt, *Vistas de las cordilleras*, 39.

22. Brian J. Hudson, “Waterfalls and the Romantic Traveler”, en *Appreciating Landscapes: Three Hundred Years of Geotourism*, ed. T. A. Hose (Londres: Geological Society Special Publications, 2015), 47.

logra el vínculo de la naturaleza con ideas tradicionalmente utilizadas en las artes. Según Hudson:

Las cascadas tienen un atractivo pintoresco debido a sus cualidades sublimes, discutidas más adelante, y porque, aun cuando les falta la magnitud y el poder para alcanzar la sublimidad, usualmente combinan un número de otras características asociadas con lo pintoresco. Sus escenarios se encuentran típicamente en terrenos rocosos y agrietados con rocas caídas sobrevoladas por los árboles, algunas socavadas por el torrente, recostándose de forma precaria sobre el agua turbulenta, otras, habiendo sucumbido la inundación, se acuestan rotas en el lecho del río.²³

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX el encuentro estético con accidentes de la naturaleza de tamaño destacable cultivó todo un esquema de pensamiento. Al seguir los pasos de los viajeros que habían hecho el Gran Tour y habían cruzado los Alpes durante el siglo ilustrado, los nuevos viajeros que recorrieron tierras americanas, africanas o asiáticas hallaron en la grandiosidad del paisaje inexplorado muchos ejemplos de este tipo. En América los viajeros entendieron que ese paisaje nuevo y desconocido encajaba con el pensamiento romántico y permitía un regreso con material exótico que continuaría alimentando el concepto de la gran naturaleza americana. Este papel conceptual del paisaje asociado a los viajeros lo explica Pablo Dierner cuando escribe,

La pintura de paisaje aparece como una intermediaria entre lo natural y lo cultural, entre la naturaleza y el hombre, por ende, no tiene un carácter fundamentalmente mimético. No es simplemente una vista, siempre evoca otros valores. Estas formas de acercarse a la comprensión de la pintura de paisaje aplican no sólo para paisajes hechos en Europa, sino también para los paisajes americanos. Nos permiten enfrentar el hecho de que las obras de la primera etapa de la pintura de paisaje en las Américas

23. "Waterfalls have pictures appeal often because of their sublime qualities, discussed later, and because, even when they lack the magnitude and power to achieve sublimity, they commonly combine a number of other characteristics associated with the Picturesque. Their settings are typically in rocky, fissured terrain with tumbled boulders overhung by trees, some undermined by the torrent, leaning precariously over the turbulent water, other, having succumbed to the flood, lying broken in the river bed", en Hudson, "The Experience of Waterfalls", 75 (trad. de la autora).

no son simples vistas o simplemente representaciones acertadas de espacios físicos, sino que son expresiones de un lenguaje simbólico.²⁴

Este pensamiento americano también se complementaba con la noción de contemplación subjetiva, por la que el paisaje externo era observado por un sujeto que vivía una experiencia estética transformadora en su interior, al volcar la experiencia de la grandeza y sublimidad de éste sobre sí mismo y aprovechar el acto contemplativo para hacer un proceso de introspección.

Pinturas como *El viajero contemplando un mar de nubes* (1817), de Caspar David Friedrich, venían de esta nueva filosofía de la naturaleza. Si bien esta obra es posterior al viaje de Humboldt a América del Sur (1799-1804), tiene la herencia de la filosofía alemana romántica de finales del siglo XIX que él bien conocía. A pesar de que las pequeñas figuras de sus grabados no tenían la dimensión del viajero de Friedrich, sí tenían el propósito de proponer al observador la actitud de “contemplar el contemplar”.²⁵ Uno de esos grandes actos contemplativos en el Tequendama va a ser la quietud y, con ella, la contemplación del ruido.

En la tradición del paisaje europeo hay muchas pinturas y representaciones de cascadas a las que les sucede lo mismo: su estruendo y su impacto sobre los sentidos se enmudece cuando pasa al pincel y al lienzo. Por ejemplo, las múltiples acuarelas de cascadas que hizo Gilpin en sus recorridos por las islas británicas y las no pocas pinturas de J. M. W. Turner sobre caídas de agua, desde dibujos en los cuadernos de sus excursiones por el Reino Unido²⁶ y la catarata de Reichenbach en Suiza hasta *Paisaje del sur con acueducto y cascada* (*Southern Landscape with an Aqueduct and Waterfall*, 1828, Tate Britain). En sus recorridos, John Constable también hizo dibujos de caídas de agua y pequeñas cas-

24. “Landscape painting appears as an intermediary between the natural and the cultural, between nature and man. Thus, it does not have a fundamentally mimetic character. It isn’t simply a view; it always evokes other values. These approaches to understanding landscape painting apply not only to those made in Europe, but also to American landscapes. They allow us to address the fact that works from the first era of landscape painting in the Americas are not simple views or merely accurate portrayals of physical spaces, but are also expressions of symbolic language”, en Pablo Diener, “The Traveler Artist: The Construction of Landscape, the Picturesque and the sublime”, in *Traveler Artists: Landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, ed. Katherine Manthorne (Nueva York: Fundación Cisneros, 2015), 24-31 (trad. de la autora).

25. Beatriz González, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013), 130.

26. Para ver varios ejemplos de esto se puede visitar la página de la Tate Britain y hojear libretas como *South Wales Sketchbook*.



1. Frederic Edwin Church, *Niagara Falls, from the American Side* (Las cataratas del Niágara, desde el costado estadounidense), 1867, óleo sobre lienzo, 257.5 × 227.3 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo. Presentado por John S. Kennedy, 1887.

cadras. Debido al esplendor y a la magnitud de su tamaño, las cascadas de agua en Norteamérica sirvieron como tema espléndido para los paisajistas del siglo XIX. La Galería Nacional de Escocia guarda un gran lienzo de Frederic Edwin Church llamado *Las cataratas del Niágara, desde el costado estadounidense* (fig. 1)²⁷ y la Galería de Arte de la Universidad de Yale en New Haven tiene también un cuadro importante de esta misma catarata del artista Joachim Ferdinand Richardt titulado *Cataratas del Niágara (Niagara Falls, ca. 1860, Yale University Art Gallery)*. Otro ejemplo digno de mención son las múltiples pinturas del artista alemán Albert Bierstadt, fundador de la Rocky

27. Imagen que cuando fue expuesta, un crítico de la época observó que, “Si el propósito de una pintura es reproducir fielmente y al mismo tiempo de manera poética lo que el ojo del artista aprecia, entonces, éste es el Niágara ¡con el rugido ausente!”. (“If the object of painting be to render faithfully, and yet poetically, what an artist’s eye discerns. This is Niagara, with the roar left out!”) (trad. de la autora), en Kelly Franklin, Stephen Jay Gould y James Anthony Ryan, *Frederic Edwin Church* (Washington: National Gallery of Art, 1989).



2. Wassily Kandinsky, *The Waterfall* (La cascada), 1909, óleo sobre cartón, 70×97.79 cm. Yale University Art Gallery, New Haven.

Mountain School of Painting, no sólo del Niágara, sino también de cataratas y cascadas en Yosemite.

El encanto con la representación de cascadas llega incluso hasta los siglos xx y xxi, cuando se pueden encontrar reflexiones pictóricas como la que hace Kandinsky en *La cascada* (fig. 2) y obras de arte contemporáneo como *Línea de la cascada* (*Waterfall Line*, 2000, Tate) de Richard Long, quien usa elementos naturales como el barro del río para producir una pintura a gran escala hecha para el lugar de exhibición. Incluso en el arte contemporáneo colombiano también ha habido reflexiones recientes sobre el Salto del Tequendama en la obra de artistas como Mateo López y Diego Benavides con su exposición “El salto, geografía de la mirada” de 2014.²⁸

28. <http://espacioodeon.com/el-salto-geografia-de-la-mirada/>

La literatura del ruido: rumores, ráfagas y rugidos

Las fuentes literarias encontradas para este estudio incluyen descripciones sobre el ruido que se escucha cuando se visita el Tequendama. Algunos autores lo mencionan incluso antes de llegar y otros se explayan en adjetivos para describir su experiencia sonora. Cuando un volumen de agua como éste llega al abismo y cae 175 metros²⁹ produce un sonido emblemático y es de esperar que los visitantes que escribieron sus recuerdos lo destacaran como uno de los aspectos más llamativos.

Los epítetos que hacen referencia al sonido incluyen términos como “ecos prolongados y formidables”,³⁰ “estertor que resuena en la montaña y va a herir el oído del viajero”,³¹ “ráfagas de espanto [...] bofetadas contra las murallas ciclópeas”³² y “estrépito espantoso”.³³ Todos ellos acompañados de reflexiones en torno a una experiencia multisensorial, en las que al ruido lo acompañan palabras sobre las piedras, la altura, la vista, la bruma, la niebla, la vegetación y los pájaros.

Para citar una selección de las descripciones más elaboradas es necesario comenzar con Humboldt, pues son sus textos y grabados los que dan inicio a este pensamiento sobre la experiencia visual y sonora del paisaje en Colombia. En la descripción de su lámina VI de las *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* dice Humboldt: “La soledad del lugar, la riqueza de la vegetación y el ruido aterrador que ahí se escucha, hacen del pie de la cascada del Tequendama uno de los sitios más salvajes de las cordilleras”.³⁴ Sobre el ruido y el agua, escribe el químico francés Boussingault:

Corrientes impetuosas, golpes contra las rocas, saltos, ruido majestuoso suceden al silencio y a la tranquilidad. En la orilla del precipicio todo el Bogotá se lanza en masa

29. Medida calculada por Humboldt. Marta Herrera Ángel, “Las ocho láminas de Humboldt sobre Colombia en *Vistas de las cordilleras*”, *Revista Internacional de Estudios Humboldtianos* HIN XI, núm. 20 (2010): 105.

30. Jean-Baptiste Boussingault, “El Salto del Tequendama. Historia de Manuelita Sáenz”, en *Memorias*, t. II, Serie Viajeros por Colombia (Bogotá: Colcultura, 1994), 33.

31. Cané, “El Salto del Tequendama”, 187.

32. D’Espagnat, *Recuerdos de la Nueva Granada*, 124-125.

33. Auguste Le Moyné, “El Salto del Tequendama”, en *Viajes y estancias en América del Sur. La Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá* (Bogotá: Centro, 1945), 179.

34. Humboldt, *Vistas de las cordilleras*, 40.

sobre un banco de piedra, aquí se estrella, aquí da golpes horribles, aquí forma hervores, borbollones, y se arroja en forma de plumas divergentes más blancas que la nieve en el abismo que lo espera. En su fondo el golpe es terrible, y no se puede ver sin horror. Estas plumas vistosas que formaban las aguas en el aire se convierten de repente en lluvia, y en columnas de nubes que se levantan a los cielos. Parece que el Bogotá, acostumbrado a recorrer las regiones elevadas de los Andes, ha descendido a pesar suyo a esta profundidad, y quiere orgulloso elevarse otra vez en forma de vapores.³⁵

Boussingault estuvo involucrado con proyectos mineros en Venezuela, formó parte del ejército de Bolívar y escaló el Chimborazo y en esta cita le adjudica una voluntad propia al río a la hora de hacer el gran descenso.

El navegante inglés y miembro de la Armada Real inglesa, Charles Stuart Cochrane, estuvo en Colombia entre 1823 y 1824. Publicó en 1825 sus memorias con el título *Journal of a Residence and Travels in Colombia during the Years 1823 and 1824*. Al describir su visita al famoso paraje dice, “La soledad de la situación, el rugido ensordecedor de las aguas, la exuberancia de la vegetación, la extensión y magnificencia del paisaje circundante, se combinan para hacer de éste uno de los lugares más pintorescos y románticos de toda la Cordillera.”³⁶

Carl August Gosselman, teniente de marina y viajero sueco, fue visitante entre 1825 y 1826 en una misión de minería y comercio. Su libro *Viaje por Colombia* se publicó en 1828. Sus aportes sobre el salto rozan desde aspectos prácticos hasta románticos:

Al tiempo de apearnos empecé a escuchar el estruendo de la caída de las aguas en el salto, del que no me había percatado antes porque lo acallaba el ruido de las patas de los caballos unido al chapoteo que salía del sendero repleto de agua y mugre y por

35. Jean Baptiste Boussingault, “Cascada de Tequendama”, en *Viajes científicos a los Andes Ecuatoriales o Colección de memorias sobre física, química e historia natural de la Nueva Granada, Ecuador y Venezuela* (París: Librería Castellana, 1849), 314.

36. “The loneliness of the situation, the deafening roar of the waters, the luxuriance of the vegetation, the extent and magnificence of the scenery around, combine to render this one of the most picturesque and widely romantic spots amid the whole range of the Cordilleras”, en Charles Stuart Cochrane, *Journal of a Residence and Travels in Colombia, during the Years 1823 and 1824* (Londres: Henry Colburn, 1825), 180 (trad. de la autora). Existe una traducción al español de este libro que desaparece esta descripción del sonido y reduce la cita, “Toda esta región es una de las más pintorescas y románticas de las cordilleras”, en Charles Stuart Cochrane, *Viajes por Colombia 1823 y 1824: diario de mi residencia en Colombia*, trad. Ernesto Guhl, Serie Viajeros por Colombia (Bogotá: Colcultura-Biblioteca V Centenario, 1994), 289.

las ramas que se iban quebrando a nuestro paso [...] aunque éste aún no era visible, se podía percibir, tanto más si se escuchaba su caída nítidamente. El aire comenzó a llenarse de vapor de agua, que ascendía para luego caer en finas y heladas lloviznas. Ambas cosas, ruido y lluvia, aumentaban a cada vuelta o recodo, como si la naturaleza —asustada de mostrar el salto, que podía ofrecer un efecto demasiado fuerte para los sentidos— quisiera mediante otras manifestaciones minimizar la sorpresa involuntaria que causa siempre una escena de tal carácter.³⁷

Parece que le es inevitable vincular el ruido con sus efectos sobre las emociones.

El entomólogo y diplomático francés Auguste Le Moyne recorrió Colombia entre 1828 y 1839, primero como secretario de la delegación de Francia y después como encargado de negocios.³⁸ En 1880 publicó *Viajes y estancias en América del Sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el istmo de Panamá*. Antes de viajar había leído *Cuadros de la naturaleza y Vistas de las cordilleras* de Humboldt.³⁹ Le Moyne equiparó el sonido del salto con el de un trueno:

Cuando el río Funza empieza a correr por un cauce de pendiente acentuada al pie mismo de las montañas que habrá de atravesar, sus aguas antes tranquilas, corren raudas, rugen y forman espuma al estrellarse contra las peñas de que está salpicado el lecho; luego, al llegar a la cima se precipitan en dos saltos a una profundidad de cerca de 230 metros con un ruido semejante al del trueno.⁴⁰

También escribió:

en efecto, ante el aspecto tan agreste como grandioso de su aparición en medio de un estrépito espantoso, y bajo el encanto de un aire fresco y puro, tanto en sus detalles como en su conjunto este paisaje de un lugar desierto, es difícil que no obligue al hombre a lanzar gritos de admiración y que su alma no se sienta invadida por intensas emociones.⁴¹

37. Gosselman, *Viaje por Colombia*, 349.

38. Jorge Orlando Melo, “El ojo de los franceses”, consultado el 30 de noviembre de 2017, en <http://www.jorgeorlandomelo.com/ojofran.htm>.

39. González, *Manual de arte del siglo XIX*, 151.

40. Le Moyne, “El salto del Tequendama”, 178.

41. Le Moyne, “El salto del Tequendama”, 179.

Encontramos que el efecto del ruido produce un efecto emocional e incluso físico cuando, al asomarse al salto, al viajero le dan ganas de rugir como lo hace el agua.

También existen textos literarios de visitantes locales del siglo XIX. Autores como Juan Francisco Ortiz, cuentan que el Salto, “rugiendo como un león, se abalanza y se arroja furioso por la cascada del Tequendama”.⁴² José Miguel Rosales, presidente de la Sociedad Geográfica de Colombia hizo una comparación musical en su libro *Historias y paisajes*, de 1909:

Pasado el remanso, las aguas enfilan por un angosto canal, aumentando por instantes su velocidad, y en presuroso oleaje se rompen con furia contra las puntas salientes de la escarpa que estrecha su cauce. También se percibe a lo lejos un ruido sordo y prolongado, débil al principio, pero que va creciendo, creciendo, como la nota baja y sostenida de la gran sinfonía ejecutada allí, a cielo descubierto, por las fuerzas vivas de la naturaleza.⁴³

Cané visitó la cascada durante su misión diplomática entre 1881 y 1882. En *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia* (1907), dice: “El río parece enfurecerse, aumenta su rapidez, brama, bate las riberas y de pronto la inmensa mole se enrosca sobre sí misma y se precipita furiosa en el vacío, cayendo a la profundidad de un llano que se extiende a lo lejos, a 200 metros del cauce primitivo.”⁴⁴ En sus meditaciones sobre el río, el escritor también habla del espectáculo y de la sensación del lugar:

Así marchamos un cuarto de hora, ya conmovidos por un ruido profundo, solemne, imponente, que suena a la distancia. Es un himno grave y monótono, algo como el coro de titanes impotentes al pie de la roca de Prometeo, levantando sus cantos de dolor para consolar el alma del vencido [...].

—¡Prepare el alma, amigo!

Quedamos extáticos, inmóviles, y la palabra, humilde ante la idea, se refugió en el silencio. Silencio imprescindible, fecundo, porque a su amparo el espíritu tiende sus

42. Juan Francisco Ortiz, “El Salto del Tequendama”, en *Museo de cuadros de costumbres*, t. II (Bogotá: F. Mantilla, 1973), 251.

43. José Miguel Rosales, *Historias y paisajes* (Barcelona: Henrich y Co., 1909), 29.

44. Cané, “El Salto del Tequendama”, 180.

alas calladas y vuela, vuela, lejos de la tierra, lejos de los mundos, á esas regiones vagas y desconocidas, que se atraviesan sin conciencia y de las que se retorna sin recuerdo.⁴⁵

Cané menciona un silencio que es extraño, porque es el silencio del espectáculo sonoro, el silencio de las alas del espíritu. Aquel silencio de lo innombrable que a su vez está enfrente y puede ser escuchado. La experiencia del ruido físico puede hacer desaparecer el sonido de la expresión, de lo que ya no tiene palabras para decirse. Para este autor, el efecto del ruido sobre el alma es evidente en la noción de interiorización que parece surgir de la contemplación: “El ruido mismo, sordo y sereno, acompaña, con su nota profunda y velada, el himno interior”.⁴⁶ Éste es un autor que aprovecha el acto contemplativo de la naturaleza circundante para dar vuelo a un profundo acto espiritual. No es difícil imaginárselo como al viajero que contempla un mar de nubes y aprovecha el espectáculo de la vista para entrar en un estado reflexivo. Otra muestra de sus palabras sobre esta joya de la naturaleza:

El ruido era atronador; la nota grave y solemne de que he hablado antes, había desaparecido en las vibraciones de un alarido salvaje y profundo, el quejido de las aguas atormentadas, el chocar violento contra las peñas y el grito de angustia al abandonar el álveo y precipitarse en el vacío. Marchábamos con el corazón agitado, abriéndonos paso por entre los troncos tendidos, verdaderas barreras de un metro de altura que nos era forzoso trepar. No habituado aún el oído al rumor colosal, las palabras cambiadas eran perdidas.⁴⁷

Otro viajero de quien no tenemos tantas noticias, pero sabemos que visitó el salto y dejó su experiencia sobre el papel en *Recuerdos de la Nueva Granada*, es Pierre D’Espagnat. Al describir su llegada, dice:

De un borde a otro, entre los árboles, se extienden haces de nubes que la respiración de la catarata mantiene continuamente amontonados sobre ella. Sin embargo, si se escucha para tratar de percibir la llamada de esa “fosa de truenos”, como diría Hugo, sorprende la poca intensidad del ruido, que sólo se oye cuando se haya uno apeado del caballo y una vez llegado a una especie de reborde desprovisto de

45. Cané, “El Salto del Tequendama”, 181-182.

46. Cané, “El Salto del Tequendama”, 184.

47. Cané, “El Salto del Tequendama”, 185.

vegetación que está como colgado de un peñasco de aspecto extraño, especie de balconcito que forma almena sobre el abismo; sólo entonces es cuando, desde él, todo su espléndido horror y su alucinación se suben de repente a la cabeza. En este momento es cuando los estruendos, los vapores, los choques de voces furiosas, que descienden a lo largo de las paredes sonoras, se repercuten, se arremolinan, se enlazan en la caída y entonces es cuando se cumple, en una palabra, todo lo que las descripciones nos prometieron.⁴⁸

Así aparece una alusión a la voluntad de la cascada al hablar de la respiración que mantiene haces de nubes amontonados sobre ella. Cabe notar la última oración, donde el autor reconoce que las descripciones leídas del salto le hacen honor a la realidad. Esto demuestra la influencia que tuvieron estos textos de viaje en la vida de los visitantes que leían las memorias de otros antes de organizar su visita al sur de Bogotá. Sobre esto también habló José María Vergara y Vergara cuando, en 1885, dedicó un artículo a “El agua”. Al hacer una reflexión sobre ella, desde el llanto hasta el río y el mar, menciona al salto y muestra que, en el imaginario bogotano del siglo XIX, este lugar es un *topos*:

Una catarata, salto o cascada, es un suicidio. El agua desesperada por alguna causa que no está en mi librito, en lugar de darse un pistoletazo se bota de cabeza y se mata. ¿Es éste un hecho punible? No sé que haya moralista que lo haya criticado. Este suicidio se ve de una manera evidente en el grande y abominable Salto del Tequendama, que tanto admiran los que no comprenden las cosas. Allí se ve al río claro que se precipita, y abajo se ve un río negro que sigue rodando: es su cadáver. El Bogotá, abajo del Salto, es un cadáver renegrido como tizón del infierno.⁴⁹

A pesar de que esta descripción no hace una alusión directa al ruido, apela a los sentidos con la fuerza de su descripción y plantea al lector un drama que está lejos de ser una vista tranquila: el agua con voluntad propia se suicida y muere al fondo del salto.

Además de los fragmentos aquí citados, existen otros apartes de los mismos autores que reiteran el esplendor de la vista, el efecto sobre el visitante y la sublimidad del sentimiento cuando se hace esta visita. Como el interés prin-

48. D’Espagnat, *Recuerdos de la Nueva Granada*, 123-124.

49. José María Vergara y Vergara, *Artículos literarios* (Londres: Juan M. Fonnegra, 1885), 112.

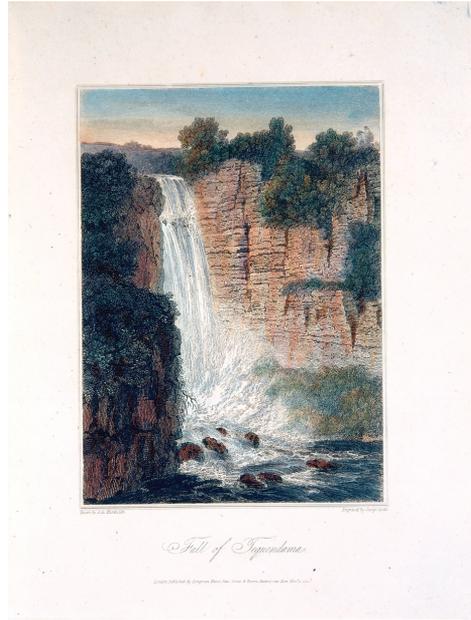
cial aquí es el tema del ruido, éstos son los apartes que se consideran esenciales para continuar la discusión.

Representaciones pictóricas del Salto del Tequendama

La primera imagen que conocemos del salto y que ya mencionamos es la lámina VI de Alexander von Humboldt que forma parte de las ocho láminas sobre Colombia que Humboldt incluyó en su publicación de 1810 (fig. 3). Este grabado, descrito por Humboldt, muestra el salto desde un ángulo que permite ver un juego esencial de planos; el primero, el risco sobre el que están las dos pequeñas figuras humanas, aparece nítido y oscuro, enmarca la caída de agua con su blanco espumoso y da espacio a la lejanía de la otra cara del abismo. Así, Humboldt produjo una imagen que en la parte inferior incluía un acercamiento a las piedras del primer plano, pero a su vez mostraba que, por encima del abismo el espacio continuaba hacia la lejanía. Ubicó al espectador en la mitad de la altura de 175 metros, de manera que tuviera una dimensión tanto hacia arriba como hacia abajo. En la parte más alta de las piedras del primer plano a la izquierda aparecen dos minúsculas figuras, cuya existencia explicó: “Se ha añadido al dibujo de la cascada la figura de dos hombres, con objeto de que sirvan de escala para captar la altura total del salto”.⁵⁰ Sobre esto, María Clara Herrera dice que, “El efecto de contraste entre las figuras humanas y la magnitud del salto no parece atentar contra el principio de ‘fidelidad’ de la lámina respecto al original”.⁵¹ En todo caso, para lo que aquí interesa, la lámina de Humboldt es una de las primeras representaciones de paisaje como tema que tenemos de nuestro territorio. Los efectos visuales utilizados por el prusiano, que seguirán siendo utilizados por dibujantes y viajeros a lo largo del siglo, incluyen el movimiento, en ráfagas, del agua que cae, la representación del choque de ésta, el contraste entre el oscuro de las rocas del primer plano y el blanco del agua y la falta de movimiento en el resto de la lámina; es decir, se usa el contraste para representar un lugar como éste, reconocido por su ruido, en una imagen bidimensional completamente silenciada.

50. Humboldt, *Vistas de las cordilleras*, 39.

51. Herrera Ángel, “Las ocho láminas”, 106.



3. Alexander von Humboldt, *Salto del Tequendama*, 1812, grabado, George Cooke, 26.7 × 20.2 cm. Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá, AP2122.

Humboldt no sólo fue partícipe de la creación de esta imagen sino testigo de lo que sus grabados lograron encender hacia la mirada del paisaje americano. Por esto entendemos que casi a manera de crítico de arte, Humboldt entendía lo que se requería para compaginar la geografía de este continente con la producción europea de imágenes. Pablo Diener dice que, “Según Humboldt, los artistas que cuentan con un profundo conocimiento y comprensión de los fenómenos naturales pueden hacerle ver a un observador atento y letrado el vínculo entre lo que se muestra de manera explícita y lo que permanece oculto.”⁵²

Esto encaja perfectamente con esa idea de lo representado en lo visual observado, con lo representado en lo sonoro silencioso. Diener desarrolla esta idea,

Dicho de otra manera, el aspecto exterior, o fisonomía, de los fenómenos naturales se relaciona con su lógica interna, y según Humboldt, los paisajistas capaces de descifrar

52. Pablo Diener, “El paisajismo en la obra de los artistas viajeros: el concepto artístico de Johann Moritz Rugendas”, en *Paisaje en las Américas: Pinturas desde la Tierra del Fuego al Ártico*, eds. Peter John Brownlee, Valéria Piccoli y Georgiana Uhlyarik (New Haven: Yale University Press, 2015), 57-61.

los signos que se manifiestan en los aspectos fisonómicos de un territorio pueden representar el paisaje artísticamente, no sólo como una reproducción mimética de algo que existe de manera física sino también como una construcción ideal de lo que, de acuerdo con las leyes de la naturaleza, podría existir.⁵³

¿Para qué sirve una imagen callada de un lugar emblemático por su sonido? Es claro que, en el contexto de los viajes del siglo XIX en Colombia, la posibilidad de grabar la imagen en movimiento y con audio era inexistente, de manera que el dibujante debía compensar la falta de sonido con elementos como la exageración y el contraste. Además, no se puede olvidar la relevancia de la facultad de la imaginación durante el periodo romántico.

Las láminas funcionan como elemento complementario al estudio fidedigno del lugar y permiten que el observador lo imagine con todos sus elementos faltantes. La imagen sugiere y da independencia al lector y consumidor de este tipo de grabados para completar su experiencia imaginaria del sitio. Por medio de la exageración y el contraste, la lámina busca explicar a sus lectores la magnitud del lugar. Ahora, esto no significa que Humboldt mienta. Como explica Herrera, la fidelidad aquí no está en juego, pero sí hace uso de herramientas visuales de las artes plásticas para plasmar una imagen científica. Para Beatriz González,

Humboldt expresa de manera insuperable cómo los elementos básicos de la naturaleza se convierten en objeto de las ciencias naturales, y de qué manera la poesía y las artes plásticas toman sobre sí la función de captar la misma naturaleza y hacerla presente estéticamente.⁵⁴

Cuando se mira esta lámina el sonido es tan evidente que es imposible no escucharlo tácitamente. El punto en el que cae el agua es el punto de máxima luminosidad. En el sitio del choque el dibujante ha creado unos rayos de agua que se disparan en todas las direcciones; con ello muestra la continuidad del agua que, al caer busca continuar su camino y correr tranquila hacia la parte delantera de la imagen.

Una joya de dibujo del Tequendama muy poco difundida es la acuarela de José María Espinosa, que él mismo marcó y firmó en la parte inferior como

53. Diener, "El paisajismo en la obra de los artistas viajeros", 58.

54. González, *Manual de arte del siglo XIX*, 119.



4. José María Espinosa Prieto, sin terminar, *Catarata del Tequendama en 1821*, acuarela sobre papel, 28 x 18 cm. Fondo Espinosa, Biblioteca Nacional de Colombia.

Catarata del Tequendama en 1821 (fig. 4). Por lo que hasta hoy se conoce, ésta podría ser la primera representación pictórica del alegórico lugar hecha por un artista nacional. La acuarela es pequeña y está hecha de manera suelta y abocetada. Tiene un marco que se constituye de aguadas, formas básicas y muy pocos detalles. El punto de vista y la altura son muy similares a los utilizados por Humboldt pero Espinosa no juega tanto con la exageración del tamaño ni con una idea de sublimidad presente. Pareciera que lo que hay ahí es la intención de plasmar el lugar como un ejercicio pictórico.

Espinosa utiliza elementos de contraste para marcar lo que sucede con el agua cuando cae, cuyo encuentro con las piedras inevitablemente produce el fuerte sonido ya descrito. Espinosa no muestra el choque, ya que el lugar



5. Anónimo atribuido a Charles Stuart Cochrane, *Salto del Tequendama con follaje y arcoíris*, 1820-1825, acuarela sobre papel, 28×36.5 cm. Colección de Arte, Banco de la República, Bogotá, AP4094.

desde donde ha elegido pintar no permite ver la colisión. Sin embargo, en el dibujo el agua parece caer de manera pareja y sin mayor exageración desde la altura; cuando llega al fondo, sí produce una gran nube de espuma que es ocasionada por el choque y no por la evaporación, pues en la parte alta de la caída no hay bruma o niebla. El autor ha dejado el punto máximo de luz en este lugar en donde sucede el choque que causa el ruido que debemos imaginar y reconstruir. El dibujante usa pocos colores: los marrones y negros enfatizan los riscos, el blanco llama la atención sobre la fuerza del agua, los verdes sugieren algo de naturaleza y un tenue azul permite reconocer el cielo en la parte superior. También aparece una pequeña figura que observa el accidente desde su parte baja y crea un contraste marcado entre la silueta oscura y el blanco de la bruma, esto demuestra el talentoso uso de un material por parte del artista autodidacta y emplea estrategias aprendidas de manera individual para hacer este boceto. Al observar este dibujo, vuelve al pensamiento el contraste,

no tanto visual, sino auditivo. La lámina está en silencio; el sujeto representado en el dibujo no. ¿Cómo se compagina en un arte silencioso, como la pintura, el efecto sonoro de un sujeto resonante?

Un tercer ejemplo de representación visual del salto es de Charles Stuart Cochrane, *Salto de Tequendama con follaje y arcoíris*, se encuentra hoy en la Colección de Arte del Banco de la República (fig. 5). Ésta es quizás una de las más diferentes en su composición cuando se compara con imágenes más emblemáticas. Primero, no tiene un formato vertical, elemento muy utilizado para la representación de este tipo de lugares para enfatizar su altura y verticalidad. Segundo, si bien parece restarle importancia a la gran caída, esta acuarela contrasta el primer plano y el fondo. Mediante formas sencillas, casi abstraídas de una naturaleza orgánica, el viajero enmarcó el punto más alto de la cascata con un primer plano muy marcado y nítido, compuesto por la naturaleza circundante. Esta obra pone en evidencia el acto de mirar, pues da a entender que el viajero está metido como en una pequeña cueva justo al borde del salto y, desde ese resguardo, ve y escucha caer el agua.

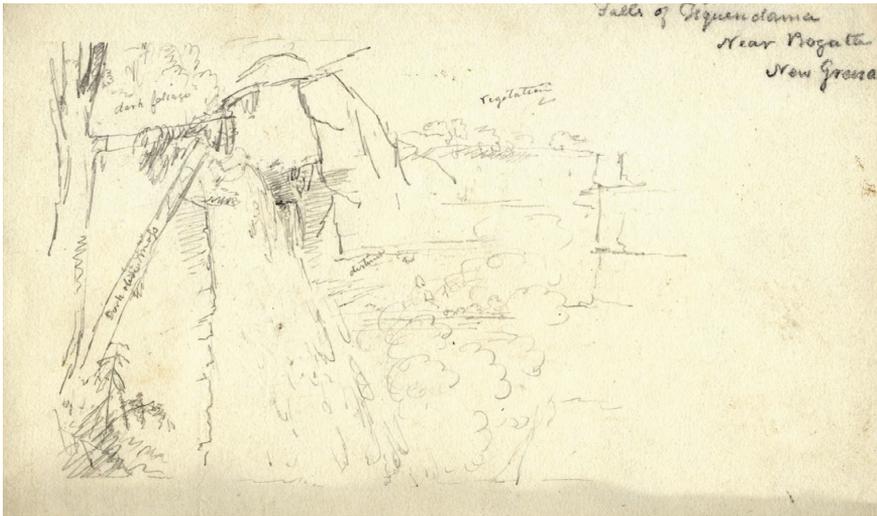
No hay presencia del hombre, pero sí hay lo que Beatriz González llamó los sistemas de la escuela de Humboldt, “Un primer sistema difundido por la escuela de Humboldt es de la corona: la vegetación encierra los accidentes geográficos o las figuras humanas en coronas de follaje en primer plano que producen un fuerte contraste de luz y sombra”.⁵⁵ Esa cueva desde donde Cochrane se ubica para contemplar el mágico lugar actúa aquí como recuadro del accidente, para así convertirlo en sujeto principal de la observación estética.

Existe un tímido ejemplo de otro viajero estadounidense de la década de 1830: el artista-naturalista Titian Ramsay Peale, hijo del artista Charles Wilson Peale, quien conoció, como lo haría Church más adelante, los viajes de Humboldt a Sudamérica. Katherine Manthorne explica que “el diálogo de Humboldt con los artistas estadounidenses comenzó con la familia Peale de Filadelfia”.⁵⁶ También explica el viaje a Colombia y el dibujo hecho allí (fig. 6):

Ticiano planeó su propia expedición conmovido por el recuento que hacía su padre de los logros de Humboldt. Al asegurar la financiación del viaje con el comerciante de

55. González, *Manual de arte del siglo XIX*, 130.

56. “Humboldt’s dialogue with U.S. artists began with the Peale family of Philadelphia”, en Georgia de Havenon, *Unity of Nature: Alexander von Humboldt and the Americas* (Nueva York: Americas Society, 2014), 44 (trad. de la autora).



6. Titian Ramsey Peale, *Salto del Tequendama*, 1831, lápiz sobre papel, 13.7 × 22.9 cm. American Philosophical Society, Filadelfia.

Nueva York Silas Burrows, Ticiano y su compañero William McGuigan partieron para el mismo lugar del continente que el gran naturalista había atravesado treinta años antes. Llegaron a la costa Caribe en Cartagena y aparentemente siguieron la ruta de Humboldt a través de Colombia visitando brevemente también Surinam y el norte de Brasil [...] se embarcaron en una excursión en un vapor cuarenta millas por el río Magdalena hasta Honda y subieron 9 mil pies hasta llegar a la gran meseta de Bogotá a mediados de agosto de 1831. A las afueras de la ciudad visitaron la cascada de Tequendama que Humboldt tanto había aclamado y Peale hizo un boceto a lápiz de la estupenda cascada.⁵⁷

57. “Stirred by his father’s recountings of Humboldt’s achievements, Titian planned his own expedition. With the private sponsorship of New York merchant Silas Burrows secured, Titian and his companion, William McGuigan, set off for the same portion of the continent the great naturalist had traversed thirty years before. Landing on the Caribbean Coast at Cartagena, they apparently followed Humboldt’s route through Colombia and briefly visited Surinam and northern Brazil [...] they embarked on a steamer excursion four hundred miles up the Magdalena River to Honda and climbed nine thousand feet to reach the great plateau of Bogotá by mid-August 1831. Outside the city they visited the falls of the Tequendama, which Humboldt had praised so highly, and Peale made a pencil sketch of the stupendous cascade”, en Katherine E. Manthorne, Christina de León, Alicia Lubowski, Jahn y Gabriela Rangel, *Unity of Nature: Alexander von*



7. Edward Walhouse Mark, *Aspecto de la cascada del Tequendama*, 1847, acuarela sobre papel, 35.1 × 50.2 cm. Colección de Arte, Banco de la República, Bogotá, APO032.

El dibujo que hace Peale es un rápido boceto, en el que, como buen naturalista, apunta con brevedad los elementos del paisaje como la vegetación y el denso follaje señalados con pocas palabras y no incurre en algún tipo de decisión estética de luz, sombra o estrategia compositiva.⁵⁸

Uno de los pocos óleos que conocemos del salto, junto con el de Frederic Edwin Church, es el del barón Jean-Baptiste Louis Gros. El hecho de que sea un óleo sobre lienzo y no un boceto o una acuarela pequeña hecha directamente en el lugar lo convierte en un objeto de estudio muy interesante. Éste demuestra que la caída de agua más importante que hay en Colombia fue digna de atención de un pintor francés, tanto, que la inmortalizó en una tela. El di-

Humboldt and the Americas Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879 (Washington: Smithsonian Institution, 1989), 37 (trad. de la autora).

⁵⁸. Huw Lewis-Jones y Kari Herbert, *Explorers' Sketchbooks: The Art of Discovery and Adventure* (San Francisco: Chronicle Books, 2017), 222.

plomático y académico de Bellas Artes, barón Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870) llegó al país en 1839. Es reconocido porque trajo consigo el proceso del daguerrotipo; sin embargo, fue un pintor afamado y un difusor de las teorías de Humboldt. Conocía su obra, había establecido correspondencia con él y había elaborado obras en su mismo espíritu. Pintó el Salto del Tequendama y revisó las medidas del sabio alemán.⁵⁹

En el cuadro de Gros el artista cambia el punto de vista. Frontal y desde un lugar bajo, la experiencia de la caída de agua es el aspecto de mayor énfasis en toda la pintura. Pareciera que el momento del día que eligió fuera la tarde, cuando la luz es tenue, casi oscura y el cielo aparece un poco nublado. En contraste, el volumen del agua se desprende de las piedras y cae como una potente cortina que se estrella contra el suelo. El espectador está invitado a sentir su pequeñez frente a esa altura y el choque de agua frente a sí, pero sin el riesgo de estar demasiado cerca. El contraste también surge porque, después de toda el agua que cae por el abismo, a los pies del observador sólo llega un pequeño riachuelo entre las pequeñas piedras. Boussingault elogió esta pintura como bella, pero reconoció la dificultad de la pintura de transmitir el movimiento y el sonido, algo que para esta investigación es de gran interés:

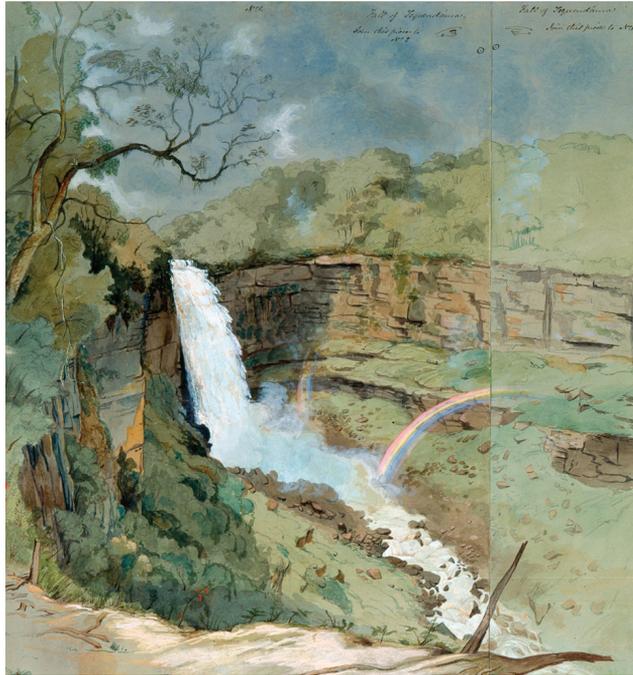
La bella pintura del barón Gros y una excelente fotografía que poseo, están lejos de dar una idea del fenómeno que se puede admirar en el Tequendama. A esas reproducciones, de una exactitud incontestable, falta lo que produce la emoción: la vitalidad, el movimiento, inclusive diría yo que la palabra: el agua está inmóvil y muda.⁶⁰

En esta obra no hace falta la presencia del hombre, pues sus decisiones estéticas son tan claras que cualquiera que se pare frente a ella entiende la magnificencia que Gros está tratando de capturar. Gros, como otros antes que él, genera un importante foco lumínico en el agua que cae constante desde arriba donde se ilumina al máximo con la luz existente y choca contra las piedras. Allí produce la gran nube de bruma y niebla que evidencia la fuerza del golpe. No se puede mirar sin imaginar cómo suena toda esa cantidad de agua cuando se lanza al vacío. El contraste también se presenta por el ruido-silencio: el ruido que hace el agua al caer, pero se silencia cuando se convierte en el pequeño riachuelo que llega al primer plano del cuadro.

59. González, *Manual de arte del siglo XIX*, 132.

60. Boussingault, "El salto del Tequendama. Historia de Manuelita Sáenz", 35.

8. Edward Walhouse Mark, *Panorama del Salto del Tequendama*, ca. 1843-1847, acuarela sobre papel, 50 x 45,6 cm. Colección de Arte, Banco de la República, Bogotá, APOO30.



Otro diplomático que dibujó el Tequendama en sus tiempos libres fue el británico Edward Walhouse Mark. De él conocemos al menos tres obras.⁶¹ Como buen viajero inglés, la acuarela fue el medio predilecto, no sólo paisajes, sino fauna, flora y costumbres. Las tres acuarelas aparecen tituladas a lápiz por el autor y se calcula que fueron hechas durante la década de 1840. *Aspecto de la cascada del Tequendama* (fig. 7) no es una típica representación de la maravilla geográfica, ya que ésta no es el sujeto principal del dibujo que lleva su nombre. Lo que hay ahí es un acercamiento a la fuerza con la que viene el río antes de caer al vacío. Mark es un hábil acuarelista y utiliza suaves aguas para crear interés.

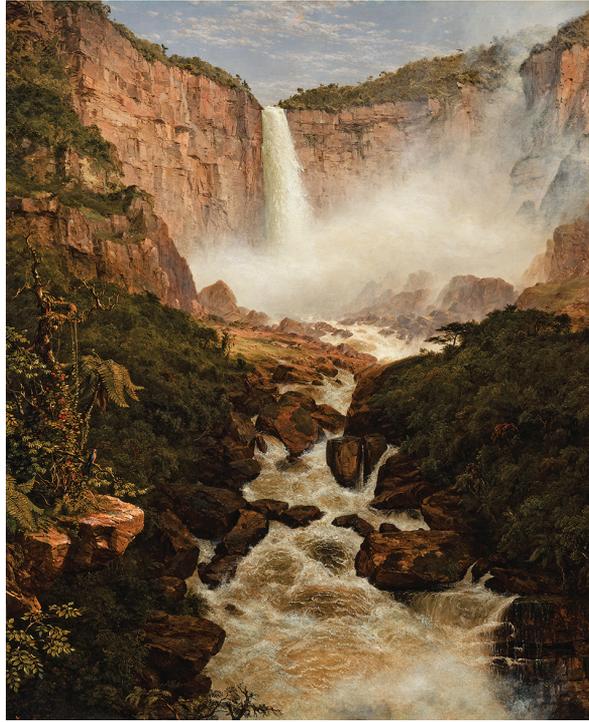
61. Los títulos de estas acuarelas son utilizados aquí a partir de las inscripciones a lápiz hechas por el mismo autor sobre los dibujos. La autora considera que las traducciones de los títulos que hace la Colección de Arte del Banco de la República en sus archivos están erradas, pues los títulos que se han traducido al español no corresponden a los títulos escritos a lápiz por el artista.



9. Ricardo Borrero Álvarez, *Salto del Tequendama*, ca. 1843-1847, acuarela sobre papel, 24.8 × 41.5 cm. Colección de Arte, Banco de la República, Bogotá.



10. Manuel María Paz, *Salto del Tequendama*, 1855, acuarela sobre papel, 30.5 × 22.7 cm. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.



11. Frederic Edwin Church, *Tequendama Falls near Bogotá* (Salto del Tequendama, cerca de Bogotá), 1854, óleo sobre lienzo, 153.5 × 122 cm. Museo de Arte de Cincinnati.

Panorama del Salto del Tequendama (fig. 8) regresa al formato vertical y está dibujado desde un punto más alto, pero desde el costado izquierdo tan utilizado por viajeros y artistas. De ahí marca la gran caída del agua y usa la estrategia del contraste. La luz blanca que se desprende del agua que cae deslumbra todo el dibujo y se diferencia de la naturaleza circundante y de las piedras por el movimiento que causa su espuma. Esa misma espuma cae y crea el nacimiento del ruido en el centro de la acuarela. Es allí, en ese vórtice de luz, movimiento y energía, en donde nace el estrépito descrito por tantos y que, gracias a las múltiples gotas de agua que salpican y se elevan, lleva también al nacimiento de dos arcoíris.

Por último, *Salto del Tequendama* (fig. 9) es muy interesante porque se aleja de la cascada y la representa desde una mayor distancia, para enmarcar sólo el punto más alto de la caída entre las verdes montañas. Esta obra nos lleva a pensar que, desde esta distancia, el sonido es más tenue; no es el sonido del acercamiento ni el sonido sublime de sentir el suicidio del agua frente a nosotros.

Una obra local es la lámina hecha por el tercer artista de la Comisión Corográfica, Manuel María Paz (fig. 10). A este dibujante se le acusó de haberla copiado del daguerrotipo de George Crowther, que apareció publicado en las memorias del estadounidense Isaac Farewell Holton.⁶² Holton, profesor de química e historia en Middlebury College en Vermont, visitó Colombia entre 1852 y 1854. Al comparar el grabado con la acuarela, las similitudes saltan a la vista, aunque la imagen de Crowther no incluye al pequeñísimo visitante que se para detrás de las piedras del primer plano y a otras dos presencias humanas junto al borde del salto. Tampoco incluye las dos coloridas guacamayas que pintó Paz. El árbol que contrasta con la bruma producida sí es el mismo y sabemos por el mismo Holton que:

Los mejores sitios de observación al lado derecho e izquierdo están cerca de donde empieza la caída del agua. Hay otro al pie del precipicio, que llaman El Balcón, y hasta allí va un sendero aceptable y crece un árbol al que le pusieron el nombre del *descubridor* del lugar. Es precisamente ese sitio donde hicieron la única fotografía buena del salto que conozco. La tomó el señor George Crowther, fotógrafo aficionado, quien visitó a Bogotá por asuntos comerciales. El grabado que aparece en la página anterior está hecho en madera por el señor Thwaites.⁶³

Sobre la polémica del uso del daguerrotipo en las acuarelas de Paz, González explica:

Uno de los problemas más interesantes que presentan las láminas de Paz es la inclusión de los procesos fotográficos como apoyo. Un daguerrotipo de Crowther le sirve de apoyo para su lámina del salto del Tequendama. El daguerrotipo fue grabado y publicado en el libro la *Nueva Granada, 20 meses en los Andes* de Isaac Holton, publicado en Nueva York en 1857. Pero Paz debió conocer no el grabado sino físicamente el daguerrotipo, porque por esos años Crowther se encontraba en Bogotá y causaba escándalos con sus peleas por la prensa con su exsocio Bennet.

En la *Historia de la fotografía en Colombia* se afirma que la variedad de la calidad pictórica de las láminas se debe al apoyo que le brindó la fotografía. En realidad, la

62. *New Granada: Twenty Months in the Andes*, 1857.

63. Holton, "El salto del Tequendama", 299.



12. Frederic Edwin Church, *Tequendama Falls near Bogotá* (Salto del Tequendama, cerca de Bogotá), 1853, lápiz y aguada blanca sobre papel gris, 31.8 × 44.5 cm. Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.

fotografía le pudo aportar cierta destreza en la visión pero no en la calidad de la pincelada.⁶⁴

La lámina de Paz hace un uso especial del color y de la acuarela pues destaca la vegetación alrededor del salto. El uso de verdes y rojos le da una cierta calidez a la lámina y el pequeño observador, así como las guacamayas hacen sentir el salto como un lugar vivo y latente. En esta imagen, como en el daguerrotipo de Crowther, el agua baja parejo desde lo alto, pero pierde forma detrás de los riscos y, después de caer, lo que el espectador ve es la nube de bruma que se evapora. Paz se toma la licencia de convertir esa bruma en el aspecto más sutil del dibujo y, al elevarse, se vuelve parte de las nubes del cielo. El ruido pareciera producirse y luego subir y evaporarse como las gotas de agua.

64. González, *Manual de arte del siglo XIX*, 210.

El artista estadounidense Frederic Edwin Church pintó *Salto del Tequendama* (1854). Es un óleo grande pintado un año después de su viaje a Sudamérica (fig. 11). Del mismo pintor existen seis bocetos que, a diferencia del óleo, evidencian haber sido hechos directamente en el lugar. Sabemos por las cartas y demás documentos que Church excursionó al Tequendama saliendo de Bogotá el lunes 20 de junio de 1853. Pablo Navas registra que:

Todo el sábado y el domingo lo dedican a hacer los preparativos para la visita al salto del Tequendama, que Church conoce no sólo por Humboldt sino por su fama como una de las bellezas naturales de Sudamérica. Como anota Frank Baron, es evidente que Church había visto el grabado del salto del Tequendama de Humboldt antes de su visita, pues se sabe que en la biblioteca de su casa en Olana tenía el *Vues des Cordillères* publicado en 1810, en donde aparece este grabado.⁶⁵

Si bien los documentos de Church que se conocen no necesariamente enfatizan el ruido del lugar, sí tenemos su descripción de la experiencia escrita en una carta a su padre:

He estado dos veces en el Salto del Tequendama; se trata de las cataratas más maravillosas que hasta ahora haya visto. El río Bogotá, después de un largo, tortuoso pero tranquilo recorrido a través de planicies, se precipita abruptamente por una brecha labrada entre montañas y cae como una cortina blanca ininterrumpida por un abismo espectacular de unos 210 metros, para luego descender otro tanto en una serie de saltos y cascadas [...]. A veces las nubes que se forman, como resultado de la evaporación del agua de las cataratas, tapan por completo las montañas en una extensión de varias millas, impidiendo una visión panorámica de las mismas. El descenso hasta el fondo es muy difícil. Pero el Sr. Gooding, un señor americano que vive aquí, y yo, decidimos hacer la excursión. Un señor ordinario, de la región, nos procuró siete peones o guías, y él mismo nos acompañó. Primero, bajamos a la zona caliente y luego seguimos el curso de la corriente, los peones con sus machetes (unos cuchillos largos y pesados) y hachas, cortando la maraña de raíces y bejucos, que en las regiones tropicales se pegan obstinadamente al cuerpo. El recorrido fue muy tortuoso, pues para evitar los precipicios tuvimos que trepar por las laderas de las montañas. Sin embargo, a pesar de tantas dificultades, logramos

65. Pablo Navas Sanz de Santamaría, comp., *Colombia en Le Tour du Monde* (Bogotá: Villegas, 2013), 74.



13. Frederic Edwin Church, *Tequendama Falls near Bogotá* (Salto del Tequendama, cerca de Bogotá), 1853, lápiz y aguada blanca sobre papel café, 31.4 × 45.5 cm. Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.

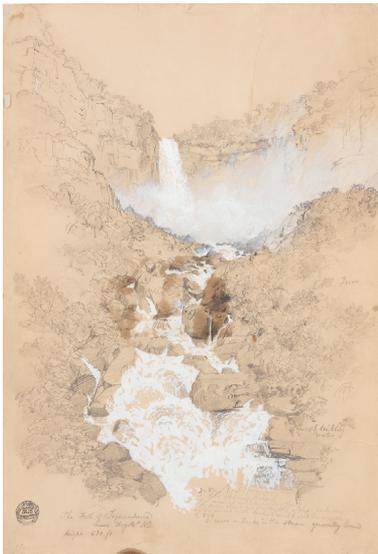
avanzar con rapidez y llegar al pie de las cataratas. A cierta distancia logré hacer un primer esbozo a lápiz y luego otro, lo más cerca que el rocío me permitió. Cerca de la catarata cae permanentemente una densa lluvia que forma una serie de arroyos, los cuales fluyen entre las piedras hasta llegar a la corriente principal. En el fondo, como consecuencia de la intensa evaporación, el cauce del río es apenas la mitad de caudaloso que en la parte superior. Todos cenamos al pie de las cataratas y como yo llevaba conmigo un pequeño reverbero francés, preparé allí té para el Sr. Gooding y yo.⁶⁶

La experiencia del viaje al Tequendama le permitió a Church hacer seis dibujos que más adelante usó como fuente para su gran lienzo. Los bocetos incluyen tres dibujos verticales y tres horizontales (figs. 12-17). Cinco de ellos tienen un elemento muy valioso en el uso del papel de tono crema y en el aprovechamiento del blanco de la pintura para destacar el agua que cae. Éstos

66. Navas Sanz de Santamaría, *Colombia en Le Tour du Monde*, 75.



14. Frederic Edwin Church,
Tequendama Falls near Bogotá (Salto del
Tequendama, cerca de Bogotá), 1853,
lápiz y aguada blanca sobre papel café,
31.8 × 45.5 cm. Cooper-Hewitt, National
Design Museum, Smithsonian
Institution.

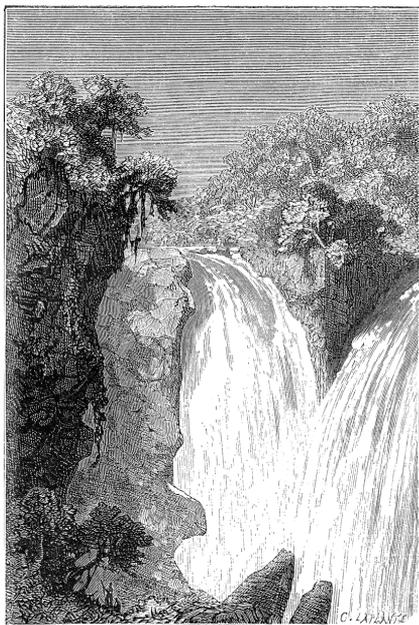


15. Frederic Edwin Church, *Tequendama Falls near
Bogotá* (Salto del Tequendama, cerca de Bogotá),
julio de 1853, lápiz y aguada blanca sobre papel
café, 45.9 × 31.6 cm. Cooper-Hewitt, National
Design Museum, Smithsonian Institution.

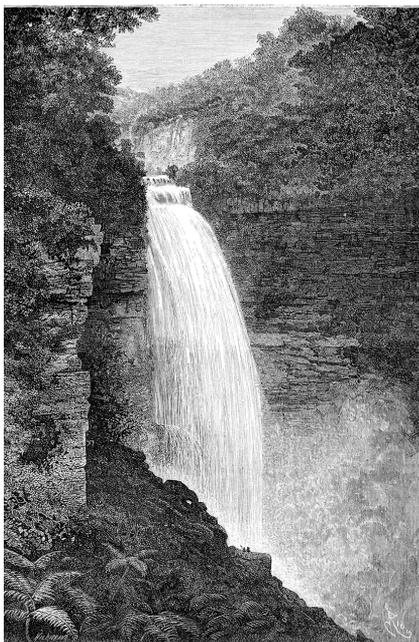
16. Frederic Edwin Church, *Estudio del Salto del Tequendama, cerca de Bogotá, julio de 1853*, lápiz y aguada blanca sobre papel gris, 46.5 × 32 cm. Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.



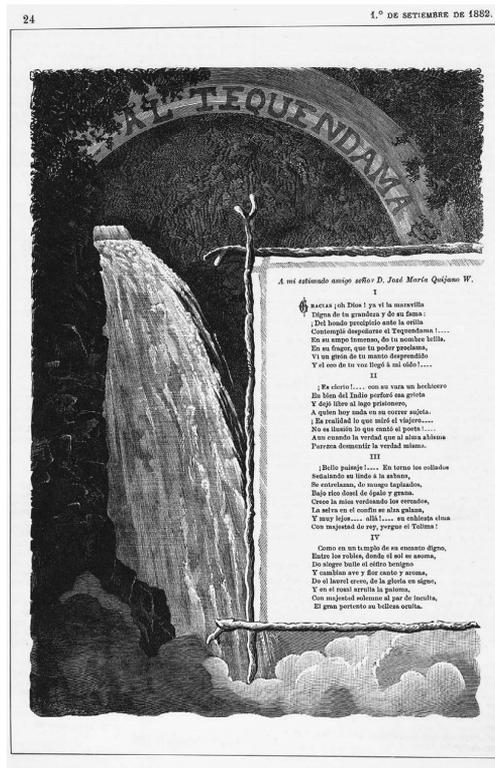
17. Frederic Edwin Church, *Una cascada en Colombia, junio de 1853*, óleo sobre papel, 31.6 × 44.2 cm. Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution.



18. Édouard André, *El Salto del Tequendama*, 1869, diseño de E. Riou, grabado, 23.7 × 15.7 cm. Tomado de “L’Amérique Équinoxiale por É. André, 1875-1876”, en *Le Tour du Monde, Colombia*, Pablo Navas Sanz de Santamaría, t. I (Bogotá: Villegas Editores/Ediciones Uniandes, 2013), 85.



19. Charles Saffray, *Salto de Tequendama*, 1869, diseño de Niederhausen-Koechlin, grabado, 11.9 × 7.8 cm. Tomado de “Viaje a la Nueva Granada por el Dr. Saffray en Colombia” en *Le Tour du Monde, Colombia*, Pablo Navas Sanz de Santamaría, t. I (Bogotá: Villegas Editores/Ediciones Uniandes, 2013), 162.



20. Alberto Urdaneta, *Al Tequendama*, 1882, xilografía, 22 x 31,5 cm. Tomada de *Papel Periódico Ilustrado*, año II, núm. 6, 1 de septiembre de 1882.

están hechos a lápiz, algunos con más detalle que otros; unos de frente, con un acercamiento hecho a la maravilla y otros desde la distancia tímida, como lo hizo Mark, uno de ellos es un boceto al óleo en papel (fig. 17). Church se ocupa de mostrar que el salto es eso: una gran caída de agua que marca un evento natural en el paisaje. La bruma, la niebla y la colisión del agua contra las piedras son rescatadas en un ambiente de solemnidad por un paisaje espiritual, un paisaje en donde el detalle científico busca dar cabida a la existencia de Dios en el paisaje, al más puro estilo de la Escuela del río Hudson a la que Church pertenecía.

El gran óleo que Church dedica al salto es majestuoso: el artista pone el eje central en la verticalidad del agua que cae, revienta, produce un efecto atmosférico y continúa cayendo cansada hacia donde está quien la observa, que pareciera estar metido detrás del río mismo. El punto de vista queda abierto a la especulación de quien experimenta este gran lugar. Al mejor estilo de



21. Thomas Cole, *Kaaterskill Falls* (La cascada de Kaaterskill), 1826, óleo sobre lienzo, 64 × 92 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

Church, como lo hace cinco años después en el *Corazón de los Andes* (1859), el espectáculo de la naturaleza está presente en el detalle de las plantas en el costado izquierdo, en donde helechos y bejucos conviven junto a un colorido pájaro —loro o guacamaya— que no sólo dan un sentido al lugar, sino que permiten entender la presencia de vida en ese sitio. En la parte superior, lo que se experimenta es otra colisión, pero no del agua, sino de los ojos del visitante contra los grandes muros de piedra que no dejan buscar el horizonte. El agua y su caída se evaporan, suben por esas piedras y dan la única salida visual posible.

En la popular publicación seriada del siglo XIX, *Le Tour du Monde*, aparecieron grabados del salto. Uno de ellos es un dibujo de E. Riou que acompaña las aventuras del francés Édouard André (fig. 18); el otro, de Niederhausen-Koechlin ilustra los textos de Charles Saffray (fig. 19). El grabado de la publicación de André tiene una composición muy similar a las imágenes de Humboldt, Espinosa, Crowther y Paz: toma el mismo ángulo y hace énfasis sobre los mismos elementos: primer plano nítido y marcado, riscos con

vegetación, helechos y la caída del agua. La de Saffray, por el contrario, es una imagen curiosa, sin precedentes, donde pareciera que hubiera dos caídas de agua a falta de una. Es obvio, por lo que ya se ha estudiado del tema, que muchas de estas imágenes fueron producidas en talleres de grabado franceses e ingleses con ayuda de dibujantes y grabadores que nunca habían visitado el lugar representado. Por esto es posible encontrar incongruencias e incluso el uso de la imaginación para acrecentar el sentido pictórico o exótico del paisaje.

El político, escritor, editor y caricaturista Alberto Urdaneta hizo su propio homenaje en el *Papel Periódico Ilustrado*. Publicó un grabado en el que dedica un poema de su autoría titulado *Al Tequendama* (fig. 20). En la imagen de fondo, la protagonista es la cascada; desde el mismo mirador utilizado en varias imágenes hace un acercamiento importante solo al agua que se lanza al vacío. En la parte baja se intuye el bramar del agua por las nubes que se elevan y en la superior, Urdaneta aprovecha el arcoíris para titular su poema.

Antes de continuar hablando sobre la relación ruido-silencio que aquí nos concierne, es preciso nombrar a algunos pintores del siglo xx que también legaron su fascinación con el Salto del Tequendama en términos pictóricos. Si bien ellos no forman parte de esta investigación, se mencionan para mostrar la continuidad de un tema de la pintura colombiana que, como ya se mencionó, aún hoy está latente en expresiones de arte contemporáneo. Estos pintores modernos son Ricardo Borrero Álvarez, Ricardo Gómez Campuzano, Gonzalo Ariza y Antonio Barrera. La razón por la que ellos no entran en la discusión principal de este texto es que la mayor parte de las descripciones escritas que tenemos y que evidencian la marca del ruido del salto pertenecen al siglo xix, sobre todo por la gran influencia de viajeros extranjeros que hubo en esa época.

También cabe señalar que las motivaciones y la forma de viajar al salto cambiaron durante el siglo xx. Estos artistas ya no estaban interesados en la búsqueda del exotismo foráneo ni querían seguir las huellas de Humboldt. Su inquietud fue mucho más pictórica y formalista: elementos plásticos como la pintura en sí misma, la pincelada y la textura dieron la posibilidad de recrear un ambiente, no un lugar con exactitud. Para estos artistas ya no era esencial corroborar la altura exacta del salto, sus pisos térmicos o su vegetación precisa; lo verdaderamente importante era la sensación del lugar y el ejercicio plástico de capturar un momento de luz o de bruma misteriosa.

Imágenes del salto: ¿ruido o silencio?

¿Qué se experimenta auditivamente cuando se observan las imágenes del Salto del Tequendama: ruido o silencio? Se percibe silencio, pues las imágenes bidimensionales no producen ningún sonido, son estáticas y mudas, pero conceptualmente se puede argüir que el ruido de la caída de agua está presente en la imaginación del observador y que, al leer los elementos que le muestran que esa cantidad de agua cae desde esa altura y choca contra esas piedras, comprende que tiene que producir un cierto tipo de ruido.

En las imágenes del salto ya descritas, la abstracción del elemento del sonido estrepitoso se evidencia en las decisiones estéticas que toma el viajero, artista o dibujante y sale a la luz que un lenguaje como el pictórico puede producir la experiencia por defecto de otro lenguaje, pese a que éste no sea patente. Cuando uno observa obras como las de Gros, Church, Cochrane, Mark o Paz siente en sus oídos el retumbar del agua aunque lo que ven sus ojos sean pigmentos aglutinados sobre una superficie. Los pigmentos están dispuestos de manera que forman un conjunto de posibilidades leídas como agua que se estrella, bruma que se eleva, niebla que todo lo cubre y que quien percibe la imagen siente que puede experimentar un acto multisensorial completo. La pintura es silenciosa en su esencia, en el acto de crearla y en el acto de contemplarla. Dice Marcia Hafif:

La pintura es literalmente una forma silenciosa (como lo son la mayoría de las artes visuales). Las pinturas son construidas, deconstruidas e intervenidas con objetos [...], pero por lo general la pintura no habla, ni toca música, no canta ni hace ruidos. El espectador tampoco se siente inclinado a hablar, cantar o bailar frente a una pintura.⁶⁷

Esta relación entre lo plástico bidimensional silencioso y lo sonoro tridimensional ruidoso se puede explorar también en los textos de los viajeros que en muchos casos sintieron que la ambición al representar el Tequendama en un lenguaje pictórico se quedaba corta y por eso hicieron dibujos y pinturas y des-

67. "Painting is a literally silent form (as are most visual arts). Paintings have been built up, stripped down, applied with objects [...], but most often the painting does not speak or play music, sing or make loud noises. Neither does the viewer feel inclined to speak, sing or dance in front of the painting", Marcia Hafif, "Silence in Painting: Let me Count the Ways", en *Silence: Interdisciplinary Perspectives*, ed. Adam Jaworski (Nueva York: Mouton de Gruyter, 1997), 340 (trad. de la autora).

cribieron los lugares. Es posible que tuvieran razón, ya que, como se ha demostrado, un elemento importante del paisaje, su sonido, se omite de los dibujos y las pinturas. En todo caso, parte de lo que se quiere rescatar en esta investigación es que el valor de varias de estas representaciones puede estar en el silencio que se crea, en el abismo que se abre entre la experiencia real y la experiencia contemplativa del lugar al observar la imagen en silencio. Al hablar de los casos de Humboldt y de Church, por ejemplo, Manthorne explica esta necesidad entre lo visual y lo verbal como maneras de complementar la experiencia completa:

A Church, al igual que a Humboldt, le preocupaba la comunicación con su audiencia. A medida que se alejaba de las convenciones de la pintura de paisaje para traer una nueva mirada y experiencia del paisaje tropical, él ya no dependía únicamente de las artes visuales para dar sentido [...]. Ni la palabra escrita ni el lienzo podían dar sentido de forma independiente. Así como Humboldt utilizaba imágenes para complementar su texto, Church generaba texto para acompañar sus pinturas.⁶⁸

En las obras de Church está presente la influencia de su maestro, Thomas Cole, inglés de nacimiento radicado en Estados Unidos durante la mayor parte de su vida. Cole representó varias versiones de una imponente cascada de agua de las montañas del estado de Nueva York. *La cascada de Kaaterskill*, de 1826 (fig. 21) que ha sido tema de estudio de numerosos textos de historiadores del arte que se han aproximado a la estética del paisaje del siglo XIX a partir de esta obra. Un ejemplo relevante es el artículo de Michael Gaudio que analiza la pintura en relación con el asunto del sonido como un problema estético. El autor la describe como una obra sonora⁶⁹ y explica que Cole no le permite al

68. “Church, like Humboldt, was concerned with communicating with his audience. As he departed from the conventions of landscape painting to convey the look and experience of the tropical landscape, he could not depend on the visual arts alone to convey meaning [...]. Neither the written Word nor the canvas could independently convey meaning. Just as Humboldt culled images to complement his text, Church generated text to accompany his paintings”, Katherine E. Manthorne, “Humboldt and the American Pictorial Imagination”, en *Unity of Nature: Alexander von Humboldt and the Americas* (trad. de la autora).

69. Michael Gaudio, “At the Mouth of the Cave: Listening to Thomas Cole’s *Kaaterskill Falls*”, *Art History* 33, núm. 3 (junio 2010): 449.

espectador desligarse del sonido de la caída del agua.⁷⁰ La experiencia de lo sonoro en el acto visual del lienzo deja un rastro, un eco del mundo en el que Cole construyó sus paisajes;⁷¹

en la pintura de Cole el aparente movimiento de los copos y el disturbio que causan en el agua que se agita abajo, así como las ramas muertas que salen erráticamente por encima de la superficie, crean un sentido palpable de ruido: las nieblas que suben parecen llevar con ellas el sonido mismo de la catarata. El primer plano de la cascada de Kaaterskill es un paisaje multisensorial.⁷²

Sobre la construcción del paisaje visual y su relación con un sonido que es silenciado por el medio de la pintura, pero que continúa ejerciendo una fuerza estética sobre la experiencia estética del observador, Gaudio dice que esta obra “presenta una oportunidad para pensar en la relación entre visión y voz dentro de la misma estética de Cole y dentro del gran proyecto cultural de imaginar el paisaje americano durante la primera mitad del siglo XIX.⁷³ Esta idea también aplica para el paisaje de América del Sur.

Varios textos de los viajeros aluden a la imposibilidad del lenguaje pictórico de traducir la experiencia empírica completa. Humboldt expresa, “Si es difícil describir las bellezas de una cascada, es aún más difícil hacerlas sentir con la ayuda de un dibujo”.⁷⁴ Boussingault escribe, “El placer y el horror se pintan sin equivocación sobre todos los semblantes”.⁷⁵ Cané se pregunta, “¿Cómo pintar el cuadro que teníamos delante? ¿Cómo dar la sensación de aquella grandeza sin igual sobre la tierra?”⁷⁶ Dos preguntas que demuestran la sensación de impo-

70. Gaudio, “At the Mouth of the Cave”, 450.

71. Gaudio, “At the Mouth of the Cave”, 450.

72. “In Cole’s painting the apparent motion of the flakes and the disturbance they cause in the churning water below, as dead branches pop erratically above the surface, create a palpable sense of loudness: the mists rising from the pool seem to carry with them the very sound of the cataract. The foreground of Kaaterskill Falls is, in short, a multisensory landscape”, en Gaudio, “At the Mouth of the Cave”, 451-452 (trad. de la autora).

73. “Provides an occasion to think about the relationship between vision and voice within Cole’s own aesthetics and within the larger cultural Project of imagining the American landscape during the early nineteenth century”, Gaudio, “At the Mouth of the Cave”, 453 (trad. de la autora).

74. Von Humboldt, *Vistas de las cordilleras*, 38.

75. Boussingault, “Cascada de Tequendama”, 315.

76. Cané, “El salto del Tequendama”, 181-182.

tencia, de que los lenguajes, la pintura y la palabra, no alcanzan para reducir el lugar a una sola imagen.

Ante la magnitud, y respecto tanto a artistas como poetas, Gosselman declara, “La presente era una magnífica oportunidad para los que se dedican a describir sus impresiones sobre los paisajes”⁷⁷ y más adelante enfatiza, “se necesita que el viajero llegue hasta aquí para poder tener el cuadro de este lugar”.⁷⁸ Por último, José María Salazar es más radical, “La caída del río es muy pintoresca, o más bien, la pintura es incapaz de representarla”⁷⁹ y, “El estruendo del agua, que se percibe a la mayor distancia, vivificando en cierto modo este hermoso cuadro; por todas partes el contraste, el encanto de la novedad, lo horroroso al lado de lo bello. ¡Qué objetos! No puede el pincel más expresivo copiarlos dignamente. Aquí se humilla el arte en presencia de la naturaleza.”⁸⁰

Esto demuestra la existencia de las limitaciones de las artes pictóricas o de la palabra para plasmar las sensaciones físicas y del espíritu que se vivían en la visita al salto. Entendemos, además, que si estas artes ya se veían limitadas, lo eran más cuando el aspecto de lo sonoro quedaba, por antonomasia, acallado. Las imágenes no niegan el ruido silenciándolo, sino enfatizando en el lenguaje del silencio. Cuando Espinosa, Cochrane o Mark hacen sus acuarelas del salto, quizá frente al sujeto, están teniendo una experiencia sonora del paisaje que, al ser transcrita en el papel y el pincel, está quedando silenciada. Al traducir lo que el dibujante ve, que además está compuesto por lo que oye, ese sonido queda plasmado en un lenguaje aparentemente silencioso, pero encuentra otros alfabetos por medio de los cuales hacerse oír. En todo caso, lo bidimensional no necesita compensar por lo sonoro, como lo sonoro, en una pieza de música, puede producir la experiencia de lo visual, pero no necesariamente intentar compensar o traducirla.

Los artistas toman decisiones estéticas —eligen un punto de vista, una paleta de colores, una manera de aplicar la pintura sobre la superficie— y es así como pueden mostrar el ruido, aunque la pintura, en sí misma, sea un arte silencioso. Todas esas descripciones literarias con palabras fuertes y agresivas, que pretendían demostrar que experimentar el Tequendama era digno de ser recordado, encuentran su equivalencia en las gotas de pigmento blanco que

77. Gosselman, *Viaje por Colombia*, 349.

78. Gosselman, *Viaje por Colombia*, 350.

79. José María Salazar, “La cascada del Tequendama”, en *Museo de cuadros de costumbres*, t. IV (Bogotá: Biblioteca del Banco Popular, 1973), 116.

80. Salazar, “La cascada del Tequendama”, 117.

salpican y en las pinceladas aguadas que unen agua con cielo. Esta noción del ruido majestuoso se puede asociar con la categoría de lo sublime ya mencionada. Es en ese paisaje sublime donde la experiencia del silencio puede surgir. Barbara Novak ha estudiado el fenómeno del paisaje estadounidense y explica este vínculo entre el silencio y lo sublime cuando cita al ilustrado escocés del siglo XVIII Hugh Blair:

El silencio también formó parte del antiguo concepto de lo sublime, solía estar lleno de suspenso, acompañado por terror y pavor, y en algunos casos acompañado por el estruendo de cataratas, terremotos, incendios, tormentas, truenos y volcanes: “Nada es más sublime que el poder y la fuerza. Un arroyo que corre dentro de sus dos orillas es un objeto bello; pero cuando baja con la impetuosidad y el ruido de un torrente, se convierte en un objeto sublime.”⁸¹

Hay algo en el silencio físico que emiten estas representaciones que eterniza un lugar como el Tequendama. Es como si este lugar sólo pudiera existir en el acto de la experiencia y como si ningún arte pudiera suplir la experiencia. Lo plástico logra mostrar la altura del sitio, el tamaño de las piedras o el volumen del agua, pero no puede suplir el sonido. Una grabación sonora de la cascada no podría reemplazar el vuelo de los pájaros, el olor de la humedad ni las gotas de rocío que salpican el rostro de quien se asoma al abismo. En su estudio sobre el silencio en la filosofía de Heidegger y de Wittgenstein, Bindeman dedica un capítulo completo a la poética del silencio y al silencio y el proceso creativo. Aquí sirve entender que el proceso creativo y la experiencia del silencio se presentan desde la creación, el artista, el viajero y el poeta hasta el espectador. Dice Bindeman:

El mundo del arte es un reino mágico cuya entrada está prohibida para aquellos que nunca han pasado por sus ritos de iniciación. Aunque la forma de esos ritos varía considerablemente, siempre lleva a la misma conclusión, básicamente que si el arte debe pensarse como un vehículo para la Verdad, entonces debe llegar a esa Verdad de

81. “Though silence, too, was sometimes part of the older sublime, it was generally suspenseful, attended by terror and dread, and often interrupted by the uproar of cataracts, earthquakes, fires, storms, thunder, volcanoes: ‘Nothing is more sublime than mighty power and strength. A stream that runs within its banks is a beautiful object; but when it rushes down with the impetuosity and noise of a torrent, it becomes a sublime one’”, en Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting: 1825-1875* (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 35 (trad. de la autora).

una manera diferente a los demás medios de comunicación. Si vamos a estar abiertos a una experiencia artística, debemos estar preparados para ella; debemos aprender a tener nuestros sentidos abiertos hacia esa nueva experiencia. La experiencia de una obra de arte requiere de trabajo, y requiere de tiempo. Una obra de arte crea su propio espacio, y su propio tiempo, y debemos estar preparados a renunciar a nuestras ideas preconcebidas de estas experiencias si queremos entrar en este mundo.⁸²

Es como si las artes demostraran que la experiencia sólo se completa cuando el acto de contemplación se vuelve eterno y sus representaciones quedan en el sentido platónico de no ser la verdadera cosa en sí. El filósofo Max Picard explicó este silencio, “El lenguaje y el silencio pertenecen juntos: el lenguaje conoce el silencio así como el silencio conoce el lenguaje.”⁸³ Podemos definir el arte de representación visual como un lenguaje al cual también pertenece el silencio y viceversa.

En esta investigación se considera que el sentido del silencio de las artes bidimensionales adquiere un significado diferente cuando es utilizado en su literalidad, el acto pictórico refuerza el tema y lo convierte en algo aún más presente para ser admirado. ¿Qué sucede cuando el tema es ruidoso y el lenguaje para representarlo no lo es? ¿Se enfatiza que lo ruidoso es muy ruidoso y ese ruido encuentra otras maneras de ser puesto en evidencia? O, por el contrario, ¿se está dando un lugar al acto contemplativo del silencio que en la experiencia real del abismo es imposible, porque no existe manera de entrar en silencio cuando se está frente al Tequendama? ¿Permite la pintura un acto doblemente contemplativo cuando, en una primera instancia, se contempla un paisaje ruidoso y, en la segunda, en la pictórica, se logra acallar al salto para

82. “The world of art is a magical realm to which entry is forbidden to those who have never undergone its rites of initiation. Although the form of these rites varies considerably, it always leads to the same realization, namely that if art is to be thought of as a vehicle for Truth, then it must get there in a different way than the ordinary ways of communication. If we are to be open to an artistic experience, we must be prepared for it; we must learn how to open our senses to a new experience. The experience of a work of art requires work, and it requires time. A work of art creates its own space, and its own time, and we must be prepared to relinquish our normal preconceptions of these experiences if we wish to enter its world”, en Steven L. Bindeman, *Heidegger and Wittgenstein: The Poetics of Silence* (Washington: University Press of America, 1981), 77 (trad. de la autora).

83. “Language and silence belong together: language has knowledge of silence as silence has knowledge of language”, en Max Picard, *The World of Silence* (South Bend: Regnery, 1952), 16 (trad. de la autora).

llegar realmente al acto contemplativo? Es el acto contemplativo precisamente el que se activa con la presencia dinámica del espectador. Si bien la visualización del paisaje real ruidoso puede ser una experiencia finita en sí misma, no lo es cuando se crea una imagen que materializa la experiencia, pues para que el acto contemplativo quede culminado, esta imagen debe ser observada por un sujeto. En la existencia del espectador, tanto el que se paró frente a la cascada como el que observó la representación plástica, es donde radica el mejor estilo de los románticos, la contemplación y el infinito. Dice Picard, “El silencio le da a las cosas, por dentro, algo del poder de su propio ser autónomo. El ser autónomo de las cosas se fortalece en silencio. Aquello que es desarrollable y explotable de las cosas desaparece cuando las mismas están en silencio.”⁸⁴ El poder del salto se acrecienta cuando entra el silencio y el único momento en el que puede hacerlo es cuando ha sido representado con su cauce lleno, cayendo, ruidoso. El salto sin agua está en silencio, pero no es el sentido del silencio vital e inmutable: es el silencio de su no esencia.

¿Es posible pensar que es en el acto pictórico de un lugar como el aquí tratado cuando el individuo puede detener la imagen que ve y oye, congelarla, para contemplar a plenitud lo que se admira? ¿Pintar algo cuya esencia, en teoría, se pierde al ser traspasado al lenguaje visual, demuestra la necesidad de detener el salto? Lo mismo podría argumentarse cuando se piensa en la literatura del ruido. Ese lenguaje, el sonoro o el pictórico carece de elementos que otros tienen, pero en todo caso se utiliza para hablar de los demás sentidos; por medio del lenguaje, de la palabra, se describe el sonido del lugar, la visión del lugar, el olor del lugar. Esta tensión entre la imagen y la palabra la explica Picard:

Las imágenes son silenciosas, pero hablan en silencio. Son un lenguaje silencioso. Son una estación en el camino entre el silencio y el lenguaje. Se paran en el límite donde el silencio y el lenguaje se enfrentan más cerca que nunca, pero la tensión entre ellas se resuelve por medio de la belleza.⁸⁵

84. “Silence gives to things inside it something of the power of its own autonomous being. The autonomous being in things is strengthened in silence. That which is developable and exploitable in things vanishes when they are in silence”, en Picard, *The World of Silence*, 19 (trad. de la autora).

85. “Images are silent, but they speak in silence. They are a silent language. They are a station on the way from silence to language. They stand on the frontier where silence and language face each other closer than anywhere else, but the tension between them is resolved by beauty”, en Picard, *The World of Silence*, 91 (trad. de la autora).

Cuando se está frente al Salto del Tequendama con su cauce lleno y el agua cayendo en grandes volúmenes y produciendo el reconocido ruido, la única manera de apagar el ruido es ausentándose. Éste es un ruido que no se puede apagar, que es constante, aturde y cansa; un ruido cuyo apaciguamiento no depende de la voluntad del individuo y de ahí su dimensión. La necesidad de producir imágenes de un lugar, así también tiene que ver con el deseo de capturar para la contemplación posterior. ¿Cómo experimentar la magnificencia del Tequendama sin tener que vivir el aterrador ruido? ¿Cómo recordar la experiencia, aunque el recuerdo sea imperfecto, si no es por medio de una imagen que registre en gran medida lo que es aquella vivencia? Para Picard:

el silencio de la naturaleza es permanente; es el aire que la naturaleza respira. Los movimientos de la naturaleza son los movimientos del silencio. La alternancia de las estaciones es el ritmo del silencio; el patrón de las estaciones que cambian está cubierto por el silencio. El silencio de la naturaleza es la realidad primaria. Las cosas de la naturaleza son imágenes del silencio que se muestran no tanto como el silencio mismo, sino como signos que apuntan hacia el lugar donde ese encuentra el silencio.⁸⁶

Hay un silencio detrás del ruido que es inmutable; hay un silencio detrás de aquel estruendo que la pintura evidencia. En las representaciones, el silencio de la naturaleza como realidad primaria, que menciona el filósofo, está latente. La pintura abstrae la experiencia empírica, la directa, la que tiene olor, textura y sonido y la convierte en una imagen que contiene todo y, a la vez, es la negación de todo aquello.

Cuando se piensa en la relación pintura de paisaje y silencio aparecen múltiples estudios, en particular de la obra estadounidense del siglo XIX, entre los que figuran algunos artistas de la Escuela del río Hudson. No obstante, cuando se habla de este silencio en la naturaleza se alude a una naturaleza silenciosa representada en la pintura. Este estilo de paisajes, influido por los escritos de Emerson y de Thoreau, encontró en la naturaleza romántica de los grandes

86. "The silence of nature is permanent; it is the air in which nature breathes. The motions of nature are the motions of silence. The alternation of the seasons is the rhythm of silence; the pattern of the changing seasons is covered by silence. The silence of nature is the primary reality. The things of nature are images of the silence, exhibiting not themselves so much as the silence, like signs pointing to the place where silence is", en Picard, *The World of Silence*, 137 (trad. de la autora).

paisajes de Norteamérica un nicho donde explorar este lenguaje. En su estudio *American Silences*, J. A. Ward afirma que:

Este silencio, aunque es una realidad y un hecho “realista”, no es una insuficiencia o un fracaso de expresión sino un fenómeno excepcionalmente revelador [...]. El silencio, aunque siempre está disponible, generalmente sugiere lo remoto e inaccesible. Las emociones que asociamos con el silencio son admiración, temor y reverencia. Como palabra descriptiva el silencio suele ser una característica de aquellos estados y condiciones lejanos al presente, como lo son la muerte, el pasado, las estrellas, el mar y antiguos edificios como pirámides y catedrales. Como se relaciona con lo extraño, lo poco conocido y con los fenómenos aterradores, el silencio implica misterio y profundidad. Como podemos saber tan poco sobre las cosas silenciosas, asumimos que debe haber mucho más en ellas para conocer; las cosas silenciosas representan una sabiduría inexpresable. El espacio silencioso es probablemente nuestro símbolo más arriesgado del último misterio.⁸⁷

Hay que destacar que el silencio considerado aquí no es el silencio del lugar, sino el de la imagen que lo representa y el de la experiencia contemplativa. El Salto del Tequendama no es un lugar de silencio, pero al ser representado en un lenguaje visual pictórico, se enmudece como parte de la traducción del lenguaje de la experiencia real al lenguaje de la experiencia plástica, para luego llevar al espectador a una experiencia del silencio desde la contemplación plástica.

87. “This silence, though an actuality, a ‘realistic’ fact, is not an inadequacy or a failure of expression but a uniquely revealing phenomenon [...]. Silence, though always available to us, generally suggests the remote and inaccessible. The emotions associated with silence are awe, fright and reverence. As a descriptive word, *silent* is usually a prominent attribute of those states or conditions far from presently known life, such as death, the past, the stars, the sea, and ancient buildings like pyramids and cathedrals. Since it is defined with alien, slightly known, and often frightening phenomena, silence implies mystery and profundity. Since we can know so little of silent things, we assume that there must be a great deal more in them to know; silent things represent an inexpressible wisdom. Silent space is probably our most daring symbol of ultimate mystery”, en J. A. Ward, *American Silences: The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985), 15 (trad. de la autora).

Conclusiones

Entre los múltiples objetivos que se podrían considerar como parte de las representaciones visuales del emblemático Salto del Tequendama estaba capturar una imagen que abarcara una experiencia de la realidad de la manera más completa posible. Viajeros, científicos, escritores, poetas, artistas y visitantes locales y nacionales se esmeraron por llenar de gloria a este lugar que, rodeado de mitos, historias y anécdotas, permitía al romántico curioso acercarse a una vivencia magnífica de la naturaleza en las cercanías de la capital.

Es posible que muchos de estos autores se hayan preguntado en su momento, ¿cómo se pinta en dos dimensiones silenciosas un lugar tan tridimensional y tan ruidoso como es la caída de agua más importante del país?, ¿qué estrategias visuales utilizar a la hora de convertir un paraje que, reconocido por el movimiento de un gran volumen de agua que choca contra el abismo y produce un fuerte sonido, debe quedar plasmado, inmóvil y enmudecido?

Después de leer las metáforas con las que se homenajeó al inolvidable sonido producido por la cascada y de mirar algunos ejemplos de dibujos, pinturas y grabados que quisieron capturar para siempre esa misma experiencia, podemos decir que, en el intento de mostrar lo multisensorial de la visita a un lugar como éste, artistas y dibujantes lograron convertir su representación en una evidencia del mismo ruido por medio de elementos visuales que tradujeron esa experiencia sonora.

Mediante el contraste exagerado, el uso de la luz, la altura, la textura de los materiales y la pequeña presencia de elementos que enfatizaran lo magnífico y desproporcionado frente al ser humano, los artistas visuales atraparon el conocimiento empírico del Salto del Tequendama, con el ruido incluido, en sus representaciones plásticas. Al hacerlo, produjeron un nuevo tipo de representación del ruido desde el silencio y del silencio desde el ruido.

En la contemplación de una imagen bidimensional del salto, el espectador produce el efecto sonoro al entender las herramientas visuales que el autor le deja para completar ese todo de los sentidos. En diferentes obras de arte que nos muestran el Tequendama sentimos la bruma y la niebla, el agua nos salpica la cara y nuestros oídos se cansan del retumbar del agua que nunca cesa. La experiencia de la totalidad es la que activa el poder y potencial de estas imágenes. Cuando el espectador mira la lámina o la pintura, y al hacerlo escucha el ruido del agua al caer, la experiencia estética ha culminado y ha logrado unir realidad con imaginación para crear una obra nueva.

Con el uso del blanco que contrasta las piedras o el cielo; con las pinceladas que marcan el único movimiento de la imagen frente a la quietud de los riscos y de las plantas; con pequeños observadores o aves que se plantan inmóviles ante la inmensidad de la caída, entre otras fórmulas, los valientes que pretendieron hacerle justicia a su visita al salto encontraron el camino para hacerlo. El lugar desde donde estos autores activaron la recepción sonora del salto, y se permitieron llevar la majestuosidad de un pedacito de los Andes en sus baúles fue desde el silencio del acto pictórico, del papel, del medio que es la acuarela, del grabado entre un libro de los espectadores que admiramos, en silencio, los golpes horribles,⁸⁸ las aguas atormentadas⁸⁹ y los rugidos sordos⁹⁰ del agua que Bochica dejó a los bogotanos. ❀

88. Boussingault, “Cascada de Tequendama”, 314.

89. Cané, “El Salto del Tequendama”, 185.

90. Hettner, “El Salto del Tequendama”, 194.

N.B. Este artículo se escribió gracias al apoyo de una beca de investigación del CIC, Centro de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, recibido en marzo de 2017. Agradezco al CIC y a Juliana Cabezas, asistente de investigación del proyecto y estudiante de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de los Andes.