

# ANGUSTIA INTERPRETATIVA. DOS PINTURAS DEL DILUVIO BÍBLICO DE J. M. W. TURNER A LA LUZ DEL CONCEPTO KIERKEGAARDIANO DE ANGUSTIA

---

Interpretative Anxiety: Two Biblical Deluge Paintings by J. M. W. Turner in Light of Kierkegaard's Concept of Anxiety

Angústia interpretativa: Duas Pinturas do Dilúvio Bíblico de J. M. W. Turner à Luz da Angústia Kierkegaardiana

Fecha de recepción: 27 de abril de 2025. Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2025. Fecha de modificaciones: 8 de noviembre de 2025

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart.11382>

---

## CHRISTIAN DAVID REINACH BAUMGARTNER

Matemático con énfasis en Filosofía y magíster en Historia del Arte. Investigador independiente. Sus intereses académicos abarcan los estudios culturales afectivos alrededor de las narrativas sobre la muerte, el sufrimiento y la soledad durante el *fin-de-siècle* y el temprano siglo XX en Latinoamérica y Europa; pintura del paisaje; construcción de identidades nacionales; existencialismo y fenomenología; teoría de los afectos. Pertenece a la British Art Network, a la Association for Latin American Art (ALAA) y a la Red de Investigación en Emociones y Afectos desde las Ciencias Sociales y las Humanidades (RENISCE).

## RESUMEN:

La iconografía cristiana de las pinturas *Shade and Darkness* y *Light and Colour (Goethe's Theory)* (1843) de J. M. W. Turner ha sido apenas incipientemente abordada por la historiografía. Con el ánimo de profundizar en ella, en este ensayo teórico busco demostrar que el *Concepto de angustia* (1844) de Søren Kierkegaard puede ayudarnos a interpretar el relato cristiano de las pinturas, en particular como un mensaje desesperanzado sobre la condición humana, especialmente en el contexto decimonónico industrialista. Para ello genero un diálogo cíclico entre las dualidades formales de las obras, la dualidad bíblica del pecado y la reconciliación, y el desarrollo religioso-existencialista kierkegaardiano.

## PALABRAS CLAVE:

Søren Kierkegaard, William Turner, religión, existencialismo, angustia.

---

## Cómo citar:

Reinach Baumgartner, Christian David. "Angustia interpretativa. Dos pinturas del diluvio bíblico de J. M. W. Turner a la luz del concepto kierkegaardiano de angustia". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 22 (2026): 71-93. <https://doi.org/10.25025/hart.11382>.

ABSTRACT:

The Christian iconography of Turner's paintings *Shade and Darkness* and *Light and Colour (Goethe's Theory)* (1843) has been only incipiently addressed by historiography. With the aim of delving deeper into it, in this theoretical essay I seek to demonstrate that Søren Kierkegaard's *The Concept of Anxiety* (1844) can function as an interpretive tool for the Christian narrative of the paintings, particularly as a despairing message about the human condition, especially in the nineteenth-century industrialist context. To this end, I establish a cyclical dialogue between the formal dualities of the works, the biblical duality of sin and reconciliation, and Kierkegaard's religious-existentialist development.

KEYWORDS:

Søren Kierkegaard, William Turner, religion, existentialism, angst.

RESUMO:

A iconografia cristã das pinturas de J. M. W. Turner, *Shade and Darkness* y *Light Colour (Teoria de Goethe)* (1843), foi abordada apenas incipientemente pela historiografia. Com o objetivo de aprofundar esse tema, este ensaio teórico busca demonstrar que o *Conceito de Angústia* de Søren Kierkegaard (1844) pode nos ajudar a interpretar a narrativa cristã das pinturas, particularmente como uma mensagem desesperançada sobre a condição humana, especialmente dentro do contexto industrial do século XIX. Para tanto, estabeleceu um diálogo cíclico entre as dualidades formais das obras, a dualidade bíblica do pecado e da reconciliação e o desenvolvimento religioso-existencialista de Kierkegaard.

PALAVRAS-CHAVE:

Søren Kierkegaard, William Turner, religião, existencialismo, angústia.

Como decía Brian Lukacher, J. M. W. Turner se esforzó por “elevar y hacer más compleja la significación y las posibilidades discursivas de la pintura paisajística”.<sup>1</sup> Dentro de los resultados inscritos en esa empresa se encuentran dos enigmáticas obras, temáticamente complementarias: *Shade and Darkness: The Evening of the Deluge* (Img. 1) y *Light and Colour (Goethe's Theory): The Morning after the Deluge, Moses Writing the Book of Genesis* (Img. 2); ambas inicialmente exhibidas en la Real Academia de Artes de Londres en 1843.

1. Brian Lukacher, “La naturaleza convertida en historia. Constable, Turner y el paisajismo romántico”, en *Historia crítica del arte del siglo XIX*, compilado por Stephen F. Eisenman, traducido por Alfredo Brotons Muñoz (Akal, 2001), 138. En este texto todas las citas de fuentes que no estén en español serán de traducción propia, salvo cuando se indique lo contrario.



Imagen 1. William Turner, *Shade and Darkness: The Evening of the Deluge* [Sombras y oscuridad. La noche del diluvio], 1843. Fotografía propia.



Imagen 2. William Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory): The Morning after the Deluge, Moses Writing the Book of Genesis* [Luz y color (la teoría de Goethe). La mañana después del diluvio, Moisés escribiendo el libro del Génesis], 1843. Fotografía propia.

Cuando fueron expuestas, *Shade and Darkness* y *Light and Colour*<sup>2</sup> venían acompañadas de dos respectivos poemas escritos por Turner. He aquí sus traducciones:

*Shade and Darkness*

La luna emitió su señal de dolor sin ser escuchada.  
Pero la desobediencia durmió; el oscuro diluvio se cerró a su alrededor,  
y llegó la última señal: el gigantesco armazón flotó,  
los pájaros despertados abandonaron sus refugios nocturnos gritando.  
Y las bestias vadearon hacia el arca.<sup>3</sup>

*Light and Colour*

El arca se mantuvo firme en el Ararat; el retornante sol  
exhalaba las húmedas burbujas de la tierra y, emulando la luz,  
reflejó sus formas perdidas, cada una en forma prismática.  
El presagio de la esperanza, efímera como la mosca de verano  
que se eleva, revolotea, se expande y muere.<sup>4</sup>

En el centro de *Shade and Darkness* los brillantes colores que hacen difusa la luna, como indica el verso, aluden a la ignorada señal de dolor que ella emite. Como aquel brillo se conjuga con la también difusa figura del arca, podemos

2. En adelante me referiré a las obras de esta forma abreviada.

3. *The moon put forth her sign of woe unheeded; / But disobedience slept; the dark'ning Deluge closed around, / And the last token came: the giant framework floated, / The roused birds forsook their nightly shelters screaming / And the beasts waded to the ark.*

4. *The ark stood firm on Ararat; th'returning sun / Exhaled earth's humid bubbles, and emulous of light, / Reflected her lost forms, each in prismatic guise / Hope's harbinger, ephemeral as the summer fly / Which rises, flits, expands, and dies.*



Imagen 3. Detalle del centro de *Shade and Darkness*, donde se observan la pequeña figura del arca y los animales y aves que avanzan hacia el centro.

entender que esta proyecta la que es ya una última señal. Como despertados por ella, una fila de parejas de animales en la parte inferior derecha se dirige hacia el “armazón”. En la parte superior izquierda se observa otra fila casi paralela de aves que atraviesa el amenazante cúmulo nuboso.

En la zona inferior izquierda de *Shade and Darkness* todos los colores se amalgaman ofuscadamente y los elementos figurativos se sumergen en las máculas irresolutas que hacen las veces de sombra de las nubes. Las tonalidades oscuras son interrumpidas por un atípico rosado que transita las líneas definitorias de los cuerpos adormecidos de una pareja, ignorante de la destrucción ulterior a la calma que aún la acompaña (Img. 4). Como las nubes se configuran cual vórtex que va deglutiendo todo ápice de claridad, la pintura cristaliza la sentencia del poema: por la providencia de un dios que castiga, el diluvio ocluirá y aniquilará a la pareja amodorrada.

*Light and Colour* materializa pictóricamente el poema que la acompaña: la luz emanada por el renaciente sol atraviesa la humedad vestigial —“las húmedas burbujas”— para dar paso a un espectro cromático que, cual arcoíris totalmente circular, rodea al monte Ararat justo abajo del centro. En la parte inferior se ven las caras de humanos frágilmente delineadas, arrasadas por las aún turbulentas aguas del diluvio concluido (Img. 5).

El espectro cromático le imparte un dinamismo absoluto al paisaje de *Light and Colour*, provocando la sensación de un movimiento que sigue convulso aunque haya finalizado el diluvio. En contraste, el centro está atiborrado de trazos

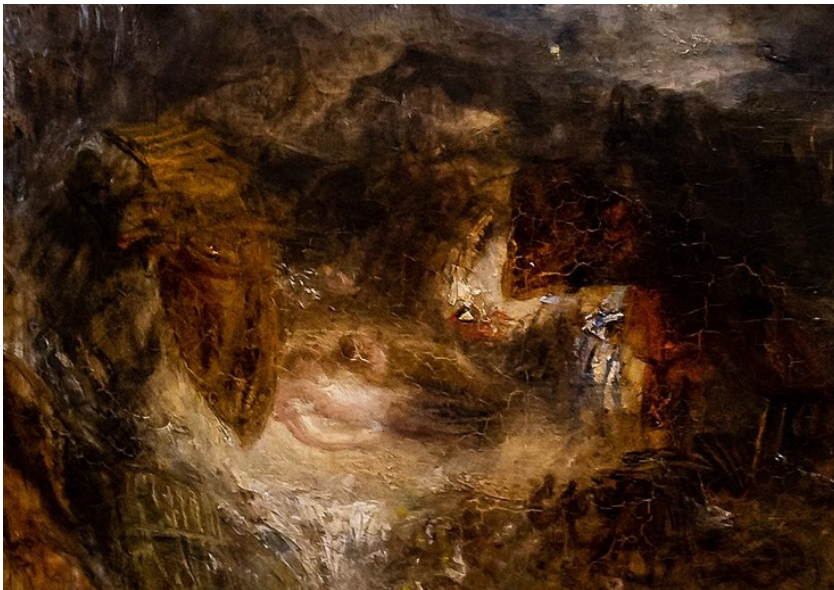


Imagen 4. Detalle inferior izquierdo de *Shade and Darkness*, donde se observan los brazos, torsos y piernas de dos humanos.

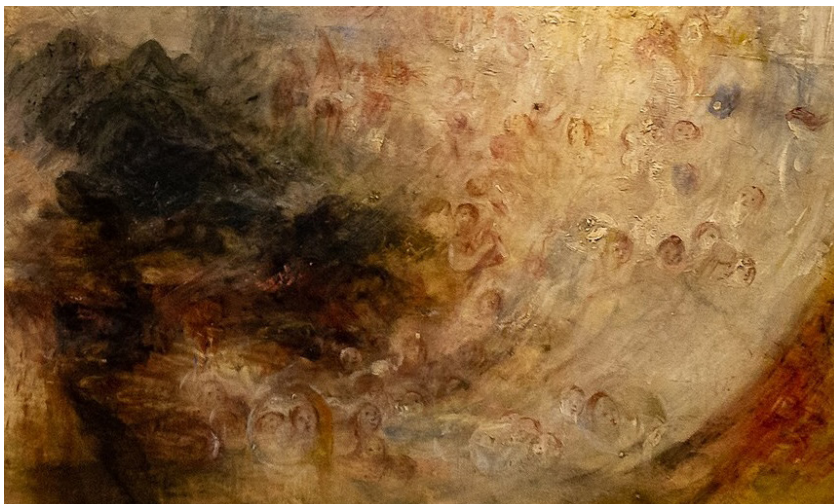


Imagen 5. Detalle de *Light and Colour* donde se ve el Ararat y las caras humanas arrastradas por las pinceladas que aluden al vestigio del diluvio.

amarillos que remiten al esplendor del sol después de la tormenta, que el poema describe como un “presagio de esperanza”, es decir, de una palingenesia. Cercanos al centro se encuentran una serpiente anudada y una figura antropomorfa que parece empuñar un objeto para escribir (Img. 6). La primera podemos asociarla con la serpiente de bronce del libro de Números en la Biblia, la segunda figura es Moisés escribiendo el Génesis, como indica el título.

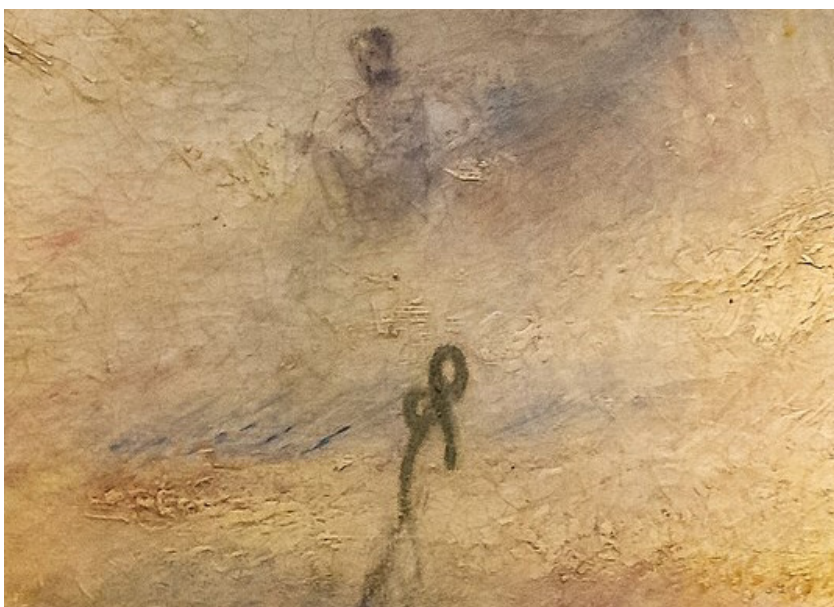


Imagen 6. Detalle de *Light and Colour* donde se ven Moisés y la serpiente.

Está claro que estas pinturas explicitan una iconografía cristiana. De hecho, la temática bíblica no fue ajena al *corpus* turneriano, aunque “no hay evidencia de que [él] fuera especialmente devoto”, como afirma Gerald Finley, quien analizó estas obras con gran detenimiento.<sup>5</sup> No es que fueran muchas, pero podemos apreciar al menos once obras, entre las que destaco *The Deluge* (1805), *The Destruction of Sodom* (1805), *Pilatos Washing his Hands* (1830), *Christ Driving the Traders from the Temple* (1832) y *The Angel Standing in the Sun* (1846).

A pesar de que constituyen una inflexión en la trayectoria del pintor, la historiografía que abordó estas pinturas del diluvio es escasa y no muy reciente. Cuando fueron expuestas no se publicaron más que críticas negativas, como era ya normal para el Turner más maduro.<sup>6</sup> Desde entonces, el último examen minucioso es el propuesto por Finley en *Angel in The Sun*, en 1999, y después de la hecha en Birmingham en 1984 la última exposición temática que las exhibió fue *Horror and Delight*, realizada en Münster entre noviembre de 2019 y enero de 2020.<sup>7</sup> A diferencia de esta última, donde se examina la relación entre Turner y la noción de “lo sublime” de Burke, los análisis de las últimas décadas del siglo XX se concentran en las repercusiones de su lectura de la traducción al inglés de la *Teoría de los colores* (1810) de Goethe, que recibió de Charles Eastlake en 1843.

Al parecer de John Gage solo esta lectura permite entender las enigmáticas obras sobre el diluvio.<sup>8</sup> Bajo tal premisa, varios análisis buscaron entretejer un diálogo alrededor de las posibilidades creativas y afectivas de la luz y el color, dado entre “lo práctico” de los paisajes y “lo teórico” del tratado de Goethe.<sup>9</sup> Esto posibilitó que predominara una suerte de formalismo, que Andrew Wilton condensó así: con *Shade and Darkness* y *Light and Colour* “Turner no solo rinde homenaje a la moderna teoría del color de Goethe, [...] también recurre a la historia del diluvio como vehículo para expresar su intuición sobre las fuerzas primigenias de la tierra, el aire y el agua, tal y como son recreadas por el poder originario de la luz”.<sup>10</sup> De hecho, autores como Finley o David Jasper sostienen que la iconografía de las pinturas es apenas un elemento auxiliar para la experimentación con el color.<sup>11</sup>

Inmerso en esta perspectiva, Finley estimó que las pinturas del diluvio son “obras de notable energía y complejidad cuyo contenido se ha resistido en gran medida a la interpretación y probablemente nunca se llegue a comprender del todo”.<sup>12</sup> Similarmente, Michael Bockemühl concluyó que ambas “aparecen como esbozos, como inacabados, que no permiten poner fin al proceso de interpretación”.<sup>13</sup> Al decir de Jasper, se trata de obras “desconcertantes y, en último término, imposibles de definir”.<sup>14</sup> Es cierto que no es posible establecer una interpretación definitiva de varias de las obras de Turner, y este es sin duda el caso de *Shade*

5. Gerald Finley, “Biblical History: Fall to Apocalypse”, en *Angel in The Sun: Turner's Vision of History* (McGill-Queen's University Press, 1999), 174.

6. Sobre las críticas, véase: Gerald Finley, “‘The Dark'ning Deluge’: *Shade and Darkness* and *Light and Colour*, the Late Deluge Pictures”, en *Angel in The Sun*, 200; y Franny Moyle, “To Please Himself”, en *Turner: The Extraordinary Life and Momentous Times of J. M. W. Turner* (Penguin, 2016), 410-411.

7. Quizás la poca visibilidad de estas obras se deba a que fueron robadas de la Tate Gallery (Londres) en 1994 y recuperadas —de manera misteriosa— por el centro de arte en 2005. Podría pensarse que, a diferencia de otras obras que han adquirido fama en el contexto occidental a causa de ser robadas, las condiciones de su recuperación impactaron negativamente su circulación y, por tanto, su reconocimiento.

8. John Gage, “Turner and Goethe”, en *Color in Turner: Poetry and Truth* (Studio Vista, 1969), 173.

9. Estos fueron hechos por autores como Finley, R. D. Gray, John Gage, Michael Bockemühl, David Jasper, Frederick Burwick y Jutta Müller-Tamm.

10. Andrew Wilton, “1841-1851”, en *Turner in His Time* (Thames and Hudson, 1987), 209.

11. Gerald Finley, “The Deluge Pictures: Reflections on Goethe, J. M. W. Turner and Early Nineteenth-Century Science”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, n.º 4 (1997): 548; David Jasper, “Light and Darkness: J. M. W. Turner and the Bible”, en *The Sacred and Secular Canon in Romanticism: Preserving the Sacred Truths* (Palgrave Macmillan, 1999), 62.

12. Finley, “The Deluge Pictures”, 548.

13. Michael Bockemühl, “The ‘Open Secret’ of Colour”, en *J. M. W. Turner, 1775-1851: The World of Light and Colour* (Taschen, 2007), 88.

14. Jasper, “Light and Darkness”, 62.

*and Darkness* y *Light and Colour*, pero esto nos lleva a la siguiente aporía: si los autores que se limitaron a desarrollar una aproximación formalista afirman que la iconografía no puede interpretarse de manera concluyente, entonces la aproximación formalista es ella misma insuficiente. El carácter inconcluso de estos dos paisajes no es razón suficiente para desalentar o evadir otras líneas posibles de hermenéutica visual. Esto abre las puertas a una evaluación crítica de los estudios publicados por quienes optaron por reducir las pinturas del diluvio a una *materia- lización pictórica* de una discusión teórico-práctica entre Turner y Goethe. La reticencia y las dualidades que ambas obras presentan —reforzadas por sus títulos y poemas acompañantes— invitan a buscar una interpretación que trascienda el examen formalista.

Por lo anterior, en este texto exploro una posible perspectiva de exégesis visual. En particular, trataré de mostrar que *El concepto de angustia* (1844) de Søren Aabye Kierkegaard puede actuar como una herramienta interpretativa que nos permite esclarecer la iconografía cristiana de ambos paisajes bíblicos, partiendo de y complementando las mencionadas lecturas formalistas. Si bien no es posible sustentar una relación de contacto entre Turner y Kierkegaard, me propongo aquí demostrar que hay dos relaciones entre el tratado y las pinturas: una de forma y otra temática-religiosa.<sup>15</sup> La forma en que Kierkegaard discurre sobre la angustia es dual y cíclica, en concordancia con la forma en que Turner materializa el diluvio en sus obras. En segunda instancia, aunque Kierkegaard no aborda el relato bíblico del diluvio, su teoría de la angustia se relaciona cíclicamente con la idea del pecado, esencial en la interpretación cristiana de aquel relato y, por consiguiente, en los paisajes de Turner.

Con este propósito, esbozaré primero un análisis preliminar de las pinturas que se enfoca en sus dualidades formales-compositivas, para luego conectarlas con la dualidad temática de la salvación y pecado. Hecho esto, propondré una lectura de estas dualidades a la luz del lenguaje religioso-existencial de Kierkegaard que, complementada con referencias al pensamiento y las experiencias de Turner, nos permite comprender estas obras como una alegoría cristiana de la desesperanza existencial.

## LA DUALIDAD ENTRE SALVACIÓN Y PECADO COMO REVELACIÓN TEMÁTICA DE LA DUALIDAD ENTRE LUZ Y OSCURIDAD

15. No se conoce que Kierkegaard basara su tratado en ningún artista. Adicionalmente, *El concepto de angustia* fue publicado en 1844 y su traducción al inglés solo se realizó hasta 1944, por lo que es inverosímil que Turner lo haya leído.

16. Finley, “The Deluge Pictures”, 536.

Basándose en los argumentos de Goethe, Finley despliega una asociación entre el amarillo y la luz, dominantes en *Light and Colour*, y el azul y la oscuridad, dominantes en *Shade and Darkness*.<sup>16</sup> De hecho, en el parágrafo §696 de la *Teoría de los colores* el poeta alemán describe una polaridad asociada al amarillo y al azul, que desarrolla a partir de los latinismos *plus* y *minus*:

<i>Plus</i>	<i>Minus</i>
Amarillo	Azul
Acción	Negación*
Luz	Sombra
Brillo	Oscuridad
Fuerza	Debilidad
Calidez	Frialdad
Proximidad	Distancia
Repulsión	Atracción
Afinidad con ácidos	Afinidad con álcalis. <sup>17</sup>

A partir de esta polaridad, y de los versos que acompañan a ambas pinturas, Finley describe una relación transitiva a partir de las ideas de pasividad y actividad, que establece una polaridad moral y anímica. El azul y la oscuridad acentuados en *Shade and Darkness* convergen en su referencia a la pasividad y la negatividad, personificadas por la pareja que duerme. El amarillo y la luz en *Light and Colour* convergen en su referencia a la actividad, cuya personificación es Moisés.<sup>18</sup>

Aunque Finley cita a Gage para situar a la pareja durmiendo como símbolo de la pasividad, este último solo afirma que se la puede entender como negativa porque el poema que acompaña a *Shade and Darkness* habla de una “desobediencia que durmió”.<sup>19</sup> Para entender la razón de esta asociación traigo a colación la idea contenida en el latinismo *sapere aude*, que para el historiador del arte Hugh Honour constituía el emblema de los románticos.<sup>20</sup> Aquella es una clara referencia al protestantismo, que defiende la idea del cristiano que, independiente de un guía, puede acercarse a la palabra de su dios y buscar su salvación de manera directa. Si este principio romántico estaba influido por la idea protestante de un uso autónomo del entendimiento como *actividad* emancipadora, entonces se opone a la *pasividad* que implica la dependencia de terceros en el uso de la cognición y la búsqueda de salvación. Consecuentemente, la expresión “desobediencia que durmió” contiene una oposición de origen religioso-filosófico entre la actividad y la pasividad que desobedece al llamado a una libre experimentación y comprensión de la naturaleza, tanto como del dios cristiano. De ahí su connotación negativa.

Continuando con Finley, él admite que Turner no coincidía con Goethe, quien entendía el amarillo como un color de carácter puramente positivo-activo. Se apoya aquí en el siguiente apartado de Jutta Müller-Tamm:

Esta referencia sigue siendo problemática: en primer lugar, porque los colores utilizados por Turner —o incluso la impresión cromática dominante de

17. J. W. von Goethe, *Theory of Colours*, traducido por Charles Lock Eastlake (John Murray, 1840), 276. El asterisco remite a una nota de Eastlake: “Wirkung, Beraubung; *the last would be more literally rendered privation. The author has already frequently made use of the terms active and passive as equivalent to plus and minus*”.

18. Finley, “The Deluge Pictures”, 536-538.

19. Finley, “The Deluge Pictures”, 538; Gage, “Turner and Goethe”, 186.

20. Hugh Honour, “La vía misteriosa”, en *El Romanticismo*, traducido por Remigio Gómez Díaz (Alianza, 1981), 292.

sus cuadros— no se corresponden en absoluto con la polaridad cromática de Goethe; en segundo lugar, porque el efecto positivo y alegre que Goethe le atribuye a los colores del lado positivo contrasta fuertemente con el efecto real de la representación de la *mañana* y aun más con los pesimistas versos que acompañan [la pintura].<sup>21</sup>

Como se puede notar, Müller-Tamm da dos razones, pero la más relevante es la que remite a los versos con que se exhibió *Light and Colour*, en los que la luz es un “presagio de la esperanza” que, no obstante, es “efímera”. Por ende, no viene al caso interpretar aquel derroche de amarillo como un derroche de alegría: entender este color como una alegoría de la esperanza sería negar la cosmovisión del poema que acompaña a la pintura.

Partiendo de que Turner situó la lista comparativa de *minus* y *plus* bajo las categorías de luz y sombra,<sup>22</sup> la autora afirma que la oposición temática que se formula en las pinturas del diluvio se basa en los términos *Wirkung* y *Beraubung*, “efecto” y “privación”. Lo que esto expresa, según ella, es que la oposición no es entre el amarillo y el azul (o entre dos colores particulares), sino entre la luz como aquello que *efectúa* el color y la sombra como su *privación*: hay entonces un dinamismo entre los colores y no una oposición. Por ello, “el cambio y el desvanecimiento del color constituyen el contenido primero y dominante de los dos cuadros del diluvio, lo que a su vez corresponde en cierto modo a la concepción dinámica del color de Goethe”.<sup>23</sup> A esto último se refiere Finley cuando establece que “en *Shade and Darkness* y en *Light and Colour* Turner sugiere la naturaleza transicional del color en el cielo que describía Goethe”.<sup>24</sup> Un color A y un color B no se oponen entre sí, pero el primero se *priva* para que el otro se *efectúe*, incluso si ambos son claros u oscuros. Los colores son tratados como complementarios que remiten constantemente unos a otros y no como mutuamente excluyentes. El halo cromático circular que abarca a cada pintura es la condensación de todo esto: al seguirle con la mirada, no solo se da una transición de un color a otro, como observa Finley refiriéndose a las burbujas prismáticas de Goethe,<sup>25</sup> sino que se pasa de un elemento iconográfico a otro; desde las zonas periféricas hasta las céntricas y viceversa.

Con lo anterior evidenciamos tres dualidades coexistentes en *Shade and Darkness* y *Light and Colour*. La primera puede definirse como óptica,<sup>26</sup> entre la luz y la oscuridad, de donde se derivan las otras dos; la segunda es una dualidad protestante, entre la pasividad (asociada a la oscuridad) y la actividad (asociada a la luz); y la tercera es una dualidad bíblica, entre la destrucción apocalíptica (asociada a la oscuridad) y la palingenesia (asociada a la luz). Adicionalmente, estas dualidades se pueden caracterizar como *fractales*: cada una se presenta *entre* ambas obras y también las encontramos inscritas *dentro* de cada una. No solo

21. Jutta Müller-Tam, “Kunst und Wissenschaften”, en *Goethe und die Kunst*, editado por Sabine Schulze (Hatje, 1994), 567.

22. Müller-Tam, “Kunst und Wissenschaften”, 567; véase: John Gage, “Turner’s Annotated Books: Goethe’s *Theory of Colours*”, *Turner Studies* 4, n.º 1 (1984): 44.

23. Müller-Tam, “Kunst und Wissenschaften”, 567.

24. Finley, “The Deluge Pictures”, 542.

25. Finley, “The Dark’ning Deluge”, 203.

26. Evito el uso de la palabra “cromática” para no referir a una dualidad entre colores, pues ya he argumentado que son complementarios, además de ser más de dos. Tampoco uso la palabra “luminica” para evitar una asociación exclusiva a la luz.

*Shade and Darkness* enfatiza en lo oscuro y *Light and Colour* en lo luminoso, en ambas obras opera el claroscuro. Si bien la primera plasma un presagio de destrucción, contiene también elementos de esperanza palingenésica: el arca de Noé. Asimismo, la pintura que enfatiza en la purificación y regeneración contiene un elemento de destrucción: los individuos de la zona inferior que son arrastrados por el vestigio del diluvio. *Shade and Darkness* remite a la pasividad, aunque también posee elementos alusivos a la actividad: Noé, su familia y las parejas de animales; *Light and Colour* remite a la actividad, pero los arrastrados por las aguas aún turbulentas dan cuenta de la pasividad que les impidió salvarse.

Ahora, aunque Finley afirmó que Turner “*puede haber elegido su tema del Génesis debido a la importancia simbólica que juegan la oscuridad y la luz en ese libro*”,<sup>27</sup> no esclareció el sentido preciso de este simbolismo y dejó inexploradas sus posibilidades interpretativas. En realidad, la simbología de la dualidad entre la luz y la oscuridad “probablemente se remonta a los orígenes de la historia de la humanidad [...] [y figura] en la mitología y filosofía de muchas culturas”, como afirma Rudolf Arnheim.<sup>28</sup> En el caso cristiano, Arnheim explicita que “la Biblia identifica a Dios, Cristo, la verdad, la virtud y la salvación con la luz, y a la impiedad, el pecado y el Diablo con la oscuridad”,<sup>29</sup> identificaciones que derivan del pensamiento neoplatónico, que toma como punto de partida la asociación que Platón entabló entre la luz, la bondad y la verdad en los Libros VI y VII de *La república*.

Lo anterior establece una conexión abstracta entre pecado y oscuridad, luz y salvación, pero no explicita cómo esta interacción emerge *dentro* de las obras mismas. Esto podemos hacerlo hilvanando la simbología bíblica de la luz y la oscuridad en el relato (sujeta a las otras dualidades ya expuestas) con la lectura que James Herbert propone de las obras tardías de Turner a través del histórico *paragone* (comparación) renacentista entre *disegno* y *colorito*, que se agudizó filosóficamente durante el siglo XVII y que, como otros *paragoni*, se extendió hasta el XIX.<sup>30</sup> Cabe afirmar que algunas reflexiones de Turner se inscriben dentro de la continuación decimonónica de los *paragoni* o comparaciones estéticas, especialmente por la influencia que tuvo Venecia en su producción.<sup>31</sup> Su producción artística materializa tales reflexiones, particularmente sus meditaciones sobre la luz y el color y el uso de textos poéticos para acompañar varias de sus obras,<sup>32</sup> todo ello presente en las pinturas aquí analizadas.

La propuesta de Herbert inicia con una analogía que extrae de algunas de las obras tardías del pintor británico: “la naturaleza aplastará a la civilización en un instante, al igual que el color abrumará al dibujo”.<sup>33</sup> Esta comparación constata en tales obras una lucha en la que el color, símbolo de la naturaleza, amenaza al dibujo (o *disegno*), símbolo de la humanidad. Si retomamos la idea de que el color es efectuado por la luz que, según Turner y la Biblia, simboliza

27. Gerald Finley, “Pigment into Light: Turner, and Goethe’s *Theory of Colours*”, *European Romantic Review* 2, n.º 1 (1991): 52 (mi énfasis).

28. Rudolf Arnheim, “Light”, en *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (University of California Press, 1974), 324.

29. Arnheim, “Light”, 324.

30. Todas estas divisiones entre y dentro de las artes, los *paragoni*, al igual que la simbología de la luz y la oscuridad, pueden explorarse a partir de los planteamientos de Platón, particularmente en los Libros II y III de *La república*, o de Aristóteles en *La política* y *Metafísica*. Véase: Gerard Jover Santos, “El elogio de la pintura. La exaltación del arte pictórico en el *paragone*” (tesis de maestría, Universidad Pompeu Fabra, 2024), 10-18; y S. J. Lippert, *The Paragone in Nineteenth-Century Art* (Routledge, 2019).

31. Véase: Graham Reynolds, “Italy: ‘That Veil of Matchless Colour’”, en *Turner* (Harry N. Abrams, 1969), 109-152; Leo Costello, “‘In Venice Now’: History, Nature, and the Body of the Subject”, en *J. M. W. Turner and the Subject of History* (Ashgate, 2012), 175.

32. Alexandra K. Wettlaufer, “The Sublime Rivalry of Word and Image: Turner and Ruskin Revisited”, *Victorian Literature and Culture* 28, n.º 1 (2000): 149.

33. James D. Herbert, “Turner’s Uncertain Angel”, *The Journal of Religion* 91, n.º 4 (2011): 448, 454-455.

a Dios o la divinidad, deducimos una asociación transitiva entre color y divinidad.<sup>34</sup> Así, podemos ampliar lo propuesto por Herbert al entender el trabajo de Turner como una comparación (*paragone*) en la que el color (*colorito*), símbolo de la naturaleza y la divinidad, se posiciona como amenaza al dibujo (*disegno*), símbolo de la humanidad.

Esta resignificación del *paragone disegno-colorito* la notamos en *Shade and Darkness*, particularmente en los humanos pernoctados, que solo se distinguen por los escasos e inacabados trazos que delimitan lo que parecen ser el brazo y parte del torso de uno, así como la cabeza de otro. El resto de sus cuerpos se halla *amenazado* por —y subrepticio tras— las brumosas manchas de pinceladas y grumos bruscos que acentúan la atmósfera ominosa de la tempestad vaticinada por la pintura. *Esto alude al pecado*: cuando el dibujo-humano se ve amenazado por lo cromático-divino es posible entender que hay un alejamiento entre ambos, pues no están en sinergia ni en comunión. En el libro de Isaías, él le dice al pueblo de Israel: “Pero vuestras iniquidades han hecho división entre vosotros y vuestro Dios, y vuestros pecados han hecho ocultar de vosotros su rostro para no oír”.<sup>35</sup> Esto, en el marco de la doctrina cristiana, implica que el pecado establece una frontera entre la divinidad y nuestra humanidad, lo que recuerda también al relato del tercer capítulo del Génesis, que describe la caída que separa al humano de la naturaleza como creación de Dios. Así como algunos libros del Antiguo Testamento (Levítico y Deuteronomio) nos presentan a un dios que castiga el pecado humano, en las obras del diluvio de Turner la amenaza de lo divino-natural hacia lo humano no es solo paralela sino que apunta justamente en la misma dirección que la amenaza del color al dibujo; la una remite a la otra dentro de la pintura.

Herbert exhibe un segundo modo de la dualidad entre dibujo y color al examinar *The Angel Standing in the Sun* (1846), obra que sucede y se relaciona temáticamente con las del diluvio: el de la conciliación.<sup>36</sup> Este modo de la dualidad comparece también en *Light and Colour*, en el centro de la imagen, donde el sol —y en consecuencia el color— brilla con soberbia, pero de tal modo que podemos discernir los dibujos de Moisés y la serpiente. Así, el color más agresivo se concilia con el dibujo más tenue en la composición de formas claras en el núcleo de este elusivo paisaje, lo que se deja entender como una *alusión a la salvación*: la conciliación entre lo cromático-divino y lo dibujístico-humano es un síntoma pictórico de la salvación, cuando Cristo anula la división entre nosotros los humanos y Dios (y la naturaleza), constituyéndonos como “un solo cuerpo”.<sup>37</sup> De hecho, el libro de Juan advierte que la serpiente alzada presagia la crucifixión de Jesús,<sup>38</sup> por lo que también ella se puede interpretar como un símbolo de reconciliación. Como, según Efesios, esta última es síntoma de la salvación que se adquiere a través de la fe,<sup>39</sup> entendemos que Moisés es sím-

34. Esto se alinea con el argumento ya citado de Arnheim. Dice la Biblia: “Este es el mensaje que hemos oído de él, y os anunciamos: Dios es luz, y no hay ningunas tinieblas en él”. Primera Epístola de San Juan 1, 5 (RVR60). Además, se dice que Turner afirmó en su lecho de muerte: “El Sol es Dios”. Finley, “The Dark’ning Deluge”, 207.

35. Isaías 59, 2 (RVR60).

36. Herbert, “Turner’s Uncertain Angel”, 454-455.

37. Efesios 2, 13-17 (RVR60).

38. “Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del Hombre sea levantado”. Juan 3, 14-15 (RVR60).

39. Efesios 2, 8-9 (RVR60).

bolo de la fe que instaura la serpiente, atributo de la reconciliación y la consecuente salvación.

Si la lucha presente en *Shade and Darkness* nos remite al tema del pecado, entonces podemos ahora establecer que, en un sentido más preciso, esta pintura propone una imagen de la aniquilación (apocalipsis). Si por su parte la conciliación que resalta en el centro de *Light and Colour* es una imagen de la salvación, esto confirma la hipótesis de que este paisaje se refiere a la vida (palingenesia). Ambas asociaciones se justifican con un simple pasaje del libro bíblico de los Romanos: “porque la paga del pecado es muerte, mas la dádiva de Dios es vida eterna en Cristo Jesús Señor nuestro”.<sup>40</sup> En las pinturas esta cita es manifiesta: el diluvio es el resultado deletéreo del pecado humano y la purificación que de este resulta se manifiesta a través del salto hacia la fe que lleva a la salvación y, así, a la vida.

Una vez el pecado emerge como mensaje simbólico de la batalla entre el color-divino y el dibujo-humano podemos entender su relación con la oscuridad, ligada a la pasividad por el protestantismo. El evangelio de Juan indica “que la luz vino al mundo, y los hombres amaron más las tinieblas que la luz, porque sus obras eran malas. Porque todo aquel que hace lo malo, aborrece la luz y no viene a la luz, para que sus obras no sean reprendidas”.<sup>41</sup> Estas líneas implican que la oscuridad se enlaza con la maldad y el pecado, ya que acaece como la noche que propicia la pasividad del sueño y, por tanto, hace de la carne humana una débil membrana que penetra el pecado constantemente acechador. Esto configura la *revelación temática* de la oscuridad abundante en *Shade and Darkness: la oscura tormenta es signo de la pecaminosidad de la pareja que, por su pasividad, también constituye su condena letal*.

Dado que Dios es omnipresente, su luz siempre nos acompaña, aun cuando estamos sumergidos en las tinieblas del pecado; como propone Finley, hay una analogía entre este postulado religioso y la posición de Turner, quien no consideraba a la oscuridad como la total ausencia de luz.<sup>42</sup> En términos del *paragone disegno-colorito resignificado*, en ninguna de las pinturas los trazos que definen las figuras humanas carecen de luminosidad o color. En todo caso, es importante entender que, aunque en la oscuridad hay luz, en la completa luz nunca hay oscuridad, pues la Biblia afirma que “Dios es luz, y no hay ningunas tinieblas en él”.<sup>43</sup> Esto mismo dice Turner: “Si el ojo estuviese soleado, no podría conocer la oscuridad”.<sup>44</sup>

La salvación a través de la fe también podemos entenderla en relación con la luz. Dios es simbolizado como la luz, asociada por los protestantes con la actividad, más específicamente con el quehacer cristiano. Así se interpreta este texto de Isaías: “Levántate, resplandece; porque ha venido tu luz, y la gloria de Jehová ha nacido sobre ti”.<sup>45</sup> Por tanto, la actividad se sitúa como la disposición hacia la

40. Romanos 6, 23 (RVR60).

41. Juan 3, 19-21 (RVR60).

42. Finley, “The Dark’ning Deluge”, 201, 203.

43. Primera Epístola de San Juan 1, 5 (RVR60).

44. Gage, “Turner and Goethe”, 178.

45. Isaías 60, 1 (RVR60).

salvación a través de la luz. Esto es evidente en Moisés, figura activa de la fe que vemos intensamente iluminada por los rayos del amanecer en *Light and Colour*. Entonces, la salvación es la *revelación temática* de la luz en esta pintura: *el nacer de la luz del sol como representación de Dios es también el símbolo de la llegada de la salvación como gracia de la fe*.

La dualidad entre pecado y salvación *también es fractal*. El pecado está presente en *Light and Colour*, con los humanos arrastrados en la parte inferior derecha, y en el poema que la acompaña, donde Turner estima que la salvación no es eterna. La salvación está presente en *Shade and Darkness* porque sus elementos más claros circundan al arca de Noé, quien es una figura de fe según el libro de Hebreos.<sup>46</sup> Cada pintura incluye una dinámica entre el pecado y la salvación en tanto que en cada una se despliega la dinámica entre la oscuridad y la luz.

Ahora bien, como el *paragone disegno-colorito* es una lucha y una reconciliación, lo que esperamos en las pinturas *no es un paragone univalente; es uno ambivalente* cuya fractalidad preserva la presente entre luz y oscuridad. La oscuridad se refiere a la pasividad, que se relaciona con la amenaza constante del enérgico y dinámico color hacia la inflexible línea dibujística, lo que alude a la amenaza de la naturaleza que aquí representa a lo divino que escarmienta el pecado carnal humano. La luz remite a la actividad como acto vivo de sí misma: produce el color y, por el contraste que genera, también posibilita la línea que configura el dibujo, simbolizando la reconciliación entre la naturaleza y lo humano como síntoma del acercamiento de este último a Dios.

## LA ANGUSTIA COMO DEVELADORA DE UN SENTIDO EXISTENCIAL

Con lo anteriormente presentado tenemos que *Shade and Darkness* y *Light and Colour* revelan el esfuerzo humano por pasar del castigo hacia la reconciliación, es decir, por cohesionar la inicial lucha entre su carnalidad y lo divino, entre su ser dibujo y el color. También encontramos que las obras representan al humano como partícipe de lo ilimitado, de lo cromático. Podemos entonces concluir que las obras representan específicamente al humano como el punto en el que dos contrapartes antagónicas buscan sintetizarse: lo limitado —su corporalidad— y lo ilimitado —su alma-psyque— en tanto concreciones de lo temporal y lo eterno, respectivamente, según Kierkegaard.<sup>47</sup> Además, como en las pinturas la síntesis entre el dibujo y el color es frágil e inacabada, podemos afirmar que la síntesis entre el cuerpo y el alma también lo es.

Dentro de las obras vemos cómo el dibujo busca reconciliarse con el color para no ser un mero contenedor vacío. La experiencia del color posibilita que el dibujo vuelva a sí mismo con los tonos que lo convierten en algo más que una superficie hueca. Análogamente, el humano busca en su experiencia de la

46. Hebreos 11, 7 (RVR60).

47. Søren Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, editado y traducido por Reidar Thomte (Princeton University Press, 1980), 86.

naturaleza aquello que le permita encontrar elementos que fortalezcan su aún frágil constitución interior.<sup>48</sup> Esos elementos, que para románticos como Novalis constituyen el “Yo”, son “el espíritu” en términos de Kierkegaard: así como el color íntimo le otorga al dibujo una eternidad interior, así también el Yo es como el espíritu que permite no un mero contacto, sino una verdadera síntesis entre lo limitado y lo ilimitado, entre cuerpo y psique, entre lo temporal y lo eterno.<sup>49</sup> De esto se sigue que el humano, concebido como un frágil punto de encuentro entre opuestos, existe con la tarea de culminar su síntesis y para ello busca la reconciliación, tal como lo afirma Kierkegaard.<sup>50</sup>

Esa tarea no es trivial. El humano-dibujo, al intentar constantemente que la luz-divinidad lo ilumine y al escudriñar un color-psique que pueda completar su interior, se encuentra con la realidad de que su complejidad está en la incertidumbre que provoca un abanico inacabable de opciones: la luz infinita produce una multiplicidad de formas cromáticas.<sup>51</sup> La fractalidad da cuenta de que cada pintura nos remite tanto al castigo destructivo como a la conciliación constructiva. La impetuosa y vehemente partida en busca de cohesión con la eternidad se devuelve a la pasividad en estas pinturas asociada del dibujo, pues es inevitable que la infinidad de la naturaleza y lo divino produzca una suerte de vértigo.

A ese ir y venir entre la lucha y la reconciliación subyace la libertad, entendida como aquella condición con la que el humano debe asumir la responsabilidad de una anhelada cohesión con lo divino. La libertad está presupuesta en la definición del humano como una síntesis frágil que él mismo debe intentar reforzar. Esto se vincula con dos ideas que ya habíamos encontrado formuladas en las obras de Turner: la idea protestante de la autonomía activa que acerca al humano a Dios y, a ella contrapuesta, la idea del vértigo que lo derrumba y lo dispone a la pasividad que lo distancia de Dios. Así entendida, es la libertad la que expone al humano a aquel abanico incalculable de posibilidades cuando se apresta a ejecutar la síntesis mencionada.

Recordemos que a partir de la narrativa a la que alude *Shade and Darkness* podemos inferir que Noé y su familia no cuentan con un punto fijo al que aferrarse cuando se embarcan en el diluvio, ni un destino preciso donde desembarcar. Aunque van siguiendo su fe, las turbulentas aguas no les permiten marcar un camino estricto, la tormenta nubosa e indomable les impide notar un porvenir claro. Así le sucede al humano que busca la reconciliación como cohesión con Dios; en palabras de Rafael Argullol: “la sensación es de esfuerzo infructuoso y de incompatibilidad, como si en el perpetuo ciclo de partida-retorno el hombre jamás pudiera alcanzar un destino —que, quizá, desconoce—”.<sup>52</sup> El retorno simboliza, en particular, el desvanecimiento del ímpetu de libertad que se dispone hacia la pasividad, se esfuma ante la infinidad de lo divino (de lo natural) y, según la definición que hemos propuesto, del humano mismo. La libertad abre un

48. Novalis dice, por ejemplo: “*le chemin mystérieux va vers l'intérieur. C'est en nous, sinon nulle part, qu'est l'Éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir. Le monde extérieur est le monde des ombres, il jette son ombre sur le royaume de la lumière*”. Albert Béguin, *Création et destinée. Essais de la critique littéraire* (Seuil, 1973), 46; véase también: Rafael Argullol, “Fuga sin fin”, en *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (Plaza y Janés, 1987), 82-89.

49. Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, 88.

50. Arne Grøn, “Anxiety”, en *The Concept of Anxiety in Søren Kierkegaard*, traducido por Jeanette B. L. Fox (Mercer University Press, 2008), 10, 12.

51. Los colores visibles para el ojo humano son finitos, aunque pueden generarse muchísimas combinaciones entre ellos. Sin embargo, en un sentido físico, el espectro electromagnético es infinito. En ese sentido, la búsqueda del humano por iluminación y color se puede interpretar como un esfuerzo, por parte de este ser limitado, por expandirse en la infinidad espectral de la naturaleza misma del color. Esto es por definición una aporía, que le ocasiona vértigo al humano.

52. Argullol, “Fuga sin fin”, 89.

sinnúmero de posibilidades para existir, adscritas a fuerzas generalmente incontrolables: la de la naturaleza o, equivalentemente, la de Dios. Esto se hace visible en ambas pinturas con el *paragone* entre *disegno* y *colorito*: el primero se esfuma ante el dinamismo e infinidad del segundo. Sucede análogamente un *sfumatto* de la libertad al presentarse sus implicaciones como un efecto visual que corresponde al vértigo de aquel que mira el abismo infinito de la posibilidad.<sup>53</sup> Este vértigo es angustia para Kierkegaard:

La angustia puede compararse con el vértigo. Aquel cuyos ojos miran hacia el abismo se marea. Pero ¿cuál es la razón? Está tanto en su propio ojo como en el abismo, pues supongamos que no hubiera mirado hacia abajo. De ahí que la angustia sea el vértigo de la libertad, que surge cuando el espíritu quiere plantear la síntesis y la libertad y mira hacia abajo, hacia su propia posibilidad, aferrándose a la finitud para sostenerse. La libertad sucumbe en este vértigo.<sup>54</sup>

En sus versos Turner dejó claro que la esperanza de *Light and Colour* no es duradera, resaltando lo endeble de la dicha humana. Cuando el cansancio llega y se instala la pasividad que personifica la pareja acostada en *Shade and Darkness* se abre la puerta al pecado y al severo castigo, lo que acarrea dolor, sufrimiento y desdicha. En sus palabras: “La luna emitió su señal de dolor [...] pero la desobediencia durmió”. Por otro lado, cuando se emprende activamente la búsqueda, la ausencia de un camino, de un punto y de un destino fijos conduce eventualmente al vértigo y al cansancio, por lo que se vuelve a la pasividad, al pecado, y el ciclo se repite: “El presagio de la esperanza, efímera como la mosca de verano / que se eleva, revolotea, se expande y muere”. En términos del dibujo y el color: el primero es atacado por la luz que justamente posibilita, a partir del contraste, la línea que lo constituye, a la vez que el dinamismo indomeñable del segundo lo opaca y lo derriba.

Si el vértigo es la angustia que es generada por, y simultáneamente produce, el deambular en búsqueda de la cohesión, entonces podemos afirmar que *Shade and Darkness* y *Light and Colour* entretejen la imperecedera soga que ata a este estadio afectivo con el pecado. En efecto, la angustia que acaece a través del ahínco del humano-dibujo por conectarse al divino-color es un mareo que lo desmaya o lo esfuma, la angustia en el *paragone*, prorrogando la pasividad que le abre paso al pecado. Esto significa, según Kierkegaard, que la angustia constituye una condición afectiva previa al pecado.<sup>55</sup> Es importante observar que Turner, al igual que el danés, no sitúa la pasividad como una explicación de la llegada del pecado al mundo.<sup>56</sup> *Shade and Darkness* presenta el diluvio como un hecho que *va* a suceder: su subtítulo es *The Evening of the Deluge*. Como este acontecimiento es un castigo divino, se tiene por transitividad que el pecado *ya* ha llegado al mundo.

53. Kierkegaard formula el símil de la angustia como vértigo de la libertad para explicar la expresión “la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad ante la posibilidad”. Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, 42.

54. Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, 61.

55. Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, 53.

56. Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, 112.

Las pinturas del diluvio también exponen que, una vez asentado el pecado en la humanidad, la angustia vuelve a acaecer en dos nuevas manifestaciones. La primera se da con la catástrofe natural que es el diluvio: aunque se trata de un castigo para el humano —con excepción de unos pocos— todos los demás seres también son violentados. Si el pecado *se proyecta* sobre toda la tierra y los seres que en ella cohabitan, también la angustia por los posibles castigos ameritados *se extiende* sobre ellos. En el poema que acompaña a *Shade and Darkness* esto se expresa con claridad en la descripción de “los pájaros despertados [que] abandonaron sus refugios nocturnos gritando”. La segunda manifestación se da directamente en el seno de la humanidad pecadora. Una vez se abre al pecado, la angustia humana no se elimina: se vuelve más meditativa y concreta. El humano afronta simultáneamente la posibilidad de seguir siendo pasivo, como los humanos acostados, y la de ser activo y apropiarse de su libertad, como Moisés. Por cierto, ninguna de estas dos posibilidades elimina la incertidumbre de las otras posibilidades que le implica el existir, pero al menos estas dos se hacen explícitas: en este punto hay angustia porque la libertad, en su inmensidad, permite que el pecador vuelva a pecar. Pues bien, la primera y la segunda manifestación de la angustia *post peccatum* no son más que la *angustia objetiva* y la *angustia subjetiva*, respectivamente, en la terminología de Kierkegaard.<sup>57</sup> Si tenemos en mente la idea de que la llegada del pecado, como en la caída que se describe en el Génesis, implica una separación entre el ser humano y la naturaleza, se conforma con ella la dualidad entre *sujeto* y *objeto*.<sup>58</sup> De ahí el nombre que el danés adscribe a cada manifestación: una se da en el *sujeto*, otra en el *objeto*.

La ciclicidad de las obras, que sugiere que la ineludible libertad somete al humano a cansancios constantes y dichas endebles, concuerda con la interpretación kierkegaardiana de la angustia en su concreción. Una vez el pecado está dado, el humano, culposo, resulta nuevamente angustiado por lo bueno y por lo malo; cuando está angustiado por el hecho de volver a pecar aparece la opción del arrepentimiento, pero “el arrepentimiento no puede eliminar el pecado, solo puede lamentarlo”.<sup>59</sup> Esto es lo que expresa el poema que acompaña a *Light and Colour*: el presagio de esperanza que trae el arrepentimiento se agota y nos devuelve al pecado sin eliminarlo. Si, en contraste, el pecador desea mantener su pasividad y sigue durmiendo para evadir el castigo, lo angustiará la punición purificadora y, en este sentido, el bien que se sigue de aquella según el cristianismo. En caso de que esto suceda, el humano solo prorrogará lo inminente —la tormenta vaticinada en *Shade and Darkness*— y terminaría además ensimismado, incapaz de relacionarse éticamente con los demás humanos y con los demás seres terrestres, en tanto el castigo por su pecado ha violentado a todo el mundo. Quien desee dormir como la pareja en *Shade and Darkness*, angustándose por el bien que conlleva el diluvio, terminará aniquilado como los rostros que vemos arrastrados

57. Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, 56-57.

58. S. R. Morgan, “Schelling and the origins of his *Naturphilosophie*”, en *Romanticism and the Sciences*, editado por Andrew Cunningham y Nicholas Jardine (Cambridge University Press, 1990), 31.

59. Kierkegaard, *The Concept of Anxiety*, 115.

por el agua en *Light and Colour*. Si, por el contrario, nace el arrepentimiento, este es débil y siempre insuficiente, pronto perece y le da paso al vértigo y a la preferencia por seguir durmiendo. Así, concluimos que los vórtices de ambas pinturas, más que una alusión a un círculo cromático referente a la teoría de Goethe, pueden entenderse como alegorías de la ciclicidad *angustiosa* en la que está sumido el ser humano, que por definición carece de escapatoria. Las fuerzas iracundas e inconmensurables de la luz y la oscuridad producen en estas obras una dualidad fractal que cobra un dinamismo imparables, donde el humano termina reducido a un capullo que nunca termina por florecer y que, en su intento por echar raíces que puedan conectarlo con la naturaleza, termina siendo reducido a un vacilante trazo angustiado. La sombra, madre del trazo que provee de existencia al dibujo, lleva al humano al pecado y a su divino castigo. Así, este asume su libertad de iluminarse, pero se desmaya por el vértigo ante la infinitud de la luz, por lo que se regresa y ensimisma. Entonces, si la luz es finalmente tan iluminadora como cegadora, la naturaleza que simboliza es al tiempo creadora y destructora.

### EL DILUVIO COMO ALEGORÍA DE LA DESESPERANZA

El concepto de angustia objetiva tiene una importante relación con el proyecto de Turner de elevar la pintura del paisaje al nivel de la pintura histórica, pues dicha angustia se presenta en las catástrofes que acaecen cuando el pecado se proyecta en todo el mundo. En términos más precisos, la angustia objetiva se alinea con el interés de Turner por expresar “las fuerzas inesperadas e incontrolables que surgían destructivamente del defecto interior” humano.<sup>60</sup> Si combinamos los términos tenemos que la pecaminosidad, “defecto interior” causado por la débil constitución humana, se extiende a todo el mundo; todos los demás seres se hacen *copartícipes del sufrimiento* que produce el inclemente castigo que surge en forma de “fuerzas inesperadas e incontrolables”. Turner, “con su gran interés por los diversos aspectos de la ciencia que incidían en el arte, en todos los aspectos de la tecnología, *sabía que los hombres estaban lejos de ser impotentes*”.<sup>61</sup> En sus obras no necesariamente deseaba reflejar la impotencia humana con respecto a la naturaleza, sino las *falacias de la esperanza* humana;<sup>62</sup> Turner enjuicia al humano que postula “falsas nociones de dominio triunfante sobre la naturaleza”.<sup>63</sup> En los términos existencialistas de Kierkegaard esto significa que, *angustiado*, el humano huye de la infinitud de la naturaleza de la que forma parte: se separa de ella y la cosifica para poder mutilar esa infinitud.

Según Leo Costello, para Turner “la destrucción era una preocupación dominante [...] a la hora de representar la historia”, pues no se la imaginaba como una progresión unificadora y trascendente, sino como una *caída*.<sup>64</sup> Entonces, el hecho de que “el Imperio británico se considerara un proceso dinámico y fluido

60. Jack Lindsay, “The Fires of Colour”, en *J. M. W. Turner: His Life and Work* (Harper and Row, 1966), 177. Argullol está de acuerdo con Lindsay; “La atracción del abismo”, 98-101.

61. Lindsay, “The Fires of Colour”, 177 (énfasis propio).

62. Frase que titula el inconcluso —o hasta ahora solo parcialmente conocido— trabajo poético del pintor: *The Fallacies of Hope*.

63. Lindsay, “The Fires of Colour”, 177.

64. Leo Costello, “‘The Conception of a Swamp’d World’: Destruction and Creation in Painting/History”, en *J. M. W. Turner and the Subject of History*, 63.

en el que el auge y la caída estaban implicados, se retroalimentaban e integraban mutuamente”,<sup>65</sup> junto con la interpretación propuesta a la luz de la angustia kierkegaardiana, nos permite afirmar que sus pinturas se ocupan de la decadencia existencial de la sociedad industrialista del Imperio británico. Si Kierkegaard formuló el concepto de angustia como una herramienta que explicita una concepción del ser humano, y si esta permite develar el mensaje de los diluvios de Turner, entonces este no es otro que el de la decadente condición humana, sumergida en las falacias de la esperanza de la Revolución Industrial británica, con la que convivió el pintor.

Por su relevancia para el romanticismo y el cristianismo, el motivo de la caída funge aquí como fundamento. Según el filósofo danés, la caída ocurrió porque la libertad subyacente a la tarea de mantenerse en cohesión con la naturaleza-divinidad confrontó al ser humano con su infinitud. El ser humano *cayó* entonces en la angustia y el pecado, y así su dualidad constitutiva se transformó en una oposición violenta. Sumando todo esto obtenemos que en estas obras Turner quiso enunciar una crítica al Imperio británico. Motivado por el deseo de poder y expansión, el Imperio *se angustió ante la posible caída* —esa típica de los imperios del pasado— aferrándose a *las falacias de la esperanza*. Al asumir tales falacias, la colectividad humana imperial *cosifica* a la naturaleza y *la doblega a su voluntad*, cometiendo abusos de libertad que constituyen pecado. De tal forma, termina sumergida en *un ciclo vicioso de eterna decadencia angustiosa, donde se maltrata al igual que al resto de los seres que cohabitan la naturaleza*.

Finley especula que “Turner creyó quizás que, al comprender el funcionamiento de la naturaleza, podría sanar la profunda brecha entre ella y la humanidad que fue consecuencia de la caída”.<sup>66</sup> Sin embargo, Gage considera que “el dilema de conciliar arte y naturaleza, teoría y práctica, lo ridículo y lo sublime, nunca le había resultado fácil de resolver”; en particular, cuando leyó a Goethe, “el mundo y sus valores eran para Turner el mundo *ofrecido a la visión física y al intento de la mente por comprenderlo*: las falacias de la visión eran al final tanto la expresión como el testimonio de las falacias de la esperanza”.<sup>67</sup> Con esto, Gage permite deducir que, al momento de realizar *Shade and Darkness* y *Light and Colour*, Turner había perdido la esperanza de capturar el fenómeno cromático-lumínico en sí mismo; creía solo posible comprender su manifestación en “la mente” humana.

La desesperanza de Turner no era únicamente epistémica e histórica. Para la década de 1840 el desencanto que traía la inminencia de la muerte se hacía también palpable. Ya había enfrentado la de Walter Fawkes en 1825 y la de su padre en 1829, de la que se dice que nunca se recuperó.<sup>68</sup> Estas, junto a otras muertes entre 1829 y 1830, le avivaron la reflexión sobre su propia mortalidad.<sup>69</sup> Luego encaró las partidas de Sir David Wilkie y Francis Chantrey en 1841 y la

65. Costello, “The Conception of a Swamp’d World”, 62.

66. Finley, “Biblical History: Fall to Apocalypse”, 174.

67. Gage, “Turner and Goethe”, 187-8 (énfasis propio).

68. Costello, “In Venice Now”, 153.

69. Véase la carta que le envió a George Jones el 22 de febrero de 1830. J. M. W. Turner, *Collected Correspondence of J. M. W. Turner, with an Early Diary and a Memoir by George Jones*, editado por John Gage (Clarendon Press, 1980), 137.

de Augustus Wall Callcott en 1844. Según Finley, “las muertes de familiares y amigos siempre habían conmovido profundamente a Turner, pero la avanzada edad y la pérdida de fuerzas habían hecho que estas pérdidas fueran cada vez más difíciles de soportar”.<sup>70</sup> De ahí que *Shade and Darkness* y *Light and Colour* no sean ajenas a su deseo de tantear “la relación de la decadencia de la sociedad o de la nación con la mortalidad individual”,<sup>71</sup> el cual Costello asociaba directamente a las representaciones de Venecia que Turner produce a partir de 1830. Efectivamente, las características formales y la temática de ambas pinturas del diluvio evidencian una radical abstracción con respecto a sus obras trágicas más reconocidas: naufragios, incendios, avalanchas, etc. Estas son más íntimas y, por tanto, más reticentes: más puntualmente, no existe una referencia situacional como la dada en los paisajes venecianos, y a cambio presentan solo un difuso desarrollo bíblico del diluvio.

Combinando todo lo anterior, entendemos que Turner se hallaba en un estado de triple desesperanza en el período en que creó *Shade and Darkness* y *Light and Colour*. La primera, la desesperanza histórica de una sociedad que ha entrado en decadencia bajo el impulso de la industrialización; la segunda, la desesperanza epistémica que resulta de la imposibilidad de capturar el color en sí mismo; la tercera, la desesperanza existencial subjetiva que le despierta la conciencia viva de su propia mortalidad. Si a través de la angustia las obras se convierten en una admonición a la humanidad enajenada, Turner la agrava. No establece la separación violenta entre humanidad y naturaleza-divinidad como *condición*, sino que la transforma en un *estado* irresoluble. La esperanza, la fe, no pueden reconciliar la violenta oposición que, para entonces, veía avanzar y expandirse con la Revolución Industrial.

Los poemas que acompañan la representación del diluvio hacen indubitable ese pesimismo. Para Turner se ha desvanecido totalmente “el presagio de esperanza” que tanto el dogma cristiano como la ciencia decimonónica prometían; “efímera como la mosca de verano que se eleva, revolotea, se expande y muere”, pues “la desobediencia durmió” y duerme otra vez. La ciencia humana, como motor de la industrialización, erosiona aún más la división entre humano y naturaleza hasta dejarla abierta cual abismo tormentoso. Con tal división agigantada resulta imposible aprehender el color como un proceso más de la naturaleza. Asimismo, el dogma de la fe tampoco puede interrumpir la ciclicidad angustiosa que se inicia con la caída. En las obras del diluvio Turner emite un pesimismo que niega toda posibilidad de redención que pueda cohesionar al humano con la naturaleza-divinidad, incluso la de la fe que lleva al encuentro con Dios después de la muerte. Turner, en palabras de Kierkegaard, cayó en “la desesperación como ausencia de todas las esperanzas, incluso la de poder morir”.<sup>72</sup>

70. Gerald Finley, “Turner, the Apocalypse and History: ‘The Angel’ and ‘Undine’”, *The Burlington Magazine* 121, n.º 920 (1979): 685.

71. Costello, “In Venice Now”, 157.

72. Søren Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, traducido por Demetrio Gutiérrez Rivero (Trotta, 2008), 39.

Las ideas que he desarrollado aquí demuestran que una lectura de *Shade and Darkness* y *Light and Colour* a través de *El concepto de angustia* es más que posible. Dicha lectura las sustenta como materializaciones efectivas del propósito turneriano de dotar al paisaje de reflexiones históricas e intelectuales. Específicamente, las obras estudiadas hablan de una humanidad que, cíclicamente angustiada en su intento por cohesionarse con la naturaleza, termina permanentemente eyectada en una caída que la distancia de ella. Conglomerado con el ideario y la experiencia subjetiva de Turner, el mensaje se torna profundamente desesperado: la esperanza de la reconciliación es efímera, *es aparente*. Ni la industrialización científica ni la fe pueden verdaderamente resolver el ciclo de la angustia que eterniza el castigo que la naturaleza-divinidad arremete por el abuso que hace el humano de su libertad para relacionarse con ella. La luz que después del diluvio pareciese dar esperanza de claridad y de vida termina por enneguecer y aniquilar.

Todo esto es en sí mismo un avance, pero el camino de estudio de estas obras puede sin duda prolongarse. Dado que su relación con el tratado de Kierkegaard es teórica, otros textos que permitan conectar la religiosidad con la desesperanza existencial pueden ayudar a entender en más detalle su iconografía. Similarmente, puede examinarse la posibilidad de desarrollar, a partir de las ideas que he presentado, una forma particular de conectar el existencialismo como filosofía y el romanticismo como disposición cultural-artística. Sin embargo, es importante que esto sea realizado con criterios precisos que eviten toda posible suerte de esencialismo entre autores ahora denominados existencialistas y la producción cultural ahora enmarcada como romántica.



## BIBLIOGRAFÍA .....

- Arnheim, Rudolf. "Light". En *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, 303-329. University of California Press, 1974.
- Argullol, Rafael. "Fuga sin fin". En *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, 82-89. Plaza y Janés, 1987.
- Béguin, Albert. *Création et destinée. Essais de la critique littéraire*. Seuil, 1973.
- Bockemühl, Michael. "The 'Open Secret' of Colour". En *J. M. W. Turner, 1775-1851: The World of Light and Colour*, traducido por Michael Claridge, 83-93. Taschen, 2007.

- Burwick, Frederick. "Goethe's *Farbenlehre*: The Newtonian Controversy", en *The Damnation of Newton: Goethe's Color Theory and Romantic Perception*, 9-53. Walter de Gruyter, 1986.
- Costello, Leo. *Turner and the Subject of History*. Ashgate, 2012.
- Finley, Gerald. *Angel in the Sun: Turner's Vision of History*. McGill-Queen's University Press, 1999.
- . "The Deluge Pictures: Reflections on Goethe, J. M. W. Turner and Early Nineteenth-Century Science", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, n.º 4 (1997): 530-548.
- . "Pigment into Light: Turner, and Goethe's *Theory of Colours*". *European Romantic Review* 2, n.º 1 (1991): 39-60.
- . "Turner, the Apocalypse and History: 'The Angel' and 'Undine'". *The Burlington Magazine* 121, n.º 920 (1979): 685-696.
- Gage, John. "Turner's Annotated Books: 'Goethe's *Theory of Colours*'". *Turner Studies* 4, n.º 1 (1984): 34-52.
- . "Turner and Goethe". En *Color in Turner: Poetry and Truth*, 173-88. Studio Vista, 1969.
- Grøn, Arne. "Anxiety". En *The Concept of Anxiety in Søren Kierkegaard*, traducido por Jeanette B. L. Fox, 1-50. Mercer University Press, 2008.
- Herbert, James D. "Turner's Uncertain Angel". *The Journal of Religion* 91, n.º 4 (2011): 437-469.
- Honour, Hugh. "La vía misteriosa". En *El Romanticismo*, traducido por Remigio Gómez Díaz, 288-336. Alianza, 1981.
- Jasper, David. "Light and Darkness: J. M. W. Turner and the Bible". En *The Sacred and Secular Canon in Romanticism: Preserving the Sacred Truths*, 51-71. Palgrave Macmillan, 1999.
- Jover Santos, Gerard. "El elogio de la pintura. La exaltación del arte pictórico en el paragoné". Tesis de maestría, Universidad Pompeu Fabra, 2024.
- Kierkegaard, Søren. *La enfermedad mortal*. Traducido por Demetrio Gutiérrez Rivero. Trotta, 2008.
- . *The Concept of Anxiety*. Editado y traducido por Reidar Thomte. Princeton University Press, 1980.
- Lindsay, Jack. "The Fires of Colour". En *J. M. W. Turner: His Life and Work*, 171-181. Harper and Row, 1966.
- Lippert, S. J. *The Paragoné in Nineteenth-Century Art*. Routledge, 2019.
- Lukacher, Brian. "La naturaleza convertida en historia. Constable, Turner y el paisajismo romántico". En *Historia crítica del arte del siglo XIX*, editado por Stephen F. Eisenman, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, 121-151. Akal, 2001.

- Morgan, S. R. "Schelling and the origins of his *Naturphilosophie*". En *Romanticism and the Sciences*, editado por Andrew Cunningham y Nicholas Jardine, 25-37. Cambridge University Press, 1990.
- Müller-Tam, Jutta. "Kunst und Wissenschaften". En *Goethe und die Kunst*, editado por Sabine Schulze, 566-570. Hatje, 1994.
- Reynolds, Graham. "Italy: 'That Veil of Matchless Colour'". En *Turner*, 109-152. Harry N. Abrams, 1969.
- Turner, J. M. W. *Collected Correspondence of J. M. W. Turner: With an Early Diary and a Memoir by George Jones*. Editado por John Gage. Clarendon Press, 1980.
- Von Goethe, Johann W. *Theory of Colours*. Traducido por Charles Lock Eastlake. John Murray, 1840.
- Wetlaufer, Alexandra K. "The Sublime Rivalry of Word and Image: Turner and Ruskin Revisited". *Victorian Literature and Culture* 28, n.º 1 (2000): 149-169.
- Wilton, Andrew. "1841-1851". En *Turner in His Time*, 209-245. Thames and Hudson, 1987.