

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

J. Velasco

1970

MEXICO EN LA VISION DE SUS PAISAJISTAS DEL SIGLO XIX

(Ensayo de interpretación histórica a través del arte)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N T A

JESUS

VELASCO

MARQUEZ

MEXICO
1970



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS.

Quedo reconocido al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y a sus respectivos directores el Doctor Justino Fernández y la Doctora Clementina Díaz y de Ovando por la beca que me fue otorgada durante los años de 1968 y 1969, gracias a la cual pude llevar a feliz término este trabajo, a la vez que por su valiosa ayuda y consejo.

De la misma manera a las siguientes personas, las que como maestros y amigos, me han brindado, directa e indirectamente, su valiosa ayuda: El Doctor Edmundo O'Gorman, la Dra. Ida Rodríguez Prampolini, el Lic. Ernesto de la Torre Villar, el Maestro Eduardo Blanquel, el Maestro Jorge Alberto Manrique el Maestro Martín Quirarte. y al Mtro. Xavier Moyssén.

Y finalmente a todos aquellos amigos, compañeros y familiares, que por razones de espacio sería imposible nombrar.

"Si el conjunto de árboles, de montañas, de aguas y de cosas que llamamos un paisaje es hermoso, no lo es por sí mismo, sino debido a mí, a mi propia gracia, a la idea o al sentimiento que le agrego. Me parece que esto es decir suficientemente que todo paisajista que no sabe traducir un sentimiento mediante un conjunto de materia vegetal o mineral, no es un artista. Bien sé que la imaginación humana puede, por un esfuerzo singular, concebir un instante la naturaleza sin el hombre y toda la sugestiva masa desperdigada en el espacio sin un contemplador que sepa obtener de ella la comparación, la alegoría y la metáfora. Es cierto que todo ese orden y toda esa armonía conservarían por igual la cualidad inspiradora depositada providencialmente en ellos; pero en este caso, y faltando la inteligencia a quien inspirar, sería como si no existiera tal cualidad. Los artistas que quieren expresar la naturaleza, sin los sentimientos que inspira, se someten a una operación extravagante que consiste en matar dentro de sí al hombre que piensa y que siente... creyendo copiar un poema. Pero un poema no se copia jamás: exige que se le componga".

(Charles Baudelaire. Curiosidades estéticas. Salón de 1859).

Introducción.

El título de este trabajo alude a una idea que surgió cuando realizaba mis últimos estudios para obtener la licenciatura en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, dicha idea es la consecuencia de dos intereses fundamentales: uno, previo a mi ingreso a los estudios superiores, el arte; otro, nacido en el desarrollo de los mismos, el análisis de los textos, la interpretación de los hechos. El resultado ha sido el intento de tomar la obra de arte como base para una interpretación histórica de los hechos, hacer un trabajo de hermenéutica histórica con el lenguaje plástico, para mi tan válido e importante como el lenguaje gramatical de un texto político, aunque, por supuesto, con sus propias reglas y medios expresivos; y sacar, por este medio, la manera en que un hombre, una época han concebido ciertos fenómenos históricos, los que a la vez determinan la manera propia de ser y de expresarse de un hombre o una época, y cuyo conocimiento a la postre nos sirve para hacernos conscientes de nuestro momento histórico y sus categorías.

Esta idea, madurada poco a poco, encontró una forma más o menos definida, un objeto inmediato, gracias al contacto y a las enseñanzas de dos extraordinarios maestros, quienes casi simultáneamente plantaron sendos problemas: uno él de la interpretación diversa que se había tenido de México a través de su historia política y su historiografía, y el otro el de las diversas formas de concebir y expresar la poética plástica en México, determinadas por las circunstancias peculiares de cada época. El primero fue el doctor Edmundo O'Gorman en una serie de conferencias dictadas durante los cursos de invierno de 1967, tituladas: Reflexiones sobre la

historia de México y en la publicación de uno de sus mejores ensayos;(1) el segundo fue el doctor Justino Fernández en un curso sobre la pintura mexicana del siglo XIX y en la aparición de una de sus más acabadas obras. (2)

De esta manera surgió el centro mismo del ensayo: la concepción de nuestro ser nacional, México, problema vivo y sobre todo entrañablemente propio, el cual no deja de producirnos un apasionante interés a pesar de nuestras muy frecuentes críticas glaciales. La obra de José María Velasco, primero, y las de Joaquín Clausell y el Dr. Atl, después, las que conocía desde hacia varios años a través de un goce puramente sensual y que más tarde sujeté a un análisis más conciente, me dieron los elementos para llegar a dilucidar el problema central. Así quedó planteado el objeto total de mi trabajo, de mi primera e incipiente realización, en la que se reflejarían mis intereses vitales e irían mis pasiones, prejuicios, enseñanzas y el resultado de las experiencias de parte de mi vida; objeto que consiste en buscar cual ha sido la manera de concebir a México a través de las diversas formas en que se ha interpretado plásticamente su naturaleza física y moral, porque estas interpretaciones lo constituyen y lo explican.

Tal propósito requiere, antes de abordarlo plenamente, algunas explicaciones previas que sirvan para justificar la intención y para ver si la idea cuenta con las bases lógicas y racionales para poderse desarrollar. Por principio, si el objeto central o la pregunta inicial se refiere al ser de México, es obvio que se necesita demostrar que la naturaleza de tal ente es susceptible de tener diversas concepciones, las cuales vamos a intentar encontrar en el mundo de la plástica. Así repitiendo las palabras del doctor O'Gorman lanzaré la pregunta: ¿Qué es México? (3). La interpretación tradicional que la historiografía ha sostenido, tiene en el fondo dos posiciones: La

de considerar a México como una cosa física, "a la cual su historia sólo sería una serie de accidentes que 'le pasan' pero sin afectarla en su ser" (4); y la de considerarlo como una esencia, en la que México sería una entidad que "estaría predeterminada de acuerdo con un sólo y único modelo" (5), siendo la historia una simple contingencia sin sentido, pues no lo afecta en su seno. En ambas concepciones la acción del hombre y su libertad quedan excluidas como fantasmas. En la actualidad dicha interpretación resulta insuficiente pues sus posibilidades lógicas e históricas han sido puestas en crisis. De ésta surge una nueva concepción, que nos resuelve la dificultad de la conexión histórica y geográfica del acontecer mexicano, esta nueva concepción investiga partiendo de la realidad histórica misma, por lo cual llegamos a la conclusión de que: "la actual República de México no es, ni podría ser, el imperio de Moctezuma, ni la Nueva España, sino un ente distinto que surgió a consecuencia de una serie de sucesos ocurridos en el seno del virreinato, del mismo modo que éste surgió a su vez y en su día de otra serie de sucesos ocurridos en el seno de aquel imperio. De esta manera se reconoce el vínculo entre las tres y, al mismo tiempo, su diferencia entitativa" (6). Por eso lejos de ser México una esencia o una cosa física, es una conciencia y una responsabilidad. "México es lo que es porque ha sido la realización de una entre otras posibilidades históricas, lograda gracias al esfuerzo y a las virtudes de unos hombres eminentes. El ser de México, por lo tanto, radica en el modo en que esos hombres concibieron y en la manera cabal en que cumplieron sus responsabilidades en la esfera de los intereses de la nación" (7).

Basándome en lo anteriormente dicho, parece que la tarea que me he propuesto es, en principio viable; puesto que consiste en buscar cual es la manera en que se fue concibiendo esa responsabilidad que es México, y aunque es obvio no está por demás aclarar, que no ha sido siempre igual la manera de concebir tal responsabilidad, sino que ha estado sujeta a las circunstancias

particulares del momento, a la historia misma. Tan ha sido así que en nuestras constituciones políticas, desde que México apareció como tal en el siglo XIX, hemos sido alternativamente Imperio y República, centralizada o federativa; las que no han sido otra cosa que formas que se inventan para realizar cabalmente lo que con absoluta sinceridad se ha tenido por una responsabilidad.

Pero si mi tarea, en principio factible, va a tomar como medio la obra de arte, el lenguaje plástico, resulta que ahora es indispensable saber si este tipo de medios expresivos pueden servir para tal fin. ¿Las obras de arte verdaderamente pueden resistir el análisis que nos lleve a saber cuál ha sido la manera de interpretar la responsabilidad que es México? ¿Su lenguaje puede expresarnos las inquietudes y conceptos del tiempo en que fueron creadas, de tal forma que nosotros los podamos conocer decifrando su lenguaje como deciframos los conceptos que encierran las palabras de un texto?

El arte, ha dicho el doctor Justino Fernández, "es un complejo de intereses vitales y mortales puestos o compuestos en un cierto orden, cargado de intenciones, por el artista para crear un efecto atractivo, emocionante y revelador de aquellos intereses. El arte es un bello instrumento de revelaciones" (8). Por tanto el arte es en principio un producto sujeto o en cierta forma determinado por las circunstancias históricas en que vive inmerso, a las condiciones sociales, políticas, económicas e ideológicas propias de su época. Más como también es un instrumento de revelaciones, tiene como finalidad principal establecer una comunicación y como finalidad accesoria dar una información; comunicación porque es el producto de un hombre que trata de expresar, de decir cuál es su actitud, su posición ante las circunstan-

cias que lo rodean, de información porque, cualquiera que sea su actitud ante tales circunstancias, sea el rechazo, la aceptación, la indiferencia o la fuga, siempre estará aludiendo a ellas. Por lo tanto cualquiera que sea la intención con que dote a su obra, el artista, no puede dejar de darnos un testimonio de la vida que lo rodea, siempre nos estará revelando los "intereses vitales y mortales" que le son entrañablemente propios.

Pero, más aún, la obra de arte no es sólo el acto creativo, "no es una cosa disparando al aire, sino la obra de un hombre disparando a otros hombres" (9), que se constituye como tal por la comunicación que establece con otros hombres, pues éstos le inventan ese particular modo de ser artístico; en dicha invención intervienen también, los intereses y circunstancias del momento en que se realiza. La obra de arte entonces es un producto siempre dinámico, que por su doble característica, creación y aprehensión, sí puede responder o revelar la concepción que los hombres tienen de ciertos problemas que los rodean y que les son propios, porque dicha concepción de dichos problemas hace posible la obra de arte y la definen como tal, como expresión de un momento particular susceptible de ser constantemente descubierta, recreada.

En anteriores líneas he hablado del lenguaje plástico afirmando que para mí es tan importante como el lenguaje gramatical, pues bien, las formas de que éste se vale son también determinadas por el momento histórico y el temperamento individual, y es indiscutible que el uso de algunas formas revelan la actitud individual del artista, pero también, en cierta forma la visión generalizada de una época; por lo que una vez familiarizado con este lenguaje, con sus formas y sus colores, resulta posible reconocer el fondo que encierran, la intención y concepciones que guardan. De lo anteriormente dicho

desprendemos que si el artista en su acto creativo revela una serie de intereses vitales condicionados por las circunstancias propias de la época, y de — igual manera sucede en el aspecto contemplativo; y a la vez hemos aceptado — que México es una responsabilidad que ha sido concebida de diversas formas según el momento histórico, podemos concluir que las diversas formas de concebir tal responsabilidad si son susceptibles de inferirse a través de la obra de arte, ya que [el artista y el espectador,] no están ajenos a tal problemática, pues en ningún momento pueden aislarse del mundo en que viven y en consecuencia no pueden mantenerse al margen de esa responsabilidad.

Mas ahora me salta una nueva pregunta: ¿En qué forma he de acercarme al arte para que llegue a la revelación deseada? Si la obra de arte tiene dos elementos que la constituyen; el acto creativo y el acto apreciativo, ambos determinados por las circunstancias del momento particular en que se realizan, y los cuales establecen su conexión a través de medios especiales como son el dibujo, el color, la composición, etc.; hay, según mi propia experiencia, dos maneras de acercarse a la obra de arte: una, la contemplación sensible de tales medios expresivos, despreocupándose del complejo de intenciones y circunstancias que guarda. Otra es la que parte de la contemplación placentera pero que además intenta "reconstruir las motivaciones y razones que aquellos hombres (artistas) tuvieron para expresarse como se expresaron, para comprenderlos, para tener un cabal sentido de lo que sus bellezas nos revelan" — (10). De hecho esta segunda actitud es más coherente y válida, puesto que incluye a la anterior, pues en principio es necesario que la obra de arte afecte a nuestra sensibilidad revelándonos unas formas que nos emocionan y que — nos conducen a la "revelación de su contenido o sentido histórico, por la investigación crítica interpretativa de los símbolos que construyen, a fin de —

*Historicamente
no considera
que hay dos
momentos en
la relación
obra = especta-
dor,
1ª
observamos
que la obra
no corresponde
de a nuestra
época, la
visión del
artista en
tiempo es
diferente de
el tiempo del
espectador
actual,
el mundo e
ideología
son dos ma-
neras de
apreciar las
cosas.*

L

cuentas, una imagen. Ambas revelaciones son las que forman propiamente la conciencia estética, ambas le son necesarias y para dar su imagen sintética y última" (11). También de esta manera se complican los dos actos constitutivos de la obra de arte, porque la revelación del contenido o sentido histórico sólo lo será posible si previamente tenemos una imagen de la circunstancia en que surgió la obra, del sentido que adquirió en el momento de su creación y del que fue adquiriendo en el devenir, para los diversos espectadores que la fueron constituyendo como tal; por ello no se trata de introducirse solamente en el mundo histórico de la obra de arte, ni tampoco sólo de incorporar la obra al mundo del contemplador, sino de una labor reciproca que conduzca a la revelación de un particular problema, problema condicionado por intereses propios y actuales, pero cuya explicación actual trata de buscarse en las diversas concepciones pretéritas. Resumiendo puedo afirmar que el método para llegar a un cabal acercamiento a la obra de arte consiste en:

- 1.- Tener un contacto sensible con la obra y la posibilidad de emocionarse con tal obra.
- 2.- Conocer las condiciones particulares y generales que determinaron el acto creativo.
- 3.- Analizar la manera en que fue y se ha ido concibiendo.
- 4.- Volver a la obra y buscar, de acuerdo con el interés personal, el conocimiento del momento histórico en que fué creada y la manera en que se ha concebido, la revelación de los intereses vitales y la interpretación que de los problemas hace, por medio de las formas que inicialmente nos emocionaron.

Con este criterio me acercaré a la obra de arte para interrogarla -

sobre el objeto de mi interés, pero no a todas las obras de arte, sino a una de sus manifestaciones en particular, a la pintura y dentro de ésta a un género más particular todavía, el paisaje.

La razón de haber escogido a el paisaje es, porque me parece que refleja con mayor claridad la concepción de México, lo cual constituye el objeto final de la investigación; y lo refleja con esa claridad pues el paisaje al representar la naturaleza física de un lugar alude más directamente a la manera en que personalmente se ha concebido la singularidad de esa naturaleza física que representa. Así, me ocuparé de la obra de aquellos que representaron la naturaleza de México, porque en ella volcaron todo un mundo de intenciones, que espero, me revelen la manera en que era concebida la responsabilidad que es México. Mas no se piense que tomaré en consideración todos los paisajes que sobre México se han dicho, sino sólo me acercaré a aquellos, que en mi criterio, han expresado "en formas supremas intereses históricos radicales" (12), como lo es el de la responsabilidad de la realización de México.

CAPITULO I

La Pintura de Paisaje.

La pintura de paisaje, aparentemente es, aquel género artístico que representa plásticamente la naturaleza física, sea rural o urbana; más tal definición resulta un tanto incompleta pues todas las obras de arte se crean o definen por su oposición a una realidad relativamente externa a ella, por ello es que no sólo es la representación, la imitación, sino el producto de una interpretación. Todo artista al acercarse a la naturaleza lleva una intención, la cual, en cierta forma, está determinada por la realidad histórico cultural; por ello acertadamente ha dicho Jorge A. Manrique que "todo estilo es el hecho concreto que nos muestra la postura de un artista frente a la realidad; la historia del arte es en suma, las respuestas que se han dado a esta problemática" (13). Así, la pintura de paisaje es una realidad material de la que se parte, pero es, sobre todo, la intención del artista que se expresa con ciertas formas peculiares; tanto la intención como las formas responden a una realidad moral que circunda al artista, por eso un mismo lugar puede ser objeto de muchas obras diferentes, según el tipo de individuo que a él se haya acercado y la época en que se haya realizado la obra. De esta manera para tener una certera idea de lo que es la pintura de paisaje se hace necesario encararse con la manera en que cada individuo o cada época han concebido a la naturaleza y no sólo con la fracción de materia cósmica que representa.

El género del paisaje es relativamente reciente, pero no se piense que afirmo que lo es igualmente el sentimiento de la naturaleza en la plástica, el cual "si no es viejo como el mundo, es por lo menos antiquísimo" (14). Nació en el Renacimiento, período en el que al abandonarse los grandes inte-

reses metafísicos, surge un interés hacia lo humano y hacia la naturaleza; hacia lo humano porque el hombre se coloca a sí mismo en el centro del universo y hacia la naturaleza, porque siendo él el centro, sus posibilidades, gracias a su razón, se le revelan infinitas, y es la naturaleza el ámbito de su acción para su beneficio, y la que además lo protege, lo enmarca; por lo tanto su conocimiento es necesario para sujetarla a sus satisfacciones. El conocimiento moderno de la naturaleza es un conocimiento de dominio y no de salvación como lo fue en el medioevo. Así surge "una percepción más íntima, cuidadosa y detallada de la naturaleza. El hombre capta y representa la naturaleza con objeto de dominarla espiritualmente" (15).

La representación plástica de la naturaleza adquiere, en el Renacimiento una gran importancia, pero no autonomía; es cierto que en el siglo XV y sobre todo en el XVI, especialmente en Italia, los escenarios son más complejos como consecuencia del descubrimiento de la perspectiva, pero todo se ordena, como es de esperarse, por el antropocentrismo de la época, alrededor del cuerpo humano, enmarcándolo y cantando preminente lugar. Es la naturaleza en los cuadros de Leonardo, Mantegna, El Sodoma, Rafael, Tintoretto y Veronés, un medio donde se desarrollan los movimientos y gestos del hombre. "No querían representar la naturaleza sólo como tal, la naturaleza a toda costa. Querían mostrar este orden equilibrado en la naturaleza, y aun no se atrevían a rebasar demasiado los límites de este sistema en equilibrio" (16).

Todo esto es una regla, al parecer general, pero sin duda la naturaleza en cada uno de los artistas tiene un carácter propio, "se la interpreta imaginativamente (Parnaso de Mantegna) o bien con dramatismo (Virgen de las Rocas de Leonardo)... en obras de Tintoretto o del Veronés son obras inspira-

das en la realidad" (17), pero, agregemos que, no pierden cierto aire fantástico (Moisés sacado del agua, del Veronés, y Santa Magdalena y Santa María Egipciaca, de Tintoreto).

La pintura flamenca de la misma época no se mantuvo ajena, y tal vez con mayor pasión, a este interés por la naturaleza; los pintores flamencos de los siglos XV y XVI, también, la subordinan a escenas de la Biblia, de la Mitología o de la vida, pero en las composiciones de estos artistas se desarrollan más al aire libre y en ellas "el paisaje, en vez de verse a través de una ventana; entra deliberadamente en la organización del cuadro y se advierte que dicho decorado tiende ya a vivir una existencia propia" (18). Basta apreciar algunas obras de Gerard David, Brueghel, Bosch y sobre todo de Patinir, para reconocer la verdad de la anterior afirmación; además, parece ser que en Flandes se tenía, para ese momento, una cierta especialización, pues "los pintores de figuras tenían por patrón a San Lucas y los que pintaban paisajes y bodegones tenían por patrón a San Jerónimo" (19). Con respecto a la pintura flamenca de esta época es obligado afirmar que el carácter fantástico del paisaje es por demás evidente en algunas obras de Bosch y Brueghel, lo que les ha valido ser considerados antecedentes remotos del surrealismo.

Puede concluirse, que a pesar de no tener la pintura de paisaje una autonomía durante el Renacimiento, "el artista deja estallar sus amores reprimidos... acumulando en el menor espacio posible todo lo que puede encontrarse fuera del taller. Un paisaje, en Mantegna, Bellini, Bosch... es una verdadera orquestación alimentada por todos los elementos que nos brinda el universo... Para Patinir o Brueghel, demasiado habituados a la llanura, la lejana montaña rocallosa es siempre el motivo natural más hermoso" (20).

Los pueblos del norte de Europa, sobre todo los germánicos, muestran una actitud diferente; su visión del mundo es apasionada e individualista; la naturaleza lejos de ser una sierva domesticable es una feroz bestia

que absorbe al hombre, que le es hostil; posiblemente el medio ambiente que los rodea no sea tan benéfico como el del Mediterráneo, pero también su carácter místico, en que el hombre es concebido como un ente siempre dominado por fuerzas sobrenaturales que lo mantienen enajenado, los hace concebir a éste de esa forma. Los pintores alemanes sobre todo Albrecht Altdorfer adoptan una diversa actitud al encararse con la naturaleza, se la busca apasionadamente, sin detenerse a ver su posible equilibrio, se la busca en sí misma, como tal, concibiéndola "como una esfera caótica, inhumana y antihumana" (21) en la que la figura humana no es sino un elemento casi accesorio, simple parte de la naturaleza, que, inclusive, está rebasada y abrumada por ella. Las formas caóticas de la vegetación son mucho más importantes y poderosas que el mismo hombre. El San Jorge de Altdorfer, creo yo, es una muestra extraordinaria y bellísima de este trágico sentimiento de la naturaleza. Tal vez, aunque resulte peligrosa la afirmación, en estas obras y en esta actitud es donde pudiéramos encontrar el cimiento de un sentimiento plástico autónomo de la naturaleza; el viraje que dió como resultado la génesis del naturalismo moderno y la autonomía definitiva y perfeccionada de la pintura de paisaje, en donde se suprime en absoluto todo elemento narrativo.

Las postrimerías del siglo XVI y casi todo el XVII, son, en el desarrollo de la humanidad, años difíciles y complicados; época de introspección, duda y desconfianza. La seguridad de un equilibrio natural y la confianza en la razón del hombre, se han perdido; surge la necesidad de una revisión, de un viaje al interior del hombre. Los sentidos no son garantía de certidumbre, los datos percibidos por este medio deben conducir a una verdad más absoluta y estable. La naturaleza es importante porque ella conduce a ese fin último y supremo, porque atrás de ella se encuentra agazapado, encubierto ese "algo" indispensable para la acción del hombre. La naturaleza es el mundo de las apariencias, es irreal, pero conduce a lo último y verdadero; se muestra caótica, dinámica, fluida, pero guarda celosamente una última instancia suprema, nece-

saría e invariable. La naturaleza cobra en este momento la sublime importancia de ser el medio por el cual se revela la verdad última. El hombre debe encararse ante ella, buscar en ella, ese misterioso secreto que ferozmente defiende, pero solo, individualmente, debe encontrar la revelación de su sustento, sin renunciar a su razón, por el contrario, afianzándose en ella, pero dirigida a encontrar algo que la sostenga. Todo esto conduce a dos caminos el de la religiosidad trascendente o el de la inmanencia naturalista; mas en ambos la naturaleza es imprescindible. El hombre no deja de exaltarse y exaltar su razón, pero ya no por él mismo sino como un reflejo de algo más.

Toda esta concepción se refleja en dramáticos contrastes, en un constante claro-oscuro; el hombre es el reflejo de algo superior, pero también es el condenado a no ver más que apariencias y tener que buscar dentro y fuera de sí la verdad que lo hace superior; es rico y desposeído. La vida es un eterno espectáculo, como diría Calderón de la Barca, "un frenesí, una ilusión, una sombra, una ficción". El mundo es teatro y es trampa.

La pintura en este momento se convierte en la manifestación plástica por excelencia, puesto que es el medio más eficaz para expresar todo ese sentimiento de efecto y apariencia, a la vez que de revelación. Las formas y composiciones siempre están en movimiento, el colorido es contrastado y siempre hay atrás de la obra total la búsqueda dramática de algo exactamente contrario. La naturaleza, ya lo he dicho, cobra una importancia extraordinaria, sobre todo en la pintura, pues ella es la más apta para explorarla en su componente principal, el espacio atmosférico, el espacio profundo e infinito de la naturaleza.

El artista, finalmente se ve arrastrado por la exploración cada vez más profunda de los secretos y apariencias del espacio, de la luz y sus efectos sobre el color y la textura de los objetos. Surge, así, el paisaje autónomo e independiente, ya no está subordinado a un personaje, -divino o mítico-, ni es decoración, ni es adorno y mucho menos narración, es, en cierta forma,

un fin en sí mismo en cuanto a apariencia sensible. Una exploración visual, que nace acompañada de una visión personal; cada artista, individualmente, se enfrenta a esta apariencia sensible con una búsqueda individual y personal.

La naturaleza que ven estos artistas, es una naturaleza dinámica, contrastada y ascendente, muy lejana del equilibrio que en ella vio el Renacimiento. Una de las obras que mejor encarna estas categorías es la Vista de Toledo del Greco, poema grandioso en todo el sentido de la palabra, soberbia creación que evoca un algo trascendente; paisaje puro e impuro cuyas formas y colores ascienden dramáticamente, y ambos nos dan una imagen fantástica, misteriosa, en la que palpita constantemente la tragedia; en esta obra lo real y lo irreal pactan, como en un sueño. El pincel de Velázquez, también, nos dejó dos bellísimos paisajes de la Villa Médicis, los cuales resultan más tranquilos, pero no por ello menos extraordinarios; en éstos hay un mayor interés por lo visual y una técnica nueva para el momento, que les ha valido ser considerados como antecedentes del impresionismo. Tanto el paisaje del Greco como los de Velázquez son los únicos ejemplos de este género que se hicieron en España.

Más objetivos fueron los pintores que florecieron en Holanda, aunque no tengo para mí el que llegaron a un pleno realismo. Van Goyen, Van Ruysdael, Hobbema, Seghers y Wijnants son los representantes de dicha escuela, mas los tres primeros constituyen las visiones más importantes. La obra del primero es tranquila y apacible y es además un tanto localista. Van Ryusdael es más violento y evocador, es "quien introduce un sentido de lirismo grandioso que puede ser tomado por una premonición del romanticismo..." (22). Y, por último, Hobbema resulta el menos imaginativo de los tres y en cierta forma un poco alejado de una problemática trascendente, aunque en alguna de sus

obras se nos muestra exactamente contrario, como por ejemplo en El camino en el matorral, obra que es verdaderamente excepcional.

En todo el panorama de la pintura de paisaje del siglo XVII, dos figuras adquieren dimensiones extraordinarias, verdaderos titanes de la plástica y claves fundamentales en el desarrollo técnico de la pintura moderna: Rubens y Rembrandt. Ambos pintores de calidad insuperable, pero, a la vez, ejemplos de dos actitudes diferentes dentro del marco común de una misma época. La obra del primero es la exaltación del hombre como reflejo de algo superior; el segundo, en cambio, muestra la miseria de su condición; el uno es la riqueza, el otro la miseria. El paisaje de Rubens es misterioso y extraño, pero extraño por su voluptuosidad un tanto escatológica, fantástico y agitado; posiblemente una de sus obras más representativas es El naufragio de Eneas. El de Rembrandt es un paisaje tranquilo en apariencia pero en el fondo profundamente agitado, su característica más relevante es la angustia mística que encierra y trasmite su naturalismo; es un reposo doloroso y desgarrado por una luz de sincera esperanza; características que se plasman elocuentes en su obra titulada: El último rayo de sol.

En el seno mismo del siglo XVII poco a poco va surgiendo una nueva actitud en el hombre moderno, después de la "metódica duda", después de un escrutinio de la naturaleza en busca de la revelación, se ha encontrado la certeza buscada, la verdad trascendente anhelada; se le ha arrancado a la naturaleza su secreto y por tanto recobrado la tranquilidad perdida, conjurado el peligro, encontrando el equilibrio necesario para sostenerse.

La naturaleza, ahora, guarda en sí misma un orden legal preciso perfecto, es una realidad estable y constante capaz de ser aprendida por el

hombre a través de su razón, su conocimiento no sólo es posible, es necesario como base del progreso, pues a través de aquel será posible acelerar su marcha hacia la razón plena y absoluta. El problema del hombre de esta época es encontrar en el mundo moral esas leyes inmanentes que lo rigen, mismas que tienen que participar de iguales categorías a las de la naturaleza física, para poder establecer una ética estrictamente racional que lo conduzca a la felicidad y al bien estar, labor que intentó llevar al cabo la Ilustración. Lo racional es sinónimo de bueno, verdadero y bello. El mundo de este siglo es un mundo abstracto y profundamente idealista, con un rígido deber ser que norma la acción del hombre. El drama de éste consiste en su lucha por descartar de sí sus núcleos pasionales, negativos, -como por ejemplo la fe-, y entregarse a la senda del bien, al camino hacia la absoluta razón o sea el progreso.

Esta pasión por la razón que colmó los anhelos de los hombres de los siglos XVII y XVIII condujo dentro del arte, a lo que se ha llamado el academismo, es decir esta racionalidad hizo que se fundaran centros especializados para el aprendizaje de las normas del lenguaje plástico, en donde se adquirieran los conocimientos, las reglas racionales para expresarse bellamente. Se codificó racionalmente, conforme a un deber ser, a un ideal inmutable, perenne, regular, la expresión plástica;..."todos los géneros catalogables y concebibles, se pintaron de acuerdo con ciertos principios... el intelecto y la razón lo tenían todo experimentado y previsto..." (23). Pero, además, estos anhelos condujeron, también a una expresión medida y equilibrada, que posee un ritmo tranquilo, un dibujo preciso, suave y continuo, cuyas formas evocan un puro e ideal geometrismo, ordenadas dentro de un absoluto equilibrio, y, por último; con un colorido tenue que no sugiera ninguna violencia, ninguna brusquedad o contraste fuerte, y mantenga siempre una continuidad melódica.

La representación plástica de la naturaleza, el paisaje, se convirtió en un género importante ya que por medio de él se podía expresar ese orden regular de la naturaleza, la posibilidad del hombre de aprenderlo, y también la habilidad humana para componer la naturaleza de acuerdo con un deber ser, por lo tanto recreándola. Además se mostraba la posibilidad de dominarla, acelerando así la marcha hacia el progreso, por ello lo que añelaban estos pintores clasicistas era que "el contemplador de la obra pictórica recibiera intensa impresión de unidad, de equilibrio... de moderación, por la simplificación y la claridad, por la riqueza de la forma... y la cohesión" (24).

También en el siglo XVIII, y en parte producto del academismo, surgió un tipo particular de paisaje, El paisaje histórico, el que según Baudelaire "es la moral aplicada a la naturaleza" (25), y en lo cual no estaba lejos de la verdad. La historia para el racionalismo ilustrado es el medio para llegar a las notas comunes y originales del hombre, su naturaleza, y es, también, el ejemplo de cómo el hombre ha caído en la pasión y como ha salido de la abyección. El paisaje histórico es la reconstrucción de los ambientes en que el hombre ha vivido, ilustra ese camino accidentado de la humanidad; pero como la razón todo lo rige, generalmente se busca mostrar esos períodos en que ésta ha hecho su luz sobre la humanidad, así, a un mismo tiempo se expresa el orden racional de la naturaleza y la racionalidad de la obra del hombre, "el paisaje tuvo que ser... paisaje con pasado, y no solamente con su pasado natural, el geológico y botánico, sino con un pasado humano..." (26). En este tipo de paisaje se llevó al exceso el deseo de transformar, dentro del cuadro, la naturaleza de acuerdo con un modelo de deber ser, por tanto cayó en el convencionalismo artificioso en el cual intervienen diversos ingredientes "la mayor parte de los cuales no pertenecen a la naturaleza" (27). El pintor de este género "puede y debe transformar de un sólo golpe...una pobre cabaña...en un elegante templo; puede convertir...

un arbusto en árbol vigoroso... La nobleza la aportaba la arquitectura de las ruinas de la antigüedad clásica" (28). Por todas estas características racionalistas, era por lo que Baudelaire, como buen romántico que era, lo rechazaba definitivamente; porque para él, "la naturaleza no tiene más moral que el hecho, porque ella es la moral misma; y sin embargo, tratan de reconstruirla y de ordenarla según reglas más sanas y más puras" (29).

La corriente clasicista y racionalista se desarrolló con más ímpetu en Francia, en París se fundó la segunda academia de Europa, corriendo aún el siglo XVII. Importantes representantes de la pintura de paisaje francés del siglo XVII son Lorrain y Pousain, ellos ya poseen en plenitud el carácter idealista y clasicista del racionalismo, pero sus obras son tranquilas, mas no alejadas de cierto dramatismo, son por así decirlo producto de un momento aún no plenamente definido pero en el cual se vislumbra ya un cambio de actitud. En Lorrain inclusive ya se da el gusto por las ruinas clásicas de la antigüedad; en el Entierro de Santa Serapia, por ejemplo, éstas adquieren una importancia fundamental. En el siglo XVIII, Wateau y Fragonard se nos muestran ya totalmente alejados de preocupaciones, su mundo es seguro y su naturaleza amena y placentera, sus ambientes jubilosos y encantadoramente frívolos, en cierta manera son el reflejo de una despreocupación gozosa. Más especializados en el género fueron Vernet, Robert y los dos sutiles, equilibrados y dramáticos, en cuyas obras hay una clara disposición de las partes componentes. Robert especialmente se interesó por crear obras en las cuales las ruinas tienen una importancia fundamental, con cierto aire romántico. En Italia, Guardi y Canaletto participan de las mismas características; sus cuadros tienen un extraordinario y delicado colorido, en el que no existe brusquedad alguna, sino una sutil continuada unidad.

Las normas racionalistas se vieron rotas en el siglo XIX por la avalancha del romanticismo; la pasión, pero ahora una pasión psicológica individualista, irracional, y la búsqueda de sus fuerzas en el interior del hombre y de la naturaleza, -en ellos y por ellos mismos-, es lo que interesa. Es el afán de buscar, ver y expresar el ser y no el deber ser, de las cosas; afán individualista que lleva a una visión propia e intransferible, afán por comunicar lo propio, sin trabas ni represiones impuestas por códigos abstractos o normas externas al ser del hombre. El individualismo y la libertad alcanzan dimensiones titánicas en este pensamiento romántico, en cierta manera producto del mismo racionalismo dieciochesco, pues éste fue una especie sui generis de romanticismo pasional.

El hombre del romanticismo, -avatar moderno del barroco-, ve en la naturaleza física la misma pasión que lo consume interiormente; por ello la siente, la toma y la recrea plásticamente; por medio de ella hecha fuera de sí mismo su propio ardor al expresarlo en la naturaleza y, a la vez, está manifestando la pasión propia del cosmos. Es la libertad la nueva diosa del panteón humano, la pasión por ella, el amor a ella, los lleva hasta la licencia y la escatología.

Esta veneración de los románticos a la libertad no se pudo mantener ajena al arte, si "por ella combatieron y por ella, llegada la ocasión, supieron morir. Por este motivo... hay que señalar 'el amor a la libertad' como otros de los caracteres capitales del paisaje moderno" (30). El orden, la precisión, la ecuanimidad del siglo precedente dejan su lugar a lo vago y fluctuante; los colores, formas y composiciones límpidas y medidas, se transforman en nebulosas y contrastadas. Se vuelve a la naturaleza y en el paisaje se evita todo idealismo, se quiebran y desordenan las composiciones, -a las que los racionalistas se hubieran preocupado por poner los ci-

mientos-, dejen salvajes los matorrales que aquellos hubieran tallado meticulosamente. Esta vuelta a la naturaleza, esa devoción a la libertad, están mezcladas de un sentimiento respetuoso que inspiran las fuerzas incontenibles de la naturaleza, y por tanto del gusto por lo salvaje, llegando a complacerse con "todos los aspectos de la decrepitud y del abandono que libertan a la naturaleza de la autoridad del hombre" (31). El paisaje romántico también gusta de pintar ruinas y escenas en las que se ve la obra del hombre, pero su sentido es diferente, es una manera de expresar la precariedad del hombre y de su obra; "el amor a las ruinas viene a ser en este caso una forma indirecta de expresar la devoción humana por las fuerzas primigenias del cosmos... que a la corta o a la larga acaban aniquilando la obra del hombre" (32).

Goya, en el siglo XVIII aún, fue un antecesor de esta actitud por su búsqueda individual de los caracteres humanos, por su libertad, por sus fantásticas y escarnecedoras visiones, y a la vez técnicamente es otro de los antecedentes del impresionismo. En Goya cobra vigencia un cierto paisaje fantástico, personal, evocador de visiones puramente individuales y revelador de un dramatismo pocas veces igualado.

La escuela de paisaje en Inglaterra cobró en este momento del romanticismo una extraordinaria importancia y una vitalidad no frecuente en la pintura de este país. Turner y Constable son los pilares de esta escuela; el segundo muestra un amor panteísta hacia la campiña británica, se recrea jubilosamente con la luz solar e intenta captar los efectos de ésta sobre la naturaleza. Turner es monumental y grandioso, dramático, rico y fluido; sus obras son un pasmo ante los fenómenos de la naturaleza y su fuerza avasalladora, la luz es un milagro y el color un vértigo que envuelve y absorbe; la forma se pierde y el sentimiento a través del efecto, es el que se plasma y pervive.

En Francia los paisajistas, después de todo, no se desprendieron de

cierto racionalismo. Corot es el más destacado paisajista romántico francés, decididamente poético recrea el paisaje con una cierta intención y se basa fundamentalmente en el efecto, el cual logra por medio de "sutiles relaciones proporcionales en claros y oscuros" (33); en su obra la naturaleza adquiere una sensación eterea en el que sus elementos parecen esfumarse. También representativa de este momento es la Escuela de Barbizon, cuya finalidad era la vuelta a la naturaleza en su auténtica realidad, la figura más relevante de este grupo fue Theodore Rousseau quien en su obra guarda un sentido grandioso, un colorido sugestivo y agradable, y una perfecta y equilibrada estructura; mas después "derivó hacia otra manera en que la objetividad detallista produce un realismo sin monumentalidad" (34).

El siglo XIX no sólo vio el surgimiento del romanticismo, sino que también su censo y su decadencia, porque si el siglo XIX fue el de las luchas nacionalistas por la libertad política y espiritual, no menos lo fue del desarrollo de la ciencia y de la técnica, de los profundos cambios económicos y sociales, del industrialismo, de la máquina, de la producción en gran escala, de la acumulación de capitales, de los bancos, etc. Los perfiles de las ciudades, cortados antaño por las torres de los monumentos religiosos, empiezan a estarlo por las humeantes chimeneas, nuevos símbolos del imperio del hombre, símbolos de la separación casi definitiva de la idea trascendente; es el reino de la inmanencia, de la secularización completa del universo, del hombre y de la naturaleza. Para este momento se agudiza la concepción del hombre y la naturaleza en cuanto tales, la trascendencia metafísica aparentemente ha sido descartada del esquema mental del hombre, pues sus actos, su acción, en el fondo siguen guardando la búsqueda del absoluto, que siempre será metafísico y abstracto pero necesario para conducir a la acción, trágica contradicción del pensamiento contemporáneo, pues la trascendencia que busca el hombre, valga la paradoja, es inmanente. Es el materia-

lismo, la búsqueda de la realidad inmediata, de las formas por ellas mismas, es la explicación de los fenómenos por los fenómenos mismos, es el estudio positivo de las leyes de la naturaleza, invariables y constantes.

En el campo de la plástica, estas búsquedas de la realidad, condujeron a una serie de experimentos formales, todos tendientes al encuentro de lo puramente visual cuyo máximo deseo era el intento de captarla en su verdadera apariencia física, pues la verdad única e importante era la de las formas físicas per se. Esta intención implicaba un cierto despersonalismo, un científicismo, por lo que las teorías, que en torno a este deseo se forjan, pretenden tener el rigor metodológico de una ciencia exacta, pues sólo conciben que por este medio se pueda llegar a una verdad absoluta y objetiva. Es, en fin, el ferviente deseo de colocar a el arte en el mismo plano de la ciencia y la técnica. En el campo temático, esta búsqueda, condujo a una absoluta libertad; todos los objetos, ya que se buscaba la realidad formal, fueron igualmente importantes, "fue la democratización de los temas, pues todos los sitios de la naturaleza eran susceptibles de ser pintados, así como la vida cotidiana" (35).

Dentro del género pictórico del que nos venimos ocupando, esta actitud comenzó a manifestarse en Francia y en el seno mismo del romanticismo, fue como una culminación insólita y antiromántica, representada por la obra de Coubert, quien lentamente abandonó el idealismo para lanzarse a la búsqueda de la realidad; sus paisajes son un tanto intuitivos, sin temas específicos, pero no carentes de poesía y encanto. Más el afán de realismo, de captar e investigar el mundo visual con la máxima imparcialidad y exactitud, no quedó en este punto y produjo una nueva corriente; el impresionismo.

El impresionismo tuvo sus antecedentes formales en algunos pintores como Velázquez, Goya y sobre todo en Delacroix, también la Escuela de

Barbizon por su vuelta a la naturaleza y los pintores ingleses por su entusiasmo por la luz y sus efectos, son antecedentes remotos de esta corriente. Pero el antecedente inmediato debe encontrarse en la obra de Manet, quien, en cierta forma, puede considerarse como continuador de Coubert por su realismo, pero su pincelada fue más libre y su colorido más luminoso.

Los impresionistas en la búsqueda de la realidad visual, en su actitud antiacademista y anti-idealista, se enfrentan al movimiento, a la variabilidad constante de la naturaleza, por ello conciben a la realidad como las impresiones luminosas sobre los objetos, lo que se presenta a los ojos es luz; la luz es la realidad última y verdadera, su ambición es captarla. Pintan la impresión, que por la luz, recibe el ojo de la naturaleza, pintan "para que el espectador tenga la impresión del trozo de naturaleza pintado"(36). Se lanzan fuera de los talleres para pintar al aire libre, casi con la certeza de que "dos pintores, situados en el mismo lugar y a la misma hora, deberían producir el mismo cuadro, ya que la intención era copiar exactamente el mundo exterior, o sea 'lo que se ve' (37). Este afán científico y objetivista los obligó a pintar con rapidez y soltura en las pinceladas, pues la luz cambia cada instante; su técnica consistió en una serie de pequeñas pinceladas yuxtapuestas de colores puros, suprimiendo todo dibujo previo; la forma o mejor dicho, la impresión de la forma la daban el conjunto de pinceladas, por ello sus cuadros en un principio fueron considerados como simples bocetos y nunca como obras acabadas. El drama de un pintor impresionista resultó ser que según su teoría cada instante tenía delante de sus ojos un paisaje diferente.

Pese a todo este planteamiento teórico, que pretendía llegar a una objetividad visual absoluta y a la expresión de la realidad en su plena veracidad, el resultado fue totalmente diferente; las manifestaciones plásticas fueron muy diversas, fue un problema de retina, cada uno de los pintores vió

la luz y el color que sobre los objetos se producía de muy diversa forma, además dada la rapidez de su pintura, la naturaleza representada en el cuadro resultaba muy lejana de la misma realidad visual. Monet, Pissarro y Sisley fueron los pintores más destacados; el primero gustó de los elementos en continuo fluir, -el agua resulta ser su pasión-, expresó siempre esa constante de eterno cambio que lo llevó a pintar diversos cuadros de un mismo paisaje, como son su serie sobre la Catedral de Rouan. Pissarro vió la naturaleza con amor, y a pesar de su sometimiento a la teoría, la recrea líricamente y su obra transforma a la naturaleza bajo una luz cada vez más límpida y clara. Por último Sisley nunca llega a perder definitivamente los contornos de los elementos de su paisaje, mas en el agua y en el aire se percibe la fluidez y el cambio que quiere manifestar.

El sueño impresionista de colocar al arte a la altura de un conocimiento científico, a la postre resultó imposible, pero abrió, sin duda, una brecha en el intento de encontrar una teoría que diera la posibilidad de llegar plenamente a la realidad visual. El siguiente paso científicista lo dieron Seurat y Signac con su teoría del puntillismo. Estos pintores consideraron que el impresionismo, con la pérdida del dibujo y la carencia de una estructura en sus obras, lejos de representar la realidad la desvirtuaban, por ello se dan a la tarea de recuperar el dibujo preciso, con áreas bien definidas y una estructura equilibrada. Su técnica consistió en usar siempre colores aplicados en pequeñas pinceladas de cuyo conjunto, cuidadosamente estudiado de antemano, surge la visión óptica deseada.

Seurat lleva a sus últimas consecuencias esta técnica creando cuadros en los cuales los pequeños puntos forman áreas cromáticas, de luces y sombras, con las que recupera la forma, delimitando, sin que la línea del dibujo exista, los objetos y dándoles el volumen correspondiente, aunque con

cierta rigidez, "los perfiles adoptan formas precisas y los cuadros se organizan en planos perfectamente limpios, por medio de leyes de contrastes, de gradaciones y de sombras" (38); un ejemplo claro de esta técnica de Seurat aplicada a un paisaje puro sería Un domingo en la isla de la Grand Jatte.

Poco a poco la búsqueda de lo puramente visual obliga a que el artista moderno penetre, finalmente, en la estructura abstracta de las formas físicas. Al alcanzar la médula de lo visual, la trasciende. En este proceso dan un valioso aporte los artistas post-impresionistas de fines del siglo XIX; Cézanne, Gauguin y Van Gogh, quienes ya no intentan copiar sino expresar sus visiones personales. Cézanne desea llegar a la naturaleza, pero no en su aspecto visual sino en su esencia íntima, buscando su realidad estructural perenne; ésto lo lleva a una expresión abstracta de geometrismo puro, encontrando ahí los valores formales absolutos e invariables. Sus paisajes, como sus manzanas, son eternos, arquetípicos. Con fino sintetismo y delicado modelado cromático integra sus obras en las que aparece una naturaleza desnuda de apariencias, en su realidad última, absoluta y perfecta, la de las formas esenciales cúbicas, cilíndricas y esféricas.

Gauguin tampoco se interesa por la apariencia visual de la naturaleza, sino la real; pero para él la realidad no está en las formas mismas, sino en él, en Gauguin, en el hombre. Ese algo que está en las cosas, que hace significativa a la naturaleza es la pasión, la espiritualidad, la proyección humana que son capaces de simbolizar. Busca la sencillez, la libertad, la pureza, con las que se puede captar, primero, y expresar, después, la realidad vital y trascendente, la verdad de la naturaleza; por ello busca la ingenuidad primitiva que le permita el pasmo grandioso de lo increíble y lo lleve a la poesía, a la imaginación, liberándose del razonamiento puro y preciso

de la civilización y el progreso. Por ello se expresa a través de un extra-
ordinario sintetismo ^{quiere ser} que/ingenuo y primitivo, exento de detalles superfluos,
que da idea de la naturaleza pero que evoca un mundo de emoción más allá de
ella, emoción que la misma línea contiene en su sinuoso recorrido. Además,
su colorido, totalmente alejado de la objetiva realidad, aplicado en grandes
zonas planas, nos conduce a un mundo poético pleno de emoción, un mundo per-
sonalmente recreado cuyas partes no son otra cosa que símbolos y el todo de
un cuadro es una gran alegoría del sentimiento del hombre.

En Van Gogh, también, es la búsqueda de un fondo más allá de la
aparencia natural; la naturaleza para él es el reflejo de un mundo interior
más allá de sí misma, es el reflejo de la pasión y el amor; su intento es su-
perar el materialismo y dar una visión de la naturaleza más humanizada, a tra-
vés de su pintura. El pretende hacer del lenguaje plástico un medio que con-
duzca a una comunicación más profunda entre los hombres, que las formas reve-
len los más profundos sentimientos y los colores despierten vivencias y pa-
siones. Su obra está teñida, sobre todo al final de su vida, de una pasión
incontrolable, de una expresividad brutal; los paisajes de este momento son
verdaderas oleadas de colores puros aplicados de tal forma que crean un dibu-
jo sinuoso y vehemente, siempre con una idea atrás de la obra, considerando a
ésta como la metáfora de una realidad más profunda. Sus obras son alegorías
atormentadas expresadas con tal movimiento que nos lleva al vértigo y la exal-
tación.

De estos tres pilares del arte contemporáneo surgieron nuevas visio-
nes del paisaje; de Gauguin y Van Gogh, se desprendieron dos corrientes, una
en Alemania y la otra en Francia, el expresionismo y el fauvismo respectiva-
mente. Ambas corrientes dejando a un lado el naturalismo se lanzaron al mundo
de las sensaciones y el instinto, expresándose fundamentalmente por medio del

color y con gran libertad respecto a las formas y a la composición. Plasmaron con tonos puros y violentos las sensaciones personales de cada uno de ellos y los instintos particulares se volcaron con una fuerza descomunal sobre el lienzo. Ahora bien, pese a la simultaneidad y a la aparente semejanza formal de ambos movimientos, hay algunas notas que los caracterizan: el fauvismo es la recreación de un mundo exterior por el instinto, pero sin angustias, las sensaciones están exentas de problemática moral son visiones hedonistas y placenteras, en resumen optimistas. El expresionismo es todo lo contrario, es un sentimiento trágico el que lo mueve, revelador de una postura ética que juzga o salva al mundo que lo rodea y que implica una actitud mesiánica. De los fauvistas más destacados en el paisaje están Matisse, Dufy y Vlaminck; Matisse en sus paisajes logra transformar lo material, sentimiento e idea en un efecto que los resume. Dufy muestra una gran soltura en la pincelada, de un intenso y personal color y de una "infantil" composición, llega, en sus paisajes, a un encantador primitivismo placentero y poético. Vlaminck, por último, muestra en su rudeza y libertad una frenada búsqueda de lo virginal.

Del expresionismo fue Emil Nolde el más importante dentro de este género, las series de paisajes de cielo, mar y tierra que realizó en los últimos años de su vida revelan una singular y oscura visión de la naturaleza.

De los postulados de búsqueda de Cézanne surgió el movimiento del cubismo, en el cual predominó fuertemente el uso de formas geométricas absolutas y en una simultaneidad de visiones parciales, con las que se pretende llegar a la expresión de la auténtica realidad esencial y estática de la naturaleza al reorganizar tales visiones parciales en el cuadro. El paisaje y la naturaleza difícilmente son reconocibles y aunque se alude, aún, a un mundo exterior éste se encuentra casi totalmente abstraído de su reali-

dad concreta, baste para ilustrar lo dicho, los paisajes realizados por Braque, entre 1908 y 1909, tales como L'Estaque y la Carrière St. Denis; o los de Picasso, sobre la aldea catalana de Horta de San Juan mismos, que parece ser, dieron nombre al movimiento. A las libertades de Picasso y Braque vinieron las de Boccioni, Severini, Carrá y Balla, representantes del futurismo, corriente nacida en Italia, que pone a las visiones geometrizadas y descompuestas del cubismo, en movimiento, y exalta este elemento como básico y fundamental.

En la segunda década del siglo XX, el mundo de las sensaciones y el de la pureza ideal de las formas, deja su paso a la vanguardia italiana, que en realidad tuvo pocos seguidores y corta vigencia, la Escuela Metafísica, cuyo fundamental y casi único representante fue Giorgio De Chirico. Este busca en la naturaleza el significado remoto e íntimo del mundo y crea una serie de paisajes urbanos con el tema de las plazas de Italia, llenas de una inmovilidad misteriosa, de contrastes luminosos y sombríos que le dan a la obra un aire dramático y fantástico. Esta corriente abre dentro del paisaje una nueva brújula, que consiste en tomarlo conscientemente como medio para expresar una poética individual, no ya como un fin para buscar o expresar la idealidad que se encuentra en la naturaleza; brújula que en realidad está abierta desde el fauvismo y el expresionismo pero que viene a tener mayor plenitud en esta década con el movimiento surrealista.

En las obras de Dalí y Tanguy el paisaje es simplemente la evocación y la expresión de un mundo psíquico muy particular, es la alegoría de una serie de visiones individuales, sueños, fantasías, imaginaciones; es la plena subjetivización de las formas naturales para expresar una problemática puramente personal: la naturaleza en cuanto tal ya no importa.

A partir de ese momento el paisaje de hecho desaparece; unos por

el geometrismo formalista, otros por el simbolismo teatral individual, lo agotaron y lo disolvieron. En cuatro siglos el paisaje sufrió infinitos avatares, se le inventaron mil formas de ser, se le vió equilibrado, se le buscó su verdad trascendental, su orden, se le compuso idealmente, etc.; pero lo importante es que entre los dos límites, entre el orden armónico que rodea al hombre en que nació y entre la metáfora de una realidad subjetiva en que murió; entre el ser el elemento externo y el ser la expresión de un elemento interior, siempre fue un excelente medio para que el hombre pudiera decirnos sus sentimientos y sus verdades.

CAPITULO II

México en Dos Procesos.

a) Proceso político.

México surgió en los albores del siglo XIX, como resultado de una serie de acontecimientos que se produjeron en el seno mismo del virreinato; estos constituyen un complejo proceso que se ha venido denominando la Revolución de Independencia; ésta de hecho se inicia en el año de 1808 y concluye en 1821. La rebelión insurgente lejos de mantener una uniformidad, fue un proceso ideológico en el cual no hubo un programa que fuera constante desde sus inicios hasta su consumación, sino que se realizó bajo diversos postulados y con muy heterogéneas metas. (39). Mas parece que pese a esta diversidad de principios y fines, hay algunos fundamentos que parecen constituir y que, a la vez, forman un "horizonte abigarrado, mezcla ecléctica de postulados de la Ilustración, de pasiones y anhelos románticos y de tradicionalismo católico" (40). La diversa combinación o la preponderancia de alguno de estos fundamentos sobre los otros ha permitido ver tres etapas del proceso, mismas que sientan precedente para el ulterior desarrollo constitutivo de México.

Al verse consumada la Independencia, las posturas ideológicas que durante la misma lucha se habían forjado, desembocaron en dos grandes derroteros antagónicos entre sí, pero que sin duda ninguno dejaba de concebir a la nación como "una empresa y destino comunes" (41); y ambos veían o sentían que el destino propio de México consistía en "sumarse a la trayectoria progresista de los pueblos liberales" (42). A estas tendencias heredadas de la lucha que las precedió se les ha dado en llamar: liberales y conservadoras, pero en realidad la diferencia entre ambas no es que sean unas liberales y otras no, sino a que cada una concibe el ser de México de una manera diferente y por ende su realización plena.

Mientras el conservador concibe a esta recién nacida nación como una continuidad europea, como el producto de la madurez de su estado anterior; el liberal la concibe como algo totalmente nuevo, sin ligas ni relaciones pretéritas, por lo que había que partir de cero para realizar una labor constructiva. Ambas entienden un progreso, una marcha hacia el futuro de mejoramiento y felicidad, pero los primeros con la creencia profunda de que México no era otra cosa que una Nueva España independiente o una, ahora sí, verdadera Nueva España. Los segundos, con una no menos profunda idea de un modelo del deber ser de una sociedad liberal básicamente americana, entendiendo por americana algo constitutivamente opuesto a lo europeo.

De esto se desprende que los liberales, por su renuncia al pasado viejo período colonial y sus productos sociales, políticos, económicos y culturales como algo esencialmente negativo, que su mirada hacia Europa es tuviera plena de desprecio y que en su lugar se desarrollara un rabioso deseo americanista, que incluía una amorosa contemplación de la realización por excelencia: los Estados Unidos. Así, también, en los liberales cobraría caracteres obsesivos el deseo de un deber ser que tuviera como base un constitucio-

nalismo, un verdadero amor y confianza a la norma abstracta concebida como panacea de las transformaciones deseadas, que vendrían a reformar todos sentidos la vida de los mexicanos; por ello el esfuerzo violento de la sociedad, la revolución, era necesaria.

Los conservadores piensan que toda transformación debe partir de la tradición, "que los cambios progresivos se deben al tiempo... y es que detrás de esas concepciones se encuentra la idea de que el progreso es un fenómeno necesario aunque lento" (43). Defienden, por lo tanto, el antiguo orden, a la sociedad colonial y, por supuesto, al meollo de ésta; la religión católica. Su posición se traduce en un pleno europeísmo, lo que les hace ver, a la nación americana por excelencia, como una muestra de barbarie y como una amenaza de la cultura y los valores heredados. El deber ser es para ellos continuar con las instituciones coloniales, tratando de partir de una realidad objetiva.

Ahora bien, ninguna de ambas posiciones alcanzó su objetivo en plenitud, en ambas se encierran algunas contradicciones que imposibilitaron su realización; más en ambas hubo la sinceridad y el auténtico sentido de responsabilidad en cuanto a la realización de México; por ello "ninguna de esas posiciones nos son ajenas; nos pertenecen en el pasado y su diálogo es el proceso formador del ser nacional... De tanto odiarse se contagiaron mutuamente para alcanzar una síntesis de sus virtudes y defectos" (44).

Hacia mediados del siglo XIX la síntesis de ambos pensamientos se realizó, no sin antes haberse padecido largos años de luchas constantes. Los hombres que militaban en el partido liberal asimilaron en forma extraordinaria los elementos tradicionalistas, despojando de su sentido a la facción opuesta; con esto aseguraron un proyecto de modernidad más coherente con la realidad de México, destruyendo la posibilidad del proyecto conservador, dando muerte a la idea de una Nueva España independiente, y prometiendo un México más auténtico y pleno de posibilidades futuras. Uno de los lo-

gros más importantes de este nuevo giro del Liberalismo, fue dar a la conciencia y responsabilidad personales un sentido primordial en la labor de formación de la nación; de hecho a esta generación se debe la obra de crear un sentido de responsabilidad que no es otra cosa que el sentimiento de nacionalidad, pues crearon un nuevo lazo de cohesión social que no era otra cosa que el espíritu cívico, mismo que venía a sustituir en esta importante función al espíritu religioso, pasando éste, a la categoría de una responsabilidad individual. Así la conciencia personal podía sin problema orientarse hacia varios puntos sin perder su lugar dentro del ámbito nacional, pues se puede establecer una moral privada y una moral pública y ambas pueden coexistir sin conflicto.

Esta posición sintética dió como resultado un nuevo pensamiento que acabó por forjar el ser de México, este fue el positivismo; bajo cuya égida el proceso constitutivo de la nación alcanzó un grado considerablemente importante, porque fue un período eminentemente constructivo que conjugaba el "afán progresista de los revolucionarios con la tendencia a la estabilidad de los reaccionarios" (45), dando por sobre todas las cosas, una importancia primordial a la marcha de la sociedad, sin por ello coartar la libertad individual y despertaba, a su manera, un sentido de responsabilidad altruísta en la sociedad, aunque dicho sentimiento se traducía en forma diferente en los diversos sectores constitutivos de la misma.

Durante ésta época se confió plenamente en la efectividad del sistema, pues este conjuraba el peligro, la inseguridad que, la humanidad eternamente ha tenido, al futuro. Así la generación en cuestión creía contar con los métodos seguros, perfectos y precisos, los métodos de las ciencias; mismos que fueron aplicados a todos los problemas de México, fueran de orden social, político o económico. En suma: el producto político de la labor iniciada por Juárez, que ya se sustentó en el positivismo, fue el período del por-

firismo, el cual "se presentó como la síntesis de los dos partidos que se habían disputado el poder político desde el término mismo de la guerra de independencia. Y como tal síntesis pretendió ser también la superación de ese antagonismo" (46).

Mas este período a pesar de ser una culminación no dió fin al proceso de formación del ser nacional, sino que fue un régimen provisional, un tránsito hacia una integración y consolidación de México, no sólo considerándolo desde nuestro punto de vista sino desde la propia fundamentación ideológica del sistema. Por ello ya a fines del siglo XIX se volvieron a plantear nuevos postulados referentes a la concepción de México y a sus inherentes problemas sociales, políticos y económicos; estos postulados parecen tener como nota común la vuelta a un liberalismo, ejemplo de ello son el pensamiento de los hermanos Flores Magón y el de Francisco I. Madero; más sería erróneo considerar que guardan, entre ellos, una verdadera unidad; todo lo contrario cada uno de los ideólogos de las facciones políticas tenía sus propios principios y pugnaba por metas muy diversas, tal vez sea esta una de las razones por las que en la lucha revolucionaria de 1910 se dieron tantas facciones combatientes que a la larga no llegaron a formar una unidad ni física ni moral. Tomando en consideración esto último, no me parece arriesgado afirmar que otro punto relevante de la nueva concepción de México sea un pleno y total subjetivismo, es decir que se llega a un punto en que México es en el pensamiento del siglo XX la manera en que individualmente se entiende o concibe ese ser.

La Constitución de 1917 vino a ser el documento político que oficialmente sancionó las dos notas comunes que hemos postulado para la nueva etapa del proceso; pues en ella quedo plasmado un nuevo tipo de liberalismo, levantando los intereses generales por encima de los particulares, pero los primeros sujetos a una libre interpretación. Este documento por otra parte encerraba un mecanismo que reconocía la experiencia histórica asimilándo-

la, y a la vez permitía la apertura al futuro; por ello a partir de este momento el concepto de México y las realizaciones que de él se desprenden queda sujeto a una muy particular e individual responsabilidad. "Por eso, los distintos gobernantes emanados de la Revolución aplicaron diferentes interpretaciones a esos preceptos constitucionales, según les pedían las distintas circunstancias y, desde luego, los intereses más influyentes en un momento dado. Por otra parte, ya los reiteramos, esos preceptos, el criterio general que los guía, son susceptibles de distintas y elásticas interpretaciones, incluso se formularon de tal modo que así pudiera ocurrir" (47).

b) Proceso estético.

Si de una manera muy sucinta he analizado cual fue el desarrollo del proceso de concepción de México dentro de la política, intentaré ver, ahora, como esas mismas ideologías conformaron el gusto y la conciencia estética, creando todo un proceso estético en México, proceso que determinó en gran parte la creación artística en esos mismos años y, que permite hablar de una estética mexicana.

Desde la introducción de un ideal neoclásico en el arte, durante los últimos años del virreinato, se inicia ya una conciencia estética más o menos con características propias, no por la originalidad de su pensamiento, sino por la manera de interpretar las ideas y las formas importadas de Europa. El neoclásico rompió con la ya larga tradición barroca, fue visto como el símbolo de la modernidad y sobre todo como algo particularmente propio. Pero de hecho la conciencia estética no tuvo durante algunos años, por las circunstancias, la posibilidad de expresarse; fue hasta el año de 1847, con la reestructuración de la Academia de San Carlos, que el arte y los ideales estéticos pudieron florecer de nueva cuenta.

A partir de este momento la crítica de arte tendría dos tó-
nicas generales, mismas que predominaron en cada una de las mitades
del siglo XIX; más pese a sus diferencias, ambas tendrán algunas notas
comunes, siendo la principal de ellas: la búsqueda de un contenido, el
rechazo de el arte por el arte, o en otras palabras el deseo de que el
arte tenga un sosten ideológico válido; la divergencia se planteará, por
tanto, en la diferente manera de entender ese sostén ideológico o el
contenido que la obra de arte debe tener.

El arte en el siglo XIX surge con una bien definida misión: es
el medio, la ruta para alcanzar, culturalmente, a los países más progre-
sistas de la tierra. Mas las circunstancias peculiares hacen que esa eva-
luación del progreso se entienda de una manera muy diversa por dos gran-
des sectores: para unos debe ser algo que guarde la tradición cultural
heredada de Europa y para otros la creación de una imagen propia que le
corresponde a su ser americano, separándose de la idea de que América es
una Nueva Europa, desde el punto de vista cultural. "Ambas posturas des-
truyen y estrujan la realidad histórica de México" (48); ciertamente en
ambas hay una salida total de la realidad histórica de la nueva nación y
un idealismo recalcitrante y definitivo; el deber ser es común a ambas po-
siciones.

Durante la primera mitad de la pasada centuria la mayor parte
de las teorías en materia de arte tratan de buscar un elemento que, de
manera absoluta, sostenga la producción plástica; ellas consideran que
históricamente esta nueva nación sigue íntimamente ligada a Europa, más
como la realidad política contradice esta posición, recurren a enlazar y
levantar como absoluto aquel medio por el cual América conserva su víncu-
lo con el antiguo continente y que, además, es el elemento de aculturación
occidental de los americanos: la religión católica. Así en esta primera

etapa, la fé católica juega el papel de inspiradora de las artes y es el único medio capaz de llevar a los artistas a planos sublimes y universales. Dentro de ésta, indudablemente, se encierra la idea de seguir identificando a México con Europa, sin menoscabo de la diferencia entitativa del primero; y por otra parte el arte adquiere la significación de ser el medio por el cual se expresa el ser nacional, a la vez que se le asegura su trascendencia universal. Es esta la razón por la que los artistas y críticos de este momento seguían muy de cerca a los Nazarenos, ya que estos "representaban en su actitud, en sus propósitos y anhelos una fusión de piedad exagerada y germanismo agudo" (49). Algunos de los críticos, como ^{Rafael} Rafael, encontraban como ejemplar esta postura, considerando que el arte al guardar celosamente la religión fincaba simultáneamente los valores del espíritu y de la nación. Lógico resulta, e inclusive obligado, que se pidieran para expresar estos contenidos, formas clasicistas, pues estas cuadraban con el deseo trascendentalista que se buscaba, con ese deber ser nacional y universal que el arte debía poner de manifiesto; la belleza clásica ideal era el modelo, aunque algunos otros críticos no descartaban un cierto realismo. Resumiendo, en esta primera etapa de la crítica de arte en México encontramos los siguientes elementos: a) La afirmación romántica de un nacionalismo, la necesidad de afirmar por medio del arte las categorías de México, categorías que a la vez son universales, por lo que el arte es un medio para alcanzar a las naciones cultas. b) La afirmación del ser nacional se identificaba con Europa, pues entendíase por naciones cultas únicamente a las del viejo continente; por lo tanto el arte mexicano debía ser como el europeo. Es sin duda un intento de mexicanizar lo que se consideran valores universales. c) El arte mexicano para ser como el europeo y simultáneamente expresar el ser propio, debía tener, como temas únicos, los de la

religión, pues ésta era el vínculo de cohesión interna y externa. d)
De todos estos "deber ser" del arte se desprendía la búsqueda de formas
ideales y clasicistas, dotadas de un fuerte sentimentalismo. La búsqueda
de una armonía serena y medida que elevara al espíritu e inspirara
los más altos sentimientos humanos.

En la segunda mitad del siglo XIX, algunas tendencias de la
crítica de arte que en anteriores lustros ya se habían manifestado sin
adquirir mayor relevancia, empezaron a cobrar una gran importancia y a
marcar los derroteros del gusto y de la producción artística de este pe-
ríodo. Esta nueva conciencia estética mucho tiene de la que privó en años
anteriores y ciertamente resulta difícil encontrar las notas distintivas
entre una y otra; hay en los críticos de esta nueva generación una extra-
ña y confusa mezcla de conceptos referentes a lo que del arte se esperaba
por sus contenidos y sus formas. En Altamirano, por ejemplo, hay muy con-
fusamente expresada una admiración clasicista, un deseo de realismo y
una pasión romántica, lo que sin duda era el reflejo del momento mismo por
el que atravesaba el país, momento dramático como son todos aquellos momen-
tos en que se toman decisiones vitales, encaminadas a afianzar y definir el
ser propio.

El romanticismo nacionalista, el afán de que arte fuera un medio
para expresar el ser nacional, es aún la finalidad buscada, el fin espera-
do. Pero esta búsqueda, para este momento, ha tomado nuevos derroteros; ya
no es Europa el modelo de las naciones cultas, la civilización radica en el
ser propio de América y por tanto México debe encontrar su realización ontó-
lógica en ese americanismo, venero en donde debe alimentarse el arte. La re-
ligión pierde su lugar en la conciencia estética dejando paso a un nuevo
culto; la pasión por la patria. Las costumbres propias, la historia y la na-

turalidad deben ocupar el lugar de los retratos y sobre todo de los temas bíblicos; se pide un arte "con temas heroicos de la historia de México, o de América, o bien la pintura de género, de costumbres con tipos y ambientes propios" (50), y por supuesto la pintura de paisaje.

Esto que se pedía al arte desde el punto de vista temático ofrece una coherencia lógica innegable, pues en ese momento era necesario forzar a la sociedad a tener un respeto y un culto patriótico que no existía en México, a ello el arte contribuiría creando un nuevo santoral cívico y una exaltación de las costumbres y la naturaleza propias, "tal arte debía iluminar las conciencias, instruir y moralizar" (51). Más toda esta coherencia que se solicita en lo temático contrasta con la falta total de un programa formal. Al parecer ninguno de los críticos abandona su posición classicista, determinada por el "deber ser" que siguen exigiendo al arte y por el carácter inspirador de valores absolutos que debía tener, pero de acuerdo a sus ideales estéticos parecen estar pidiendo un definitivo realismo, que ninguno llega a postular definitivamente; Altamirano, por ejemplo, se conforma con que la belleza helénica revista "nuevas formas y asuma un carácter nacional que nos pertenezca" (52).

La crítica de esta nueva etapa solicita del arte, no ya que mexicanice los valores universales, sino que universalice los valores mexicanos, cierto que esto lo hace de manera tímida. Se conserva el afán de universalización del arte local, por ello se cree que la manera de lograrlo es adaptando los temas propios a una representación basada en cánones clásicos, universales. Lo cual era una manera de sintetizar los dos ideales estéticos.

Después de la ruina del segundo Imperio Mexicano, los deseos nacionalistas en el arte cuajan con extraordinaria fuerza y solidez; era lo que en años inmediatos anteriores se había estado pidiendo; abrir los ojos a la

belleza del paisaje, al folklore y a la historia del país. Más por otra parte priva en la crítica tal diversidad de opiniones que parece que la conciencia estética es totalmente caótica. El espíritu que reina en México en las últimas décadas del siglo XIX está absolutamente determinado por la filosofía del positivismo. El arte ahora debe además de ser un elemento inspirador de un amor patrio, coadyudar al progreso de la sociedad. "El arte es, parte del engrandecimiento nacional, riqueza pública y gloria de la nación; auxiliar de la ciencia y la industria. Influye en la moral y en los instintos de las masas" (53). Con este pensamiento, de hecho, se pone coto al romanticismo, pues fincaba de una manera definitiva el valor del arte en la utilidad social y en ser uno de los conductores hacia el progreso. Para representar esta marcha al progreso era necesaria una expresión más objetiva y científica, por esto el realismo cobra en la conciencia finisecular una mayor importancia. Pero el realismo mexicano, era un realismo sui generis; se buscaba que el arte representara lo más fielmente el mundo objetivo, que fuera fiel a la verdad, "pero se trataba de la verdad ennoblecida, no de la verdad diaria y cotidiana... siempre se está alerta a esa vulgarización de los asuntos" (54). En México volvía a repetirse un fenómeno hartamente frecuente en nuestra historia del arte; resultaba casi imposible desprenderse de una expresión formal que se sentía como propia y reflejo del ser mismo de México. Así "en todos los escritores de la época había una visible condenación del realismo, que por otra parte parecía requerirse" (55). De hecho el realismo y el impresionismo, ismos relacionados con la actitud positiva, no alcanzarían a México sino hasta años posteriores. Durante todo el siglo XIX no se llegó a superar plenamente el romanticismo.

En los primeros años del XX la conciencia estética recoge los postulados del siglo XIX, pero empieza a introducir otros que a fin de cuentas

acabaron por liquidar a los primeros, y dicho sea de paso cogieron en su dicotomía a nuestra pintura mural. Las actitudes heredadas del anterior siglo son: el naturalismo positivista, el deseo pragmático de que el arte conduzca y eduque a la sociedad y el afán nacionalista o americanista; los que se añadieron, son, la idea de que "el arte es una creación libre en sus expresiones y temas y que el arte no es representación objetiva sino expresión subjetiva de lo intangible" (56). Poco a poco en el transcurrir del siglo los dos postulados finales fueron ganando terreno a los iniciales, "las expresiones emocionantes de algo subjetivo, de visiones personales" (57), se convirtieron en el contenido del arte, aunque, eso sí, sin olvidar el sentido nacional, por el contrario cobrando, en la primera mitad del siglo XX, una importancia extraordinaria y conservando el deseo de incorporarse a la trayectoria universal.

De esta manera la conciencia estética de México, recorrió un amplio camino que va desde el deseo de que el arte sea la expresión de algo conforme a un modelo ideal hasta la idea de que exprese el ser mismo, la conciencia individual del artista. Hay en todo el proceso del arte en México, "la voluntad, el empeño de México de ser sí mismo, en un principio siendo como Europa, posteriormente siendo como fuere" (58). Así como en la constitución política de la nación se partió de un "deber ser" conforme a unos modelos predeterminados y se llegó a la conciencia de una responsabilidad individual con múltiples interpretaciones; el arte también buscó una representación supuestamente objetiva llegando a la libre interpretación del mundo subjetivo. Este doble proceso que hemos visto es lo que da razón de ese sentimiento y de esa responsabilidad que llamamos México.

CAPITULO III

Los Primeros Paisajistas.

En el anterior capítulo hemos tratado de dar una visión sintética de dos procesos que simultáneamente fueron constituyendo a México; el político y el estético, mismos que al final de cuentas son partes constitutivas de un sólo proceso, el histórico. Todo esto no es sino el umbral que abre el camino a los objetivos verdaderos de este ensayo, pues ahora toca a la pintura de paisaje revelarnos la progresiva constitución histórica de México.

De hecho sería una obligación impuesta por la realidad, el comenzar nuestro estudio con los pintores mexicanos que empezaron a florecer hacia la quinta década del siglo XIX, época en que la pintura de paisaje comenzó a ser objeto de interés por parte de los mexicanos, ya que anteriormente este género estuvo fuera de los objetivos estéticos de México; aunque algunas obras parecen contradecir lo antes dicho, por ejemplo: los paisajes encontrados por Gonzalo Obregón en la Escuela de San Carlos, mismos, que según él, pueden ser fechados entre 1760 y 1780; (59) por otra parte la vista de la Ciudad de México pintada por Pedro Calvo (60), la cual según el maestro Xavier Moyssén data del primer cuarto del siglo XIX; pero estas obras son, hasta ahora, verdaderos casos aislados, excepciones que no pueden ser tomadas como el reflejo de un gusto y una conciencia generalizada.

Por otra parte, la ausencia de un interés por la pintura de paisaje resulta en sí reveladora de toda una conciencia estética y una concepción histórica de México; México no es para los artistas de este momento, algo que tenga su fundamento y su razón de ser en la singularidad de su naturaleza, sino en la madurez de asimilación de los conceptos morales heredados de la colonia y por tanto en la posibilidad de incorporarse a la cultura universal

por medio de esos conceptos.

Mas este hueco de medio siglo de ausencia de pintura de paisaje se cubre con la presencia de una serie de pintores extranjeros que sinceramente y profundamente se interesaron por la naturaleza de nuestro país, encontrando en ellas algunos aspectos del ser de México, y plasmando en sus obras lo que para ellos era este trozo de masa cósmica. Por ello, aunque, no sean el reflejo de una conciencia nacional, en sentido estricto, es necesario partir del estudio de sus visiones, porque a fin de cuentas, se comprometieron, a través del arte, con este país, responsabilizándose de alguna manera con los intereses de la nación. El conjunto de sus obras nos revelan, en primer lugar, la apariencia física y moral del México inmediato a la Independencia y en segundo, la concepción europea que de nuestro país se tuvo, concepción que también nos constituye.

El interés europeo por América es todo un proceso que se inicia como el hallazgo de estas tierras y la invención progresiva de su ser; pero dentro de este proceso el interés que se despertó durante los siglos XVIII y XIX cobra una particular y relevante importancia; porque determinó gran parte del desarrollo ulterior de América y de su autoconcepción. Sin duda el primer elemento que abonó su parte para despertar una ávida curiosidad sobre nuestras tierras estuvo constituido por las visiones y opiniones expresadas por los científicos ilustrados. A estos, se sumaron las de los jesuitas americanos expulsados del Imperio Español en 1767, quienes con sus polémicas obras contradijeron la visión ilustrada de América. Más tarde el pensamiento romántico y la independencia de los países de Latinoamérica, movieron, con extraordinario ímpetu, el "afán de conocer, de escribir y, en verdad de descubrir, de ver con ojos nuevos estas tierras" (61), de los estudiosos europeos, a los cuales les había estado vedado el conocimiento directo de la América Española, pues durante tres siglos había permanecido celosamente vigi-

lada por la metrópoli. Por eso no es de extrañarnos que la mayor parte de los estudiosos y artistas que vinieron a América, en general, y a México, en particular, hayan sido: alemanes, ingleses, franceses e italianos. Dentro de todos estos uno de los primeros, temporalmente hablando, pues estuvo antes de que se abrieran las fronteras de la Nueva España gracias a su independencia, pero a la vez, primero también, por la calidad e índole de sus estudios, fue el barón Alejandro de Humboldt cuyo Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España, atrajo hacia estas tierras la atención de toda Europa, y con sus anteojos ideológicos, muchos de los artistas que trataremos se acercaron a nuestra naturaleza física y moral. A la lista de viajeros iniciada por Humboldt deben añadirse muchos otros como los de Bullock, Ward, Beltrami y destacando dentro de estos Madame Calderón de la Barca.

Entre los años de 1808 y 1848, justo el lapso que no hubo una pintura de paisaje hecha por mexicanos, estuvieron en México varios artistas extranjeros de calidades y nacionalidades diversas; Octaviano D'Alvamar llegó por primera vez en 1808 cuando aun estos territorios eran la Nueva España y fue expulsado, ya de México, en 1823; William Bullock Jr. visitó México en el mismo año que el anterior fue expulsado; hacia 1825 arribó Juan Federico Maximiliano Waldeck; Carlos Nebel permaneció de 1829 a 1834. En 1831 llegó Juan Moritz Rugendas; con carácter de diplomático el barón Juan Bautista Gros vino en 1832. Daniel Thomas Egerton hizo dos visitas la primera en 1834 y la segunda terminó trágicamente en 1842, y finalmente entre 1841 y 1848 Pedro Gualdi, Federico Catherwood y John Phillips, quienes publicaron sendas obras sobre diversos aspectos de México.

El primero de todos estos, Octaviano D'Alvamar fue un personaje extraordinariamente llamado a tener problemas políticos en el ámbito de nuestro país, mas a él le debemos la primera obra de un extranjero sobre un

tema mexicano que años más tarde habrían de interpretar otros artistas. La única obra que de él conocemos es una vista de la Plaza Mayor de México, paisaje urbano que el artista transformó, con respecto al modelo, de acuerdo a sus particulares intereses. "La pintura en cuestión, -dice el doctor Justino Fernández-, está ejecutada al temple aplicado con suavidad y transparencia, por lo que resulta su bien perfilado dibujo... habiendo dado importante proporción en el cuadro, al cielo" (62). En cuanto a la expresión formal de esta obra se nos manifiesta un artista de formación clasicista, que deforma la realidad visual en aras de un conjunto más armónico, la plaza de D'Alvamar es como él entendía que debía ser; por otra parte el artista en esta obra se conecta con el paisaje histórico, pues su vista sirve de marco a un hecho particular, más o menos identificable (63), y pone de manifiesto algunas de las características sociales de la nueva nación; más a todo esto agregamos que la obra contiene ya la admiración por un elemento que se manifiesta singularmente en México: la transparencia y claridad del aire.

William Bullock, viajero inglés, publicó sus impresiones sobre nuestro país en su libro Six Months' Residence and travels in Mexico, Londres 1824; en el mismo año vio la luz otra edición en francés publicada en París, misma que se completó con un Atlas pour servir au Mexique, en 1823, París 1824; y años más tarde, también en Londres, se publicó un Panorama, con vistas de la Ciudad de México reproducidas por los señores Burford (64). En todas estas obras, particularmente en el Atlas, se dió una visión plástica del paisaje mexicano, visión que correspondió hacer al hijo de Bullock. Los paisajes presentados en esta obra son en su totalidad litografías que tienen la finalidad de esclarecer el texto de la obra, "para interesar o picar la curiosidad de los lectores" (65); el objetivo es, sin duda, informativo e ilustrativo, a la vez; con la evidente pretención de mostrar la

objetiva realidad de México, pues "ha sido dibujado en los sitios mismos" (66). En estas litografías se hace la presentación de México de una manera extraña, pues por una parte hay un pretendido interés realista y por la otra, hay una falsificación exótica e ideal de la realidad visual; se pone el acento en ciertos elementos típicos de la naturaleza vegetal de este país, en la singularidad de algunos fenómenos orográficos característicos y en la fisonomía general de algunas ciudades. También se revela un interés por mostrar las obras que constituyen el pasado prehispánico, y en menor escala, el mundo moral que rodea a la naturaleza y las obras del hombre que se integran en el paisaje. El autor de estas litografías era un dibujante con pretensiones clasicistas y ciertamente un romántico, cuyas visiones, independientemente de su pretendido objetivismo, respiran un aire fantástico e irreal de tal exotismo que, sus vistas, a veces, se antojan visiones estilizadas del mundo oriental o de las ciudades árabes del norte de Africa. El México de Bullock es un México ideal y exótico simultáneamente, él lo ve bajo un ambiente de fantasía y misterio, que a sus ojos le daban, probablemente, un mayor atractivo; por esto agregaba, suprimía o transformaba, y además, componía de tal manera que se produjera el efecto deseado.

Otro litógrafo extraordinario y evidentemente con una mejor formación plástica fue el francés Juan Federico Maximiliano Waldeck, quien después de una conflictiva estadía en nuestro país, publicó, bajo la protección de Lord Kingsborough, el libro titulado Voyage pittoresque et archeologique dans la Province d'Yucatan pendant les années 1834 et 1836, Paris 1838. Waldeck poco se interesó en el paisaje propiamente dicho, mas sus dibujos arqueológicos sobre Palenque resultan extraordinarios, dando "prueba de aquella gran atracción de los europeos por las antigüedades mexicanas" (67). Su intención es nuevamente informativa y científica, pre-

sentada formalmente bajo un fino clasicismo. A Waldeck lo único que le interesaba destacar de México y donde encontraba la significación y trascendencia de nuestro país, además de los tipos, era el mundo prehispánico, ya que en lo restante "toda la cultura de Europa está aquí" (68).

Fruto de una estadía de cinco años fue la obra de Carlos Nebel, Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, publicada en París en 1836. En esta obra, verdaderamente monumental, por la calidad de los dibujos que la ilustran, es el ejemplo más claro del interés y el amor con que un país pudo ser visto por un extranjero. Para Nebel la naturaleza, el pasado y el presente; las ciudades y los centros de producción minera, amén de las costumbres de México; son el objeto de su detallada observación que acabó por plasarse grandiosa en las litografías y en los textos de su obra. El mismo explica los objetivos de su libro con las siguientes palabras: "Dar a conocer "El nuevo mundo, que es tan interesante para Europa, así por las formaciones y producciones de su suelo, como por los pueblos que lo habitaron y por los que lo habitan en el día" (69).

El artista revela un pleno dominio y una extraordinaria soltura en el dibujo, su colorido es elegante suave y calmado en la mayoría de las ocasiones, fuerte y contrastado, efectista, en otras. "Las grandes vistas con paisaje están tratadas con sabiduría en la composición y con conocimiento directo de todos los detalles" (70). Los temas que le interesan son básicamente tres: el arqueológico, el urbanístico y el costumbrista; los dos primeros le sirven para incluir las características de la naturaleza que rodea así a las ciudades como a los monumentos arqueológicos, de tal manera que en conjunto se logra una visión sintetizadora de la configuración material y la evolución moral de México, en sus diversas partes constitutivas.

Es indudable que el propósito de Nebel es informativo, pero sus

lámimas trascienden este objetivo pragmático, convirtiéndose en obras re-
veladoras del impacto que debía causarle, en todos los órdenes, nuestro
país. Los grandes espacios del Valle de México, la luz y la claridad de
su atmósfera, la monumentalidad de la naturaleza selvática y de la confi-
guración orográfica; la magnificencia de la construcciones cristianas y el
exotismo de las prehispánicas, símbolos, ambos, del infatigable esfuerzo
del espíritu humano por elevarse transformando la naturaleza física; la ri-
queza de la agricultura y la minería, como símbolos de un potencial desa-
rrollo, la vida pintoresca y peculiar de las ciudades que, amén de sus edi-
ficios, les confieren su correspondiente singularidad; son algunas de las
notas que adquieren mayor importancia dentro del total de la obra. El Méxi-
co de Nebel es algo verdaderamente digno de ser conocido por todos aquellos
que deseen ampliar su visión del cosmos, sea desde un punto de vista cien-
tífico o simplemente recreativo; es un ente no acabado, sino constitutivo
por su progresiva evolución moral, que adquiere sus peculiaridades por el
carácter grandioso e imponente y luminoso de sus valles, por el aspecto
"siempre nuevo, siempre hermoso y único de sus volcanes... que produce en
la imaginación de todo ser animado un efecto verdaderamente mágico" (71),
por la monumentalidad y exotismo de su vegetación y, también, por las "pro-
ducciones de los pueblos que lo habitaron y lo habitan en el día" (72), los
que han transformado y transforman esa naturaleza. Es en fin, la visión de
Nebel, una síntesis de lo que para su momento era este trozo de la tierra,
síntesis que se revela en cada una de las láminas; pues aunque el objeto
central sea una ruina prehispánica, un monumento colonial, la perspectiva
de una ciudad o de un centro minero; nunca dejan de existir en ellas algo
que aluda a las características físicas y morales que caracterizan a la re-
gión en particular o al país en general. Es ciertamente un punto de vista
plástico pleno de romanticismo y cierta añoranza edénica, expresados con

un rigor clásico.

Otra visión artística excepcional de México, la constituye la obra del alemán Juan Moritz Rugendas, pintor amante de la naturaleza americana que pasó gran parte de su vida en este continente. En México permaneció tres años y fruto de esta permanencia fue la prolífera obra "de mil seicientos apuntes de los paisajes más característicos de cada una de las regiones visitadas" (73); en los cuales manifestó su interés por la singularidad física de este suelo, ya que nunca incluye algún tipo de ambientación costumbrista. Para Rugendas la singularidad de México radica en su naturaleza y en su vida social, más ambas las expresa por separado, no las sintetiza en una sola lámina o cuadro. De la naturaleza le interesa destacar la singularidad que puede tener con respecto a otras regiones de la tierra, y estas son donde la vegetación es peculiarmente americana o sea los paisajes tropicales, por ello la zona Veracruzana gozó de su particular interés. La obra de Rugendas no está exenta de aquella intención, que se nos ha manifestado común a todos los artistas hasta ahora tratados, el informativo; por ello diez y ocho de los grabados que ilustran la obra de Sartorius, México. Landscapes and popular Sketches, New York (c. 1860); fueron tomados de sus cuadros. Además de esto pueden distinguirse dos notas principales en toda su obra: "el afán científico de clasificación que acusa método y disciplina" (74) y el pasmo por la diversidad extraordinaria de climas y por lo tanto de formas de vida que constituyen México, lo que le da su singularidad y su personalidad. Así su México es aquel elemento definible fundamentalmente por su característica naturaleza, ahí radica su ser y por lo tanto es lo que le interesa destacar.

Plásticamente, Rugendas, constituye una excepción, es el único de los paisajistas extranjeros en México plenamente romántico. Formalmente

revela madurez y fuerza expresiva en la interpretación del paisaje; su arte "tiene algunas de las cualidades que distinguen las obras de Delacroix... riqueza del color y... sentido de los contrastes dramáticos... pincelada suelta... expresionismo... juego de líneas... movimiento y vida... efectismo y monumentalidad en sus composiciones" (75); por ello fue por lo que gozó más con las regiones tropicales, pues éstas le proporcionaban los "motivos plásticos que están de acuerdo con su estilo vigoroso y su magnífico colorido" (76); y la voluptuosidad que destila en todas sus obras.

Los paisajes de Rugendas constituyen una de las muestras más estupendas de su época, más vitales y recreativas, amén de originales, capaz de estimular la imaginación con pleno sentido poético. Su paisaje es emotivo en forma total, pleno de franqueza y expresividad; en donde el color aplicado en una suelta y enérgica pincelada nos comunica la pasión, la voluptuosidad de una amorosa visión que se complace con la exuberancia del trópico mexicano.

Juan Bautista Luis, Barón de Gros, secretario de la Legación Francesa en México en 1832, fue otro de los artistas interesados en la naturaleza mexicana. Con un carácter científico y artístico se preocupó por conocer aquellos lugares que ofrecían un atractivo singular, por lo que fue uno de los primeros en explorar las grutas de Cacahuamilpa y en 1834, en compañía de otro pintor y otro diplomático, efectuó una ascensión al Popocatepetl. Fruto de estas dos exploraciones y otros viajes, fueron una serie de paisajes, en los que fundamentalmente se revela la atracción que en él ejercieron las férreas estructuras de las estalactitas que se consolidaban al fondo de las grutas, los cráteres abiertos como fauces y los picos inaccesibles, emergiendo de un caos de nieve y niebla, amén de la vegetación exuberante de plátanos y palmeras y la profusión de los fo

llajes y enredaderas. Su expresión formal, como la de su padre, fue clasicista. Su paisaje respira un cierto aire fantástico y absolutamente poético, que en ningún momento obstaculiza su interés de información científica. Gros, básicamente, al igual que Rugendas, considera que la peculiaridad de nuestro suelo radica en su fisonomía natural; principalmente en sus monumentales características tectónicas y en su exótica vegetación.

Simultáneamente a la estancia de Gros fue la de Daniel Thomas Egerton, quien con Rugendas, Nebel y Gros, puede considerarse como uno de los más importantes paisajistas extranjeros de México. Fruto de su primera estancia fue la publicación de su libro Vistas de México en Londres en 1840, mismas que iban acompañadas de textos explicativos. Pero además de estas litografías, hizo algunos cuadros al óleo, dentro de los cuales destaca su maravillosa vista del Valle de México, obra que por sí sola serviría para analizar la visión que de México tenía el pintor. Egerton se dedicó a recorrer con afán científico y artístico las vastas regiones de México y las escarpadas cumbres de nuestros volcanes, dibujando paisajes de una enorme belleza, en los que se "revela el afán de registrar todo lo pintoresco y novedoso y darle un sentido vital... Vida humana, cultura, costumbres y naturaleza son propiamente los temas de Egerton" (77).

Es éste el más completo como pintor y el más refinado; cuando pinta todo se impregna del gran sentido poético que le inspiran los vastos horizontes y la majestuosidad ciclopea de nuestras cordilleras. Casi todas sus vistas están tomadas a distancia para mostrar un conjunto sintético que de un solo golpe dé las características de la región, por ello, además aparecen grupos de figuras en movimiento combinados con los accidentes naturales o con los elementos de la arquitectura o la ingeniería. Su dibujo, siempre intuitivo, y los tonos brillantes le dan a sus cuadros y litografías el arrebatado colorido con que los románticos desafiaban la

frialdad declamatoria de los clasicistas todo esto armónicamente compuesto, acuciosamente observado y maravillosamente expresado, no carente de un "sentido para lo dramático, pero sin exageraciones" (78).

Como otros de los pintores ingleses de su época, Egerton participa de un especial goce por la luz y la atmósfera, de un panteísta amor a la vegetación, con lo que su visión informativa que da de México, -con sus fértiles cañadas, su desnuda claridad, sus cielos tormentosos, sus jinetes extraviados, sus conductas, sus procesiones etc.-, adquiere una calidad insuperable, pues a su naturalismo lo dota de una recreación absolutamente poética. Su obra maestra es, sin duda el gran óleo que representa el Valle de México, fechado en 1837; en esta obra están sintetizados sus valores plásticos, así como su visión de México. Según podemos inferir por este óleo, Egerton trata de expresar los elementos singulares de México, naturales y humanos, y lo hace con una maestría técnica difícilmente superable y en perfecta síntesis y armonía. En el primer plano están, como un hallazgo, las variedades botánicas propias; ésta característica natural se completa con escenas propias del mundo moral; así la vista adquiere vida con el trote y los caracoleos de los caballos nerviosos que con garbo montan hacendados y arrieros. A continuación se nos muestra la admiración que debió sentir por la inmensidad y profundidad de nuestros valles, lo que expresó por medio de llanuras que se suceden sin ninguna interrupción brusca, estas conducen a otro elemento propio y característico: los volcanes, que de una manera misteriosa enmarcan al valle desde lejos. Toda esta escena se completa con un aire fino y una luminosidad que acaban por darle al conjunto el carácter de un grandioso poema que canta al México del momento, a su ser natural y moral, sin valoraciones, sin deber ser, sino al que una naturaleza y unas costumbres peculiares definen como singular y pintoresco, el que en definitiva ve y le interesa a Egerton.

Entre los años de 1841 y 1848 tres artistas, Pedro Gualdí, Federico Catherwood y John Phillips, publicaron respectivamente tres obras con litografías que incluyen paisajes de México; al primero fundamentalmente le interesaron las perspectivas de la Ciudad de México y sus construcciones, civiles y religiosas, del período colonial; sus vistas están ambientadas por escenas costumbristas que proporcionan más idea de la vida de la Ciudad. El segundo realizó su obra para ilustrar el libro Incidents of travel in Central America and Yucatan, de John L. Stephens; su visión es, amén de ilustrativa, de carácter científico arqueológico, no desprovista de cierto interés por la vegetación y las costumbres, pero carente de arrebatos poéticos, es secamente informativo; lo que lo maravilla y encuentra de verdaderamente singular es el mundo indígena, la magnificencia y misterio de sus ruinas. Finalmente, el inglés John Phillips es un artista fino recatado que, aunque dibujó en el paisaje escenas costumbristas, edificios coloniales y llegó a destacar la vegetación, su interés fundamental está en los grandes espacios, en las lejanías y en el aire; sus obras son de líneas suaves, con perfecta gradación de tonos, que dan la sensación de poco movimiento y tranquilidad, predominando las líneas horizontales. Sus vistas son de un poético romanticismo que encierra un aire de fantasía y misterio.

Todos los artistas que he venido analizando son formal y sustancialmente diferentes entre sí, mas pese a todo, en la intención y en la visión que de México tenían, guardaron una serie de notas comunes, por lo cual, creo poder afirmar que hay un concepto más o menos constante de México. Por principio en todos ellos hay una intención informativa, mas o menos aparente, que se nos revela en el tipo de publicaciones que casi todos ellos hicieron y en el uso de la técnica litográfica, que se prestaba a la repro-

ducción de toda clase de medios informativos. La información que proporcionan tiene como finalidad dar una síntesis de lo que México es, tanto para el científico como para el neófito, sus obras son medios para interesar o picar la curiosidad o simplemente para divertir y recrear. Son dos los aspectos que fundamentalmente les interesa destacar: Primero la singularidad natural, haciendo hincapié en la naturaleza, en lo peculiar de la vegetación, de la conformación orográfica, de las extensiones de valles y costas y de la iluminación atmosférica. En segundo lugar se empeñan en plasmar la singularidad moral, lo que logran a través de ambientaciones costumbristas, de hechos históricos concretos, de la descripción plástica de ciudades, construcciones civiles y religiosas coloniales, de ruinas prehispánicas o bien de centros mineros y haciendas. Todo esto, sin duda era lo que podía interesar a los europeos.

México es un pedazo de masa cósmica donde la naturaleza se manifiesta peculiarmente exótica y monumental, plena de una luz que le da un aire edénico, fantástico y misterioso, que por las diferencias con la naturaleza europea resulta absolutamente novedosa, dándole parte de su singularidad. Más es, también, el ámbito donde el hombre ha vivido luchando contra esa naturaleza, observándola, dominándola y extrayéndole sus secretos; en donde las culturas prehispánicas han levantado sus peculiares construcciones, que a los ojos de los occidentales adquieren un especial atractivo; en donde el español ha dejado sus virtudes y sus vicios, su religión y su cultura; y finalmente donde el espíritu humano ha alcanzado un grado de libertad y se inicia una nueva vida llena de proyectos en la que se debe corregir los defectos y desarrollar las virtudes y la potencial riqueza de su suelo. En su visión nos muestran lo que para ellos era México, un ente constituido por su naturaleza, por su pasado; pero también lo que debía ser, proyecto de un futuro; pero que a su presente se definía por sus escen-

ciales diferencias con Europa y por ello también, debía darse a conocer,
pues a partir de la simple contemplación placentera de sus característi-
cas se iniciaría un progresivo conocimiento hacia una meta universalista.
México era un descubrimiento y ellos los nuevos descubridores.

CAPITULO IV.

Eugenio Landesio.

La pintura de paisaje que sobre México realizaron los artistas extranjeros tiene su culminación en la obra del italiano Eugenio Landesio, esta culminación no se debe a que haya sido el último en interesarse en el paisaje mexicano, pues después de él continua una larga nómina de pintores extranjeros amantes del paisaje de nuestro país; en realidad se debe a que Landesio llega a dar la visión más acabada que un extranjero pudo haber tenido de México en el siglo XIX, en el se conjugan y se expresan los valores, que los europeos inventaron para México.

Por lo antes dicho he considerado oportuno hacer un estudio más detallado de la obra y la visión de Landesio en y sobre México, pero además porque él de los extranjeros, fue quien por más tiempo vivió en contacto con la naturaleza y la sociedad mexicana del siglo XIX; también es el primer paisajista que intentó y logró crear una escuela de paisaje mexicana, adquiriendo con ello una trascendencia que ninguno de los anteriores logró en nuestro país.

Landesio vino a México como una parte de los proyectos de reorganización de la Academia de la Academia de San Carlos, inspirados por el entonces director general de la misma, el pintor catalán Pelegrín Clavé. Años atrás ambos artistas habíanse conocido en la ciudad de Roma y por tanto el segundo sabía bien cuales eran las cualidades artísticas y pedagógicas del paisajista. Así el 2 de mayo de 1854 se firmó el contrato por el cual Landesio se encargaría de los cursos de pintura general y de paisaje. Un año más tarde llegó a México y al poco tiempo empezó su labor magisterial y su labor artística en este país.

Aunque la llegada de Landesio fue en 1855 ya antes se tenía "idea de lo que era como artista, por algunos cuadros suyos... que figuraron en la

exposición de 1853 y que la Academia adquirió" (79) mismos que además figuran en el catálogo correspondiente. La llegada de Landesio fue el resultado de un interés especial por parte de los dirigentes y administradores de la Academia de San Carlos e inclusive del público en general que apreciaba y gozaba de las artes plásticas, por lo tanto fue la expresión de toda una conciencia estética que reclamaba para México una pintura de paisaje y que "por el atractivo y la maestría con que estaban representadas las vistas de Italia en los cuadros de Landesio, pudo esperarse que los muchos sitios pintorescos de México, tan celebrados siempre... tendrían al cabo un hábil intérprete que acertaría a trasladarlos diestramente en el lienzo" (80). Todo esto nos revela que para este momento había en México un terreno favorable para aceptar la pintura de paisaje, mas no sólo eso, sino que era ya una demanda de algo necesario e indispensable para alcanzar un verdadero sitio en el progreso de las artes. La naturaleza de México debía ser mostrada en todo su esplendor con "sus campos amenísimos, sus gigantescos nevados, sus diáfanos horizontes, sus esplendorosos crepúsculos" (81); para reafirmar su singularidad esencial, para mostrar un aspecto básico de su ser propio y distintivo; pero además los paisajes serían en manos de un pintor europeo "enaltecidos", es decir México sería exaltado, ennoblecido por manos y obra de un Europeo; por un producto de la enseñanza impartida en una nación auténticamente culta. En otras palabras, a nuestro país para ser el mismo le era necesaria una expresión europea pues se sostenía o emergía de este continente, de ahí que a nadie mejor que a un talento europeo se le dajaba esta tarea y, aún más, a él debía corresponderle el enseñar a los mexicanos a ver e interpretar su propio país.

Landesio había nacido en un pueblo de la Italia del norte, pero casi toda su vida, hasta antes de radicarse en México, la pasó en Roma, en

donde recibió sus primeras enseñanzas plásticas del grabador Reinhart y del paisajista francés Amadeo Bougeois y más tarde del paisajista húngaro Carlos Markó quien influyó decisivamente en su obra posterior (82). Markó era un pintor de concepción clásica que sin olvidar el modelo original tendía a componerlo de acuerdo a sus intereses, sobre todo para dejar o reconstruir imágenes pretéritas, cultivaba por tanto, esa especial forma del paisaje que se denominó histórico. Así al momento en que Clavé conoció a Landesio y más aún al momento de contratarlo como catedrático éste venía con un bagaje que determinaría su labor pedagógica y su obra personal en México; esto no quiere decir que en el segundo caso no fuera original en sus conceptos y expresiones plásticas.

De su labor magisterial mucho debería y podría hablarse, más sólo en forma somera nos ocuparemos de ella. Ciertamente la existencia de un grupo de paisajistas mexicanos que se formaron bajo su dirección habla ya de su efectividad en este ángulo de su obra y de la responsabilidad que en ello puso. Por otra parte la publicación de dos obras: Cimientos del artista, dibujante y pintor; La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia de San Carlos, que tuvieron como finalidad proporcionar las bases teóricas para la formación de buenos artistas paisajistas, hablan también de el celo profesional que como maestro tuvo. Y para completar la imagen de su honestidad en este campo están los artículos publicados en el año de 1877 a raíz de su renuncia y de la sustitución, en el cargo de director de paisaje, que se hizo a favor de Salvador Murillo.

La separación de Landesio de su cátedra en la Academia se debió a su abstención de protestar por escrito en contra de la Intervención Francesa (83); más tarde volvió a ella hasta que, a causa de una nueva presión por no protestar la guarda de las Leyes de Reforma, decidió renunciar definitivamente, regresando a Europa en 1877 y muriendo dos años más tarde.

Los textos y la polémica antes mencionada nos ayudan a comprender en forma más clara cuales eran las normas teóricas que guiaban su creatividad. La influencia de Markó, tanto en sus bases formales como en el sentido de su obra, resulta decisiva. Landesio era un racionalista y un romántico simultáneamente; para él todo lo que en la naturaleza está bajo forma visible se encuentra sujeto a leyes inmutables, por lo que el conocimiento de las mismas es el requisito indispensable para realizar cualquier obra; ahora bien este conocimiento no deberá "apagar el poético y fogoso entusiasmo de la imaginación" (84). Así el principio básico es un apego a la naturaleza, pero no un apego literal ni servil, sino reglamentado y sobre el cual la imaginación podría trabajar de una manera más libre; lo primero venía a ser el trasfondo formal y lo segundo dependía de los elementos accesorios, que debía dar sentido a la obra. Por esta razón Landesio consideraba que la pintura de paisaje era superior pues "siempre abarca el doble fin de dar una completa idea de las bellezas y caracteres naturales y artificiales que constituyen la localidad, como de sus moradores, ya exponiéndolos en asuntos familiares y sencillos ya con gravedad e interés histórico" (85). Todo esto también nos habla de su afán de síntesis del mundo físico con el mundo moral, ya sea este último visto en su presente inmediato o en su remoto pasado; intenta dar una visión totalizadora de la naturaleza y de la mano del hombre sobre ella; esto, relacionándolo con su profundo catolicismo, nos obliga a afirmar que deseaba mostrar la perfección de la obra divina en la naturaleza y el progresivo esfuerzo constructivo del hombre en ella. Ahí la razón, el porqué gustaba del paisaje histórico con un mensaje moral implícito en las actitudes humanas representadas.

Por todo lo dicho Landesio no puede ser llamado un naturalista o un clasicista o un romántico (86), participa de los tres conceptos y, a la vez, no conserva un apego definitivo a ninguno. Si sus formas y composiciones son clasicistas, sí los elementos que representaba en sus cuadros estaban

basados en datos que le aportaba el estudio directo de la naturaleza; en cambio su colorido, la degradación de los planos a base de claro-oscuro y la introducción de algunos accesorios resultan efectistas, imaginativos y un tanto convencionales. Jugando con todos estos medios, su estilo bien puede definirse con las palabras del doctor Justino Fernández, quien afirma que Landesio gustaba de pintar "el paisaje con amplias perspectivas... lo componía muy diestramente y así mismo se apegaba a las formas naturales pero con la luz lo transformaba todo" (87), creando obras cuyo mayor interés radica en la monumentalidad de los grandes espacios, en el manejo de las formas naturales bajo el influjo de ciertos principios teóricos invariables, todo esto visto de una manera muy personal, tanto que el modelo que emplea el pintor no puede tomarse como ejemplo ni argumento para criticar su obra.

Pese a que Landesio era un pintor consumado para cuando llegó a México, el paisaje mexicano le impresionó, al igual que a Egerton o Rugendas, por su grandiosidad, su luz y su color; estos elementos afectaron a su sensibilidad europea, tal vez más que a los otros, por su larga estadía en este país, y por ello dejó en sus obras una visión en la que trató de poner de relieve estos elementos característicos y para él, hasta ese momento desconocidos. Es por esto que su obra nunca logra una concepción íntima del ser de México, sino que ésta siempre es superficial y, también por ello es que nunca dejó de pintar paisajes sobre Italia, probablemente con apuntes que trajo de su país.

La obra de Landesio en México fue bastante prolífica, según los Catálogos de la Academia de San Carlos participó en nueve exposiciones con un total de 45 obras. Los primeros cuadros que expuso, cuando aún no tocaba tierras mexicanas, son de varios sitios de la campiña italiana que representan elementos arquitectónicos y escenas tomadas de la historia sacra y profana o bien costumbristas. Ya en México en 1855 expuso once obras, de las

cuales solo dos tenían tema mexicano, las demás continuaban representando paisajes de Italia con características similares a las ya mencionadas. Un año más tarde da a luz dos cuadros más de tema mexicano, interesándose por las costumbres y por las haciendas, este último tema, un año después, cubriría casi la totalidad de su interés, olvidándose, por un momento, de la vieja Italia y de los problemas religiosos. Y finalmente, en las exposiciones de 1858 a 1871 ya sólo exhibió un cuadro de tema italiano (88).

Es evidente que de México le interesaron fundamentalmente los monumentos de la arquitectura religiosa colonial, las haciendas y reales de minas, el Valle de México, además de algunos lugares que resultaban excepcionalmente atractivos para cualquier extranjero, tales como el cráter del Popocatepetl y las grutas de Cacahuamilpa, lugares que visitó en el año de 1868, dejando un relato descriptivo de su viaje (89). Con ello quiso dar una visión completa de México "usando los elementos naturaleza y arquitectónicos así como figuras humanas e indumentarias para la caracterización" (90). Su interés, unas veces, se acentúa en la naturaleza, otras, en las obras del hombre, pero siempre hay la intención de proporcionar una visión totalizadora, siempre hay la preocupación de "trasladar al lienzo... aquellos sitios cuya belleza natural enmarca obras del hombre en cierto lugar y tiempo" (91).

Landesio amó y expresó un México singular con una imagen previa de lo que esta nación debía ser, cuando esta idea dejó de ser posible dada la realidad del momento, abandonó el país y volvió a Europa. Ya he dicho que formalmente el artista italiano basaba su obra en un deber ser, pues de similar manera vió a México, con un a priori legal que en buena parte era la trasposición de su imagen europea a tierras americanas. México, para Landesio, es, en primer lugar, su exótica naturaleza que lo hace singular; pero es también el ámbito donde el hombre a realizado su obra, es también

su historia y en este aspecto, pese a sus diferencias físicas, México es, ante todo, un lugar donde la cultura europea se ha venido realizando y proporcionado, con ello, una significación moral a este lugar. Por ello, dicha cultura, debe mantenerse y continuarse dejando intacto el vínculo que hace posible, e hizo posible, tal desarrollo: la religión católica. Así sus primeras obras están dedicadas a mostrar los monumentos representativos de la europeización y la catequización de México. A esta primera imagen de México se añadió una más, en la que nuevamente se deja traslucir su visión europeizante, la de la riqueza sin límite de México; por ello se detiene a contemplar las haciendas y reales de minas, las obras de los hombres que luchan por dominar a la naturaleza para arrancarle su infinita riqueza, de lo cual México resulta ser una tierra de provisión por su fecundidad en materia de producción minera. Más no es esto todo en su visión, sino que ésta se completa con la vida, con las costumbres de los mexicanos; los hacendados y las clases populares, sus diferencias y su convivencia acababan por completar su imagen, y en esto sanciona, de una manera sutil, la superioridad de un grupo, de aquel que conserva la tradición y el antiguo prestigio. En resumen el México de Landeio es algo que ya posee los elementos, naturales y morales, constitutivos, mismos que no deben variar sino sólo continuar; el progreso de México está en conservar y explotar lo ya adquirido, nunca en variar.

Esta visión de Landeio encajaba perfectamente con los ideales de un sector de la sociedad mexicana con la que convivió, las críticas que sobre su obra se escribieron así lo demuestran. Estos críticos hablan de la necesidad de mostrar plásticamente la naturaleza singular y distintiva de México con un máximo de objetividad, pero a la vez no olvidar un fin trascendente, moralizador que moviera a "las buenas acciones para que los placeres de la vida satisfagan al corazón" (92); dando a conocer al mundo civilizado la be-

lleza y los progresos de México. Solo años más tarde, cuando el grupo de mexicanos que tenían una visión diferente a la de Landesio, acabó por ocupar el poder, el pintor sería negativamente criticado, pues mientras el italiano expresaba abiertamente su europeísmo y su catolicismo, este grupo concebía una realización americanista separada de vínculos religiosos, que Landesio nunca pudo acabar por comprender.

Landesio, en resumen, fue sin duda siempre un extranjero, que entendió a México como un europeo amante y admirador de este país, que se comprometió con él, pero a su manera, siempre concientemente, lo que se nos revela en que siempre conservó un cierto carácter informativo, ya que sus obras parecen tratar de documentar sobre el cómo y cual es la potencialidad de México. Mas un mérito que no se le podrá quitar es el de ser el más grande de los extranjeros pintores de México, el que dejó la visión más acabada de nuestro país y el que en cierta manera dió la base para que los mexicanos pudieran, artísticamente, expresar su íntimo sentimiento de mexicanidad (93).

CAPITULO V.

José María Velasco.

Hasta el momento he venido analizando las visiones que sobre México dejaron los paisajistas extranjeros; ya que de hecho hasta que Landesio empezó a desarrollar sus actividades pedagógicas florecieron artistas mexicanos interesados en este género pictórico. Lo anterior no quiere decir que no hubiera en México las condiciones necesarias para que la pintura de paisaje apareciera entre los asistentes a la Academia de San Carlos; ya lo he dicho, era lo contrario, todo parecía estar a favor, prueba de ello fue la misma contratación de Landesio y que en poco tiempo contará con un considerable número de alumnos, mismos que más tarde constituirían la Escuela Mexicana de Paisaje del siglo XIX, la cual estuvo compuesta por: José Jiménez, Luis Coto, Salvador Murillo, Javier Álvarez, Gregorio Dumaine y José María Velasco (94).

Tal vez parezca un poco atrevido hablar de una Escuela Mexicana de Paisaje, porque ciertamente todos los artistas mencionados, -unos más, otros menos-, fueron seguidores de las enseñanzas europeizantes de Landesio; pero lo cierto es que aunque las formas de las que se valieron ellos son de cuño europeo, -y a simple vista o en cierto sentido parezcan producto de una cultura colonial-, la interpretación, el uso y el sentido que a ellas dieron los hace singulares, originales y diferentes de cualquier otro movimiento paisajista del mundo en ese momento. Ciertamente las obras de estos pintores tienen una personalidad que no permite comparación alguna con obras de otros pintores del momento, sin negar por ello, que algunas tengan un lugar en el marco universal del arte.

Para el momento en que este grupo de paisajistas empieza a trabajar y dejar sus primeras obras, la necesidad de modernizar y actualizar a México era más dramática y, a la vez, la conciencia propia de la singulari-

dad y la diferencia ontológica resultaban más patente, por ello la pintura mexicana de paisaje se inserta dentro de esta problemática y la expresa. Ejemplo claro de lo dicho es la obra de José María Velasco, sin duda la personalidad más relevante de este grupo de paisajistas, y del arte y la pintura mexicanos del siglo XIX.

El lapso en el que transcurrió la vida de José María Velasco coincide con los años más dramáticos de la historia de México; son los años en que el proceso de formación de la nacionalidad y la definición del ser de México alcanzaron el máximo clímax. Además le tocó vivir el período constructivo del positivismo, y por si esto no fuera bastante, aun vivió el inicio de la lucha revolucionaria de 1910. Todos estos movimientos, excepto el último, dejaron una profunda huella en el artista y se reflejan en su obra.

La personalidad de Velasco, como su obra, resulta, dentro de una aparente sencillez, de una complejidad difícilmente comprensible. Artista por vocación ingresó a la Academia siendo aun muy joven; estudió principalmente con Eugenio Landesio, con el cual, además, mantuvo una estrecha relación amistosa. A los dos años de su ingreso obtuvo una pensión que conservó, gracias a la calidad de sus trabajos, durante varios años. A partir de 1868 ocupó varios cargos dentro de la propia Academia tales como profesor de perspectiva, más tarde profesor de paisaje, etc.

Velasco fue un individuo básicamente sedentario, no sólo en el plano internacional, sino en el nacional también; en su haber se cuentan sólo unos pocos viajes al interior de la república y únicamente dos al extranjero. En esta actitud se nos revela un individuo amante de su lugar de nacimiento, pero más aún del centro mismo de la nación, es como si sólo importara el núcleo central y el resto adquiriera importancia en función de éste. Ahora bien, la significación que para él tuvieron los países extran-

jeros se nos trasluce por su correspondencia; si bien es cierto que ni en Europa ni en los Estados Unidos pudo sentirse ni medianamente a gusto, Francia no le resultó tan agradable más, pese a la añoranza por su patria y su familia, expresa conceptos elogiosos para este país. Por el contrario "en su correspondencia de los Estados Unidos no encontramos sino disgusto" (95). Lo cierto es que México le resultaba indispensable, por muchas razones lo colocaba por encima del resto del mundo lo sentía único y singular, pero también sentíase más cerca de Europa que de Norteamérica; y toda la admiración que profesaba a la cultura del Viejo Continente traduciase en desprecio por los Estados Unidos. Por esto es posible que sintiera que México estaba más cerca de la cultura europea que de la semi-barbarie norteamericana; y aunque nunca lo dice textualmente, es posible que en ello fundamentara la superioridad mexicana.

Otro aspecto importante de la personalidad de Velasco, es su actitud religiosa; católico de credo y práctica participó abiertamente en su defensa contra todo aquello que el creía que podía ser un ataque o un ultraje; e inclusive no dudo, que en cierto sentido fue por ello que vió con buenos ojos el establecimiento del Segundo Imperio Mexicano.

Por todo lo hasta ahora dicho, tal pareciera que nuestro artista se mantuvo, ideológicamente hablando, ya que su práctica política fue mínima, más cerca de los cánones ideológicos que tradicionalmente han sido llamados conservadores; más la verdad es que la personalidad de Velasco va más allá de cualquier caracterización absoluta; su carácter y sus conceptos a pesar de tener una cierta constante, fueron dinámicos, a lo cual, sin duda, debe parte de su grandeza. Velasco fue un individuo abierto, no en la grandilocuencia de la demagogia, sino en la intimidad de su ser y en la discreción de su obra. Ciertamente si manifestó su preferencia por

Europa y su cultura, pero no quiere decir que sintiera a México como una Nueva España; ya lo he dicho, lo sintió como algo muy propio que siempre le revelaba algo nuevo/interesante; tal vez su sedentarismo se debiera a eso, a la angustia de conocer cada vez más y mejor lo que como suyo sentía. Por otra parte, sus creencias confesionales, a pesar de haber sido abiertamente manifestadas en más de una vez y por diversos medios, pasaron poco a poco a ser un problema íntimo, personal, que en nada afectaban a su actividad pública y cívica, fenómeno que según veremos se manifestó sutilmente en su obra. Además su interés científico demostrable por sus estudios de botánica, nos muestra a un hombre que se encontraba en plena armonía con el concepto de modernidad que para su momento se tenía. En fin, Velasco, por sus razgos personales, es un individuo que participa de un eclecticismo constitutivo, mismo que se advierte en la propia conformación de la nacionalidad mexicana.

Si los razgos caracteriológicos de José María Velasco son ya reflejo de los problemas e ideales de su época, su obra es aún más elocuente. Vista con superficialidad parece monótona y uniforme, pero la verdad es que resulta absolutamente variada en formas, temas e intenciones; dinámica por excelencia es constante en sus novedades, como también lo es la evolución política de México. Velasco fue un pintor que estuvo siempre ensayando, buscando, superándose, aunque claro está que, en sus obras hay semejanzas y coincidencias por lo que es posible hacer una clasificación de su obra en general; la que se puede agrupar en cuatro grandes períodos (96). El primero abarca desde 1858 hasta 1868 o sea desde el inicio de sus estudios hasta el momento en que fue nombrado profesor de perspectiva; el segundo llega hasta el año de 1877, alcanzando en él algunos momentos cumbres en su producción; el tercero concluye en 1889, año en que realiza su viaje a Europa y finalmente el cuarto y último comprende hasta la fecha de su fallecimiento en el año de 1912.

El primero de estos cuatro períodos es el que podríamos llamar formativo, en el Velasco se nos manifiesta como un disciplinado alumno de Landeio; ensayando los diversos géneros que según el maestro constituían la pintura general. Cada una de las pinturas parece ser un experimento de dibujo, composición y colorido; y temáticamente no parece haber un denominador común, -excepto en dos obras: Vista de la Alameda y Un paseo en los alrededores de México-. Inicialmente atacó el "género edificios" (Patio del ex convento de San Agustín), después pasó al estudio de los árboles, de sus formas y variedades cromáticas, (Río de San Angel), llegando a un detallismo meticuloso (Puente rústico de San Angel); de ahí saltó a la búsqueda de "amplios horizontes... que había de caracterizar el futuro de sus obras más importantes" (97). También practicó lo que se denominaba "paisaje histórico", tal como se entendía en ese momento (La Cacería), este género lo seguiría practicando pero de una manera muy personal. La vida urbana fue otro de los temas objeto de su interés, combinándola con la majestuosidad del paisaje. Todo esto desembocó en una obra excepcional: Un paseo en los alrededores de México; rico caudal en el que todas sus búsquedas se reúnen para mostrarnos la calidad de su autor y su afán sintético. Obra plena y elocuente de la madurez y habilidad que para ese momento había adquirido Velasco; en ella, además, encontramos las características distintivas de este su primer período: El clacisismo en la composición y el dibujo, el romanticismo del color y el ambiente general, el objetivismo en el detalle y finalmente el carácter histórico de la anécdota la que se nos revela de una manera sutil, sin obviedades ni teatralidades. Esta obra por sí, es ya un documento que muestra la vida social del momento y la visión que de ella tenía un mexicano de la época.

A partir de 1870 se inicia un segundo período en el cual hay todavía un afán evidente de aprendizaje, pero en el que también se refleja una gran madurez del artista; continúa ensayando todas las formas posibles, ya antes aprendidas, y se ejercita en todos los géneros posibles de la pintura de paisa

, en todos los elementos que pueden constituirlos (98). Los árboles, las rocas, el agua, las figuras humanas que dan escala, las altas cumbres, los volcanes, la vegetación exuberante, las atmósferas, las nubes; y después de detenerse en los detalles pasa a las grandes perspectivas, a las visiones de síntesis en las que los detalles son importantes pero no por sí, sino que adquieren su valor dentro de la totalidad de una vasta panorámica. Es como si Velasco hubiera querido aprender en plenitud la naturaleza de cada detalle para usarlo adecuadamente, después, en el conjunto de una amplia vista; porque, verdad es, que cada uno de los detalles, en las obras de síntesis de este período, revela con sutileza toda una intención y una habilidad insuperables. Las composiciones casi siempre se repiten y son absolutas en su clasicismo; el color varía, unas veces es más romántico y cercano a Landseer otras muy personal, en ocasiones juega hábilmente con un mismo color explotando todas sus gamas posibles. También gusta de jugar con las formas, unas veces se acerca al objetivismo, en otras es francamente ideal y en otras más, las simplifica con pinceladas totalizadoras. Y, finalmente, el conjunto del ambiente se reviste de un romanticismo. Al culminar este período, Velasco hace la síntesis de sus diversas formas y contenidos, en el se busca a sí mismo y se encuentra, se inquiere sobre la realidad que le rodea y encuentra su propia realidad, su respuesta, y la forma exacta de expresarla y así da a luz su Valle de México (1875) y México (1877).

De las grandes perspectivas con las que culmina el segundo período, Velasco baja ahora para detenerse en las obras del hombre, a las que anteriormente había dado importancia pero no como valores fundamentales sino como partes adyacentes, como símbolos de un conjunto o bien como ensayos. Ahora bien estas obras humanas están expresadas en su relación con la naturaleza física que las rodea, por una parte, y por otra, tienen una intencionalidad histórica. Esto no quiere decir que Velasco no haya dejado, en este período, alguna obra

cuyo objeto central fuera algún elemento de la naturaleza física; por el contrario lo sigue haciendo pero a estos les imprime algún significado histórico sutilmente expresado (Arbol de la Noche Triste. Vista de Guadalupe). Es el período en que el paisaje histórico alcanza, en nuestro pintor, su máximo apogeo, pues toda la idea, todo el mensaje, está expresado por medio de poéticas metáforas que revelan la concepción propia del artista. Son, pues, las construcciones prehispánicas, las coloniales, las haciendas, las obras de ingeniería, los pueblos que han adquirido una importancia moral excepcional y los lugares que han presenciado algún hecho significativo, lo que importa y lo que pinta.

Si el cambio temático es perceptible de inmediato no sucede de igual manera en el aspecto formal. Velasco sin lugar a dudas es para este momento dueño de un oficio pleno que le permite jugar con las formas, el color y la composición, de tal manera, que antójase un gran virtuoso de la pintura de paisaje.

En el año de 1889 se abre el cuarto y último período de su obra, se inicia inmediatamente después de haber hecho el único viaje a Europa; en él reafirma su estilo personal, no sin antes haber visto lo que en el Viejo Continente se hacía en el momento. Este período es en todos sentidos la reafirmación de Velasco, en sí mismo, en el que se cierra definitivamente y en el que lleva a sus últimas consecuencias todos sus hallazgos y los agota; es el momento del Velasco pleno y acabado. Temáticamente se circunscribe y de la misma manera lo hace formalmente. Después de detenerse en el mundo moral vuelve a elevarse a la perspectiva totalizadora en la que refleja, de nueva cuenta, la síntesis de mundo moral y mundo físico. El Valle de México vuelve a ser el objeto de su interés y el personaje más importante, retratándosele en casi todos sus ángulos posibles, recreándolo con amor y con cierta voluptuosidad. Pero Velasco, siempre desconcertante e inclasificable, continúa pintando obras que han

definido períodos anteriores, sobre todo del segundo y el tercero, más aún: repite obras exactas a las que simplemente suprime algún detalle o les da un nuevo tratamiento. Desde el punto de vista formal, lleva a su límite último su propio clacisismo, su idealismo y su romanticismo e inclusive su objetivismo, claro está todo con un tratamiento absolutamente original. De todo esto resulta una de sus obras más importantes y características La Hacienda de Chimalpa, en la que encontramos todos los valores formales de este último período. Su color es más claro, sus formas más sintéticas, sus composiciones más simples, su pincelada más suelta y algunas veces sus juegos de luz más virtuosos y sutiles; aunque también hace uso de ciertos detalles objetivistas; en otros cuadros es extrañamente romántico, y en otros más, pone de manifiesto al interés científico, creando obras francamente fantásticas.

Visto, como hasta ahora se ha hecho, el desarrollo formal y temático de la obra de José María Velasco resulta incompleto, pues importa no sólo a la manera en que el pintor fue variando en su expresión, sino que para una comprensión más justa será necesario preguntar el porqué fue variando y que fue lo que nos quiso decir en cada una de sus mutaciones. Ciertamente en el primer período, por razón directa de la calidad de su maestro, es un europeizante, por sus formas y por la selección temática. Priva en este período una idea del de-er ser que se pone de manifiesto en el clacisismo y en la caracterización moral de algunas de las obras. La sociedad, por ejemplo, la entiende definitiva en su jerarquía, como un elemento heredado de un pasado irrenunciable. En su concepción histórica el período colonial adquiere una valoración superior al mundo prehispánico, el cual es expresado, -si bien con cierto romanticismo-, con antes de una semi-barbarie. También es cierto, concibe la singularidad del ambiente físico y moral que le rodea y se preocupa por mostrar los pequeños detalles, los rincones íntimos, los lugares y las gentes que, sin la grandilocuencia de una épica artificial, definen la personalidad de un lugar; hay en el fondo la

identificación de esta singularidad con la del mundo europeo. Así como en una obertura, Velasco en su período inicial, nos muestra la problemática que desarrollará en lo restante de su obra, y todo ello cobra una realidad magistralmente expresada en la primera de sus grandes síntesis: Un paseo en los alrededores de México.

El segundo de los períodos nos revela a un artista interesado en definir la singularidad de su mundo físico y que para ello recurre a los pequeños detalles del mismo, que aparentemente no tienen mayor importancia, que no poseen una excepcionalidad y que por lo tanto nunca hubieran sido objeto del interés para un artista extranjero. Es en este momento cuando se empieza a manifestar un verdadero sentimiento de lo propio, es cuando de una manera íntima se empieza a tomar en cuenta las cosas de interés doméstico, cotidiano y comunes para los habitantes de un lugar; es, en fin, un ver desde dentro y sentir lo propio. Ya no es una gran hacienda o la gran perspectiva de una ciudad o un volcán excepcional lo que se usa para manifestar el ser de la nación; basta un árbol, una roca, una caída de agua para decirlo todo; porque no se trata de informar o atraer, sino de expresar lo propio o lo que como propio se siente. Ciertamente no hay en Velasco el europeísmo tan marcado que hubo en el primer período, mas continúa asociando a la religión católica con el ser mismo de México, y expresando tal idea de su pintura aunque, si bien es cierto, de una manera muy sutil; le basta para ello un pequeño monumento cruciforme colocado con cierta intención o la repetida representación del Tepeyac, sus alrededores y sus construcciones, para simbolizar sus íntimos conceptos y a la vez plasmar plásticamente su concepción valorativa de la historia; la que podemos traducir como una afirmación en la bondad del dominio español justificada en su labor de evangelización. Además; me parece que Velasco en este segundo período, habla de una singularidad americana de México, de una permanencia física esencial que contempla incolume el paso de la civilización; el mundo físico en su regularidad permanece inmutable frente a las transformaciones del mundo moral; las al-

tas cumbres se destacan por sobre el microcosmos humano y las selvas entretejen, con su vegetación, un mundo aparentemente desordenado pero celoso guardían de su ancestral y regular secreto. Es para este momento, nuestro pintor un clacisista y un positivista, pues en su concepción del mundo físico y del moral hay un ideal anterior a todo y a donde todo pugna por llegar, es todo una marcha suave, sin bruscas transiciones, justamente como son sus grandes perspectivas, sus grandes síntesis de este nuevo período:El Valle de México y México.

Al terminar el segundo período Velasco se ha interesado casi exclusivamente en el mundo físico y en forma más específica en la naturaleza del Valle de México; en el tercero su centralismo deja lugar a la representación de diversos lugares que también constituyen México y su interés se vuelca sobre la obra del hombre o lo que con ella tenga relación. Así el paisaje urbano cobra mayor importancia y la representación de los objetos del mundo físico casi siempre aluden sutilmente a algún hecho constitutivo del mundo moral; la historia, que nunca dejó de ser objeto de su interés, adquiere, ahora, una representación tan delicada y poética que a simple vista no es reconocible la plena intencionalidad del pintor en cada una de sus obras. Son ahora todas aquellas cosas que el hombre ha hecho, en medio de la naturaleza y lo que esta ha hecho con ellas, las que interesa pintar para destacar la personalidad de México. Velasco, me parece, abandona los juicios valorativos de uno y otro período de la evolución moral de México y la misma importancia adquieren las Pirámides de Teotihuacán, el Arbol de la Noche Triste, la Catedral de Oaxaca, Chapultepec que el pueblo de Guelatao o el Puente de Metlac. Más también es cierto que el mundo prehispánico lo presenta como algo muerto, en ruinas, ejemplo de una finada grandeza que la naturaleza ha acabado por cubrir con su constante y destructora acción mientras que el Tepeyac, la cruz en Chimalistac, el tianguis fuera de la Catedral, los pueblos que vieron la luz del patricio y el artista y los lugares testigos de las afrentas, batallas y derrotas continúan vivos; y

por encima de todo el futuro abierto del progreso, el símbolo del dominio de la razón humana sobre la exhuberancia de la naturaleza, es lo que acaba por entusiasmar a Velasco. Casi todo este período es un canto a las hazañas del hombre, a su potencialidad creativa, a su heroico esfuerzo de construcción de una fisonomía propia; pero, también, a la precariedad de su obra frente a la inmutable permanencia de una monumental naturaleza física. Aquí, creo yo, tenemos a un Velasco que en forma sutil ha expresado su sentimiento más acabado de su concepto de México y ha combinado en la intimidad de su ser el deseo progresista con el afán estabilizador; el positivismo y la religión pactan en sus paisajes como nunca hubiera sido posible en la polémica filosófica. Y todo un conjunto de abigarrados conceptos adquiere una armónica expresión.

Finalmente el último de los períodos nos muestra al Velasco definitivo y acabado; el que habiéndose encontrado "decidió centrarse definitivamente en lo que era más propio de su expresión y aun en el tema que había sido como una obsesión durante toda su vida, su amado Valle de México" (99). Por otra parte resume, en este período, todo lo antes hecho, aunque claro, con una nueva significación. Su cristianismo, por ejemplo, deja de ser tan evidente y queda como un problema estrictamente personal, íntimo que en nada se trasluce en su pintura; en cambio la ciencia, los campos de cultivo, las vías férreas y la síntesis de todo esto, —el resumen de las fuerzas humanas y materiales: el Valle de México y su ciudad—, se levantan majestuosos como centro de su final concepción. El Valle es para Velasco la síntesis de la síntesis, todo está en él y él expresa todo lo que el pintor siente, por eso lo recrea en casi todos sus ángulos posibles y con todos sus elementos constitutivos físicos y morales, pleno de sutiles intenciones históricas, los cuadros del Valle de México expresan todo el mundo interno del pintor. En ellos encontramos que Velasco concibe todo el Valle como una armonía, como si el mundo moral y el físico vivieran la misma estabilidad la misma etapa positiva pues tanto la ciudad como los volca-

ies y cerros se enlazan en un todo perfecto e indivisible; además, ya no importa el pasado sólo el presente pleno de equilibrio. Pero no sólo se nos muestra el Velasco que define a su patria, sino el que se autoconfiesa en el lenguaje que mejor hablaba, el plástico, y produce obras plenas de romanticismo y nostalgia, como el Arbol caído y Lumen en coelo.

Si después de analizar los diferentes significados que fue mostrando la obra de Velasco en su evolución pretendemos resumirlos, para en la variedad encontrar algo constante, nos hallamos con que sólo un concepto puede definir su pintura: eclecticismo. Eclectisismo del que participó todo el ambiente que lo rodeó y que encontró en la obra de Velasco su mejor expresión plástica, la cual tuvo por intención fundamental definir lo que era México, por ello toca el momento de analizar como es que lo concibió.

No cabe, a mi parecer, la menor duda, que una de las preocupaciones, por no decir la única, de Velasco, es la de explicar o expresar el ser de México, su esencia invariable y su permanencia en la fluidez de sus fenómenos, preocupación propia del momento en que vivió. Para el México es, en primer lugar, su naturaleza física, sus accidentes orográficos, su vegetación propia y su fauna característica; este elemento es estable, se rige por una regularidad absoluta y sistemática. El segundo elemento lo constituye la naturaleza moral, la historia, el hombre y sus creaciones; este segundo elemento es el que hace valer al primero, el que le da una significación peculiar; pero ciertamente ambos forman una unidad indisoluble y necesaria. Mas el segundo es un elemento en sí dinámico y susceptible de variada interpretación, y es justamente en él donde los puntos de vista de Velasco varían dejando diversas interpretaciones de México.

Por principio Velasco no vió a México en su ser, sino que en toda su obra hay la idea del deber ser, que se pone de manifiesto en su afán clacisista, ahora bién, este deber ser no tuvo siempre la misma dirección. En un principio consideró que México adquiriría su singularidad moral en la conservación de los

valores tradicionales heredados de la colonia, básicamente en la religión católica, pues ésta la consideraba por encima de la naturaleza física y era el centro mismo del desarrollo histórico; por ello en las Rocas del Tepeyac el símbolo de la cruz y por ello, también, el Tepeyac, con su simbología, constituye el centro mismo de algunas composiciones en los paisajes de los primeros períodos. De esto se desprende que Velasco consideraba que México adquiría su personalidad moral en su catolicismo, ahí estaba su posibilidad de modernidad, porque México era una resultante de la cultura europea aclimatada en América y el vehículo que esta había tomado para llegar era, justamente, la religión, por eso forma parte del progreso. Más si bien es cierto que la religión católica fue para Velasco el elemento moral constitutivo de México, sí la concibió como el centro de la cohesión social y el cimiento histórico de su modernidad; y aún más que eso, como la razón última de la propia naturaleza, ya que era un convencido creyente; no menos lo es, que fue así solo en un principio, ya que después la concibió como un problema estrictamente personal, como una identificación entre él y su fé o como una responsabilidad en la que no iba involucrada la colectividad que constituía la nación; por ello se rectificó y las mismas Rocas del Tepeyac que habían sido pintadas con el símbolo religioso en su cima, luego lo fueron sin ella, tal vez aludiendo a esta nueva conciencia. Por lo tanto en los últimos años del pintor quizá dejó de concebir a la religión como elemento constitutivo de México y como parte de su modernidad y progreso, sin que por ello dejara de ser un fervoroso creyente; la transformación consistió en que concibió a México como un ser que adquiría su personalidad gracias a otros elementos, como su historia y su progreso material.

El hecho de que Velasco en un principio concibiera a México íntimamente ligado al Viejo Continente, no quiere decir que negara en forma definitiva la existencia de otras fuentes culturales constitutivas, es decir, su europeísmo no invalidó una conciencia americanista, misma que quedó reflejada

en la propia naturaleza que pintó, -la cual fue causa de admiración de la crítica francesa, para la cual fue patente esta característica-, y en la consideración de las raíces prehispánicas. También su concepción de la sociedad; la cual es el resultado de la colonia, es otra manera de subrayar la diferencia con Europa; porque sí bien es una herencia, esta hubo de tomar formas propias por la existencia de ciertos estratos, a la vez, propios. En fin, Velasco concibe a México como una entidad que no ha nacido por generación espontánea sino que su pasado la constituye y a la vez es una promesa futura y un proyecto común a un grupo de seres humanos al que se abre infinito el horizonte de sus posibilidades; éstas se alcanzarán no por la brusquedad de los cambios radicales sino por la suave y lenta evolución, como suaves son los planos de los paisajes que él vió. Por todo esto, al introducirse el positivismo en México, se convirtió en uno de sus exponentes del arte más destacados, y en las obras de su tercer período encontramos alusión a los tres estados constitutivos de México y un canto al progreso material y científico; además, en el cuarto de estos períodos hallamos otras obras con ideas plenamente científicas como son Evolución de la vida terrestre y Evolución de la vida marina. Por otra parte alude de una manera sutil al triunfo de la labor de síntesis lograda por Juárez, -que es además el inicio del positivismo-, pintando dos bellos paisajes de la tierra natal del que fuera presidente de México.

Por último diré que ciertamente Velasco llegó a concebir la singularidad de México, en su síntesis de americanismo y europeísmo, tal como había sucedido en la concepción política del país. El americanismo esta en la apariencia y el europeísmo en el fondo cultural. La obra que, a mi juicio, expresa magistralmente esta idea es la Hacienda de Chimalpa; en ella Velasco se afirma en las formas tradicionales, -piénsase que la pinta a poco tiempo de regresar de su viaje por Europa y que para ese momento, en ese continente, el clacisismo y el academismo habían sido sustituidos por la fiebre impresionista, bajo la cual Ve-

lasco hizo algunos pequeños ensayos-, con esto parece que el pintor alude a la necesidad de esas formas para México y su representación; marca de esta manera una separación definitiva de la idea de dependencia europea, aunque en el fondo la herencia europeizante quedara vigente; México quedaba representado, así, de una forma original y propia; pues Europa había abandonado tales formas y por tanto quedaban propias para México. Más aún, hay otra obra que, jugando con la simbología temática, ofrece la misma idea: Vista de Querétaro.

Además de lo dicho hasta ahora, podemos completar la visión Velasquiana de México diciendo que en sus obras hay toda una concepción de la potencialidad económica del país y una alusión a las formas de gobierno que convienen al mismo. En el primero de los puntos, creo yo, no se hace eco de la idea de la infinita riqueza del país, no cree ya, ni pinta, por supuesto, como lo hicieron los paisajistas extranjeros, los centros mineros, ni las haciendas que se encargaban de esta actividad; él se interesa por las haciendas agrícolas, por los medios de comunicación que abren las posibilidades de un desarrollo industrial, y sobre todo, habla de los "tepozanes y tierras amarillas" con un cruel realismo. En el segundo de los puntos, con extraordinaria sutileza, me parece, expresa su punto de vista sobre la forma que debe revestir la organización política del país. Es por demás sabido que Velasco después de las agudas críticas de Altamirano y después de, en cierta manera, estar de acuerdo con el segundo Imperio, dejó por algún tiempo de pintar el Valle de México y salió a "retratar" algunas otras regiones del territorio mexicano, dejando pruebas plásticas de la diversidad orográfica y vegetal del país; después regresó al Valle de México y le retrató en todos o casi todos sus ángulos posibles. Por estas razones me atrevo a afirmar que, para cuando el Segundo Imperio murió o tal vez poco después, Velasco aceptó, como una verdad evidente, la conveniencia de un sistema federal y por ello pintó la diversidad constitutiva de la nación; más

de, sin renunciar a esta idea, llegó a la conclusión de que a fin de
entonces, la síntesis de México se hallaba en el centro, en la Ciudad de
México, en el Valle, pues este reunía en lo material y en lo histórico,
las cosas y los hechos, la diversidad y la unidad de la personalidad
de México. Por ejemplo en la naturaleza física, los volcanes del Valle son
símbolo velasquiano de la singularidad mexicana, mismos que a la vez tie-
nen una profunda significación moral y están directamente relacionados con
el devenir histórico de la nación. En lo histórico el Valle contiene, jun-
to con la ciudad que en él se inserta, la tradición que ha forjado a la na-
ción desde su más remota antigüedad hasta su más reciente momento progresis-
ta. En resumen podemos afirmar que Velasco aceptó, en un principio, que Mé-
xico se circunscribía al Valle de México, negando, por la exclusión que hacía,
el resto; al final de su vida volvió a esta idea pero sin excluir el resto; y
recuérdese que el principio de su producción está, en alguna forma, relacio-
nado con la ideología de su maestro, y al final de su obra vive en medio del
gobierno de Porfirio Díaz.

Por todo lo dicho la visión que Velasco tuvo de México es, justamen-
te, la que correspondió al momento que le tocó vivir; una visión que es la sín-
tesis de dos concepciones diversas del ser de México. Velasco es pues la sín-
tesis en todos los aspectos de su obra y de su vida, por ello como artista es
el centro mismo del arte mexicano del siglo XIX y como hombre un mexicano repre-
sentativo; y por ello, también, "se le puede interpretar por sus extremos" (100)
como liberal o como conservador, pues a fin de cuentas fue "lo uno y lo otro" (101)
como, también México en el siglo XIX fue lo uno y lo otro.

CAPITULO VI.

Joaquín Clausell.

La muerte de José María Velasco dejó un hueco en la pintura de paisaje mexicana pues, a pesar de haber tenido algunos alumnos tales como: Argüelles, Bringas, Saldaña o Rivera, ninguno alcanzó la importancia del maestro, por lo menos dentro de este género. Más en poco tiempo, e inclusive ya para ese momento, se contaba con un nuevo valor, quien con nuevas formas y diferentes intenciones recrearía el paisaje mexicano y contribuiría con una visión de México diferente, este era Joaquín Clausell.

La vida de Joaquín Clausell transcurrió entre los años de 1866 y 1935, y fue en ella un hombre sumamente agitado, por lo menos en sus actividades públicas, lo que se nos revela por algunos comentarios, -apenas precisados por sus muy reducidos biógrafos-, tales como el hecho de haber tenido que pasar un año en Europa, entre 1892 y 1893, por circunstancias políticas; o el hecho de que con frecuencia se saliera de las discusiones legales y pasara al terreno de los golpes (102). Contrariamente a lo dicho, la vida íntima del artista, sobre todo en su arte, se nos muestra pleno de tranquilidad y equilibrio, tal vez porque siendo abogado de profesión, el arte para él no fuera otra cosa que "un remanso de paz y gozo estético" (103). La verdad es que Clausell no fue, o no pretendió ser nunca, un pintor de oficio; se inició en esta actividad, -además de su propia vocación-, por indicaciones del Dr. Atl, con quien mantuvo una estrecha amistad, y tal vez porque durante su estancia en Europa se le haya despertado una inquietud artística al contacto con las novedosas corrientes que en aquel continente se gestaban. Por tales razones es un absoluto autodidacta, cuya obra es totalmente desinteresada y carente de pretensiones, al grado de no tener el prurito de firmar y fechar sus cuadros, ha-

ciéndome pensar que la pintura para él fuera algo así como un pasatiempo; más reconozcamos que nunca, en la historia del arte mexicano, un pasatiempo a tenido tanta importancia, ni tan trágico y vital resultado para artista alguno, pues pintó durante casi toda su vida, dejando una obra de cerca de 140 cuadros e inclusive, a la pintura se debió el accidente por el cual murió.

Inclasificable, pero a la vez inconfundible, resulta su obra; uniforme, sin carecer de novedades, espontánea y poética, además de muy personal, son otras de las características. Por ella Clausell ha sido considerado como el mejor y más acabado exponente del impresionismo en México, y ciertamente, desde un punto de vista formal, es un impresionista, pero en ningún momento similar a los impresionistas europeos, "no es tan brillante y sutil como los pintores franceses" (104). Ciertamente es que Clausell, sin violencias, es un anti-academista y un anti-idealista; busca la realidad visual, la cual identifica con las impresiones luminosas, mismas que trata de captar y se enfrenta, por tanto, al movimiento; a la vez se lanza fuera de los talleres para pintar al aire libre, o por lo menos para tomar apuntes que más tarde se convertirán en obras acabadas. Sus pinceladas son, casi siempre, rápidas y yuxtapuestas, pero "a veces se detiene con más cuidado y detalla a su manera, otras el pincel brinca... dejando aceleradamente sus manchas certeras" (105). Las formas, como en casi todos los impresionistas, están dadas por medio del color, más en verdad, en este aspecto es donde radica la originalidad de Clausell, pues sus colores lejos de ser claros y brillantes como los de Sisley o Degas, son calidos y recios y lejos están de lograr las tonalidades plateadas de Pissarro, aunque en ocasiones también sabe ser, dentro de la textura pastosa característica, suave y apaciguado.

Por lo que se refiere a los temas, Clausell es un pintor de la luz y del agua, "pinta marinas, espumas, olas, playas repetidas veces, como también juegos de agua, lagos, agua quieta, rompientes cascadas, fuentes naturales, ríos

y canales, en otras ocasiones es la luz reflejada en la materia lo que le atrae y pinta rocas y canteras, la monumentalidad de las montañas, de las grandes distancias, pero también el lomerío, los cerros, los volcanes, las arboledas, los claros de los bosques, los campos florecidos y las cosechas a pleno sol, los celajes amenazantes, las nubes recortadas y voluminosas" (105), pero nada hay en sus cuadros que hable de las glorias o de la excepcionalidad de un lugar. Para él cualquier sitio ofrece la posibilidad de ser trasladado al lienzo; no hay la angustia de una preocupación moralizante; y es por lo tanto una pintura desinteresada, que gusta del rincón amable e íntimo, pero no por ello vanal y carente de significación.

Por las características enunciadas notamos que Clausell es un artista aparentemente alejado de una problemática religiosa, histórica o filosófica y por lo tanto se inserta dentro de la corriente del "arte por el arte", -sí es que tal corriente en realidad existe-. Mas en tal actitud no hizo otra cosa que responder al momento que vivió. Recuérdese que el lapso en el que transcurre su vida es entre los años de 1866 y 1935, lo que quiere decir que sus años de formación e inclusive de madurez coinciden justamente con el período constructivo del positivismo y del gobierno del general Díaz; período que se caracterizó por la aparente estabilidad política y la seguridad en la visión burguesa del mundo que se tradujo en un alejamiento de la angustiosa interrogación del futuro colectivo o nacional y en un reducir cualquier inquisición al fuero de la vida personal. Así Clausell nos expresa esta seguridad en la naturaleza que pinta y deja sus ansias, problemas, sueños y anhelos para ser expresados en la intimidad de su estudio particular y en un sólo lienzo: Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Por estas razones es que toma a la pintura como una actividad libre y es básicamente un formalista que trata de llegar a una expresión absolutamente realista, cayendo en el cientificismo que va implicado en la corriente impresionista misma que, a la vez, tiene un fuerte apoyo en el positi-

vismo. Y finalmente es un individuo que, en su arte, tiende a un universalismo sin rebasar el localismo, y por ello hace uso de nuevas formas y técnicas buscando con ello nuevos horizontes.

Ahora bien, ¿puede decirse que no hay un Clausell una conciencia y una expresión del ser propio de México?, por el contrario la hay, aunque, claro de manera muy diferente a la que pudo haber tenido y expresado Velasco: Clausell, por principio, no inquiera, de una manera tan evidente, por el ser de México, porque él vive un México ya definido y caracterizado, su México es un ente acabado y seguramente constituido en lo moral; cuya única interrogante se presenta en la realidad de su configuración física y en la actitud que ante ella toma el hombre, el mexicano. En forma absoluta se puede afirmar que no se preocupa por el deber ser de México, sino que sólo le interesa captar y expresar el ser físico de México y en esto hay ya toda una concepción ética sobre el mundo moral mexicano que consiste en que el hombre deberá contribuir al progreso descubriendo objetiva y científicamente las leyes físicas de la naturaleza, con lo cual, además, se insertará el mexicano en el desarrollo universal de la cultura, así Clausell, sin menoscabo del nacionalismo, propugna por un universalismo. Tenemos pues que en el caso de este pintor México es singular y característico por su naturaleza física, por la particular forma en que se manifiestan sus accidentes geográficos y ecológicos, pero a la vez universal por la dinamicidad esencial de los propios fenómenos y por la legalidad que los rige.

Conviene hacer notar que Clausell de nueva cuenta nos evidencia un eclecticismo, pues trata de expresar lo propio, lo mexicano característico, bajo un principio artístico nacido en

Europa, tratando con ello, a la vez, de mostrar el universalismo de México; por lo mismo, tal vez, sea que su impresionismo, sin dejar de serlo, es singular y diferente.

Por último concluiremos diciendo que el afán de Clausell se reduce a mostrar a México en su cambiante realidad material y que con ello no hizo otra cosa que abrir, por lo menos dentro del paisaje, las puertas a una expresión más subjetiva y personal poniendo en crisis a "ese paisaje objetivo que todos quieren ver igual" (107).

CAPITULO VII

Gerardo Murillo. Dr. Atl:

En los primeros años del siglo ~~XX~~ la pintura de paisaje en Mé-
xico, además de Clausell, encontró nuevas formas y exponentes; éstos últi-
mos no formaron una escuela general sino que, por el contrario, cada uno
representa un intento de renovación formal y, además, siguen a las escue-
las formalistas nacidas en Europa; entre ellos podemos mencionar como más
destacados a Gilberto Chávez, quien se encauza por el impresionismo; Fran-
cisco Romano Guillemín que proporciona una versión singular del puntillis-
mo; hay, por otra parte, otros que sin ser propiamente paisajistas dejaron
algunas obras de importancia dentro de este género como son Francisco Goitia
y Diego Rivera. Más, sin duda, dentro de los paisajistas mexicanos del siglo
XX, una personalidad se levanta y adquiere una importancia mayor que la de
los mencionados, esta es la de Gerardo Murillo, mejor conocido por el pseudó-
nimo de el Doctor Atl.

La importancia de Atl radica, en mi concepto, porque, en primer lu-
gar, dedica a este género la mayor parte de su producción; en segundo, porque
él formalmente es la muestra de la más acabada concepción del paisaje moderno
y en tercer lugar, por que él vuelve a inquirirse, plásticamente, y a respon-
derse, de la misma forma, por el ser de México.

Dotado, el Dr. Atl, de una multifacética personalidad, se dedicó
en su larga vida a una gran variedad de actividades, independientemente de la
artística; viajó constantemente, tanto fuera como dentro de México, y durante
sus viajes fue permeable a mil experiencias que, más tarde, reflejaría en sus
diversas actividades. Según la imagen que han dejado los que fueron sus amigos
Atl estaba dotado de un peculiar poder de convencimiento, de un fuego, un ar-
dor apasionado en sus convicciones, de un afán desmedido de renovación; siem-

pre con una idea novedosa o con una teoría exótica en la cabeza. A él se debió, en buena parte, el conocimiento de las nuevas corrientes artísticas que se gestaban en el viejo continente; a él, también, se debió el despertar de la pintura mural mexicana. Además su contribución fue valiosísima para la revaloración del arte novohispano y del llamado arte popular mexicano.

El Dr. Atl poseyó una particular perspectiva del mundo, del arte y de México, que le permitió valorar y expresar de una manera muy justa el presente, el pasado y el futuro, y dar una imagen sintética de dicha valoración; tal vez esta perspectiva la logró por el momento mismo que le tocó vivir, momento en que todos los valores de la cultura occidental y la seguridad de México y del mundo se ponían en crisis; además porque, siendo caminante como lo era, conoció otras formas de vida y de pensar que le permitieron tener una conciencia más amplia, más abierta.

Particularmente dentro de su actividad artística, sus viajes fueron decisivos, sobre todo los que realizó a Europa, que fueron dos; el primero en 1896 y el segundo en 1911; justamente en los años en que las búsquedas formales se daban con mayor aceleración y en que con la misma se agotaban. Ante lo cual Atl supo tomar algo y asimilarlo, pero, sin duda, las corrientes que más influyeron en su posterior expresión artística, fueron las llamadas post-impressionistas, o sea el sintetismo y el simbolismo.

Su obra es un definitivo alejamiento de la copia de la naturaleza, es el intento de expresar la propia concepción del mundo y del mundo en su totalidad; en otras palabras, de expresar la personal sensación que el mundo físico produce en el espectador; el mismo confiesa angustiado:

"Muchas veces bajo la luz del sol o bajo la lluvia, sobre las aguas de los mares o en el silencio de las montañas supe. Pero mi compenetración fue tan lejos, que mis manos no pudieron alcanzarla y en vano traté de modelar con mis dedos mis propias sensaciones" (106).

El mundo físico, para él, no cuenta, en cuanto tal, sino como motivador de sensaciones, como medio para poner de manifiesto los conceptos, el mundo íntimo y personal del artista. Por ello en la pintura del Dr. Atl hay en el dibujo y el color toda una emotividad personal; por ello también el primero es sintético, porque debe estar dirigido "bajo la acción de un sentimiento general y profundo de las cosas" (109) y tal sentimiento debe expresarse emotiva y simplemente. El color, por su parte, es el elemento que completa la expresión de la propia emotividad, el que refleja el estado de ánimo subjetivo, así, en su obra, es alejado de la naturaleza, explosivo, unas veces suave y apaciguado otras; y siempre efectista, porque quiere dejar en el contemplador el efecto del propio sentimiento de la naturaleza del artista.

Pero ¿se puede decir que el Dr. Atl viola en plenitud la realidad externa en aras de una pura emotividad?. Tengo para mí que no, pues de haberlo hecho así, no hubiera sido paisajista; él la considera como un medio y por tanto le interesa acercarse a ella, captarla en las formas esenciales que le son propias, para sin destruir la realidad visual, mostrar la realidad anímica. Por esta razón al hablar de la fotografía nos dice:

"... es precisa, justa de tonos, todo lo ve; le falta, sin embargo, algo -ese algo que solamente pueden producir los dedos movidos por el espíritu-" (110).

De ahí que los paisajes del Dr. Atl no sean "explosiones de emoción pura, sino construcciones rigurosas, creadas, poéticas que han hecho dinámicos los principios clásicos de composición sin que estos desaparezcan" (111). También por esta razón, y movido por un afán científicista e innovador, ha estado a la caza de nuevas técnicas formales de representación como es la creación de sus propios colores, los Atl-colors; o aceptando y practicando nuevas teorías, tales como: la perspectiva curvilínea y el aeropaisaje.

Los temas del Dr. Atl guardan concordancia absoluta con los fundamentos de sus formas; siendo un sintético y un simbolista en el dibujo y el color, no podía gustar de representar los detalles y rincones íntimos a la manera de Clausell, sino que por el contrario, notamos que en todas sus obras, sin importar el tamaño de las mismas, evita disminuir la naturaleza o mermar el espectáculo de conjunto, no se detiene en el detalle, va a las vistas totalizadoras en las que el detalle solo cuenta como parte del conjunto. De esta manera vemos que son "las montañas, las grandes alturas, los grandes espacios... los grandes y austeros, tranquilos o amenazantes celajes" (112), lo que más frecuentemente pintó; siempre con una nota básica de monumentalidad. Además en el Dr. Atl, como en Clausell, se nos ofrece un mundo sin hombres, porque el hombre está en el mismo paisaje pintado.

De su expresión formal y de selección temática se puede inferir que Atl posee varios puntos significativos. Destaca, en primer lugar, su extraordinario personalismo, su inconformidad y su afán, a su manera, de romper con los cánones establecidos, reafirmandose, de tal manera, en sí mismo; por eso fue un revolucionario que desde su propia perspectiva recreó a la naturaleza, y en otros campos, al pasado, al presente y al futuro moral. Atl, en segundo lugar, busca un universalismo, pero el de sus propias emociones, -tal vez por eso fue paisajista ya que la naturaleza puede ser reconocible siempre y en cualquier lugar-, pero a la vez, es un mexicano que intenta elevar los propios valores al marco universal de la cultura; por ello se inserta dentro de la problemática de la estética mexicana del siglo XX. Más en tercer lugar, Atl parece conservarse en el límite entre el siglo XIX y el XX, pues "el tipo de sus estilizaciones lo colocan en aquel movimiento inicial renovador opuesto al tradicional objetivismo y al inmediato pasado; el post-impresionismo" (113).

El Dr. Atl fue ciertamente el "pintor de su época personal" (114), y al serlo lo fue de todo un período de la pintura, el arte y del sentimiento de mexicanidad; como hombre, como artista y como intelectual sintetizó afanes que eran comunes al momento que vivió, que consistió en un nuevo intento por redefinir lo mexicano, sin olvidar lo universal; y así con su lenguaje propio intentó definir el ser de México.

Este ser de México es concebido por el Dr. Atl como algo cuya originalidad se manifiesta en el ambiente geográfico que le es característico y en la valoración subjetiva que cada uno de los habitantes le da a ese ambiente. Para él ninguno de los elementos mencionados es estático, por el contrario ambos son dinámicos, inacabados; el primero a cada momento se presenta con diversos caracteres y sufre radicales transformaciones, se manifiesta siempre novedoso y por ello el pintor está presto a consignar dicha novedad y corre a ver y describir "Como nace y crece un volcán". El segundo de los elementos es, también dinámico, cada hombre puede y debe concebir la geografía de manera diferente y justamente esta libre interpretación es lo que va constituyendo a México. México para Atl es un proceso.

CONCLUSIONES.

En el curso de este trabajo he intentado inferir, por medio de una particular forma artística -la pintura de paisaje- la manera en que algunos hombres en sus respectivas épocas han concebido y solucionado los problemas de su momento y circunstancia; claro está, todo esto desde el punto de vista de mi propia realidad. Dicho de otra manera, la pintura de paisaje, sobre todo la realizada por José María Velasco, Joaquín Clausell y el Doctor Atl, me han servido para dilucidar, a través de su peculiar lenguaje, la manera en que, para mí, concibieron y llevaron a cabo, ellos y todos los que fueron sus contemporáneos, la responsabilidad que constituye México.

A través de la obra de cada uno de estos paisajistas, según hemos visto, hay un caudal rico de intereses personales, de elecciones, que fueron los mismos que pudo tener cualquier mexicano que haya vivido en el respectivo momento de los artistas en cuestión, pero que los expresaron bajo otro tipo de manifestaciones culturales, tales como la literatura, la política, etc. Estos intereses, estos sentimientos de nuestros paisajistas encontraron en el conjunto de materia vegetal o mineral, el medio justo para dejar al contemplador, a través de la alegoría y la metáfora, el mundo moral en que vivían inmersos, con sus anhelos y sus angustias. Por esta razón, sus respectivas obras, son y han sido una fuente riquísima y eficaz para reconstruir la dinámica concepción del ser de México. Los tres con diversa manera de usar el lenguaje plástico, con muy diferentes formas, -clásicas, impresionistas y sintetistas-, nos han revelado esos intereses "vitales y mortales" constitutivos de varios momentos, los que han cobrado forma en los objetos de la naturaleza material. Así, cada objeto, cada forma utilizada mantiene, encierra una intención, que al descubrirse o inventarse, revela el devenir del

concepto de México, revela la historia de México.

José María Velasco lo hizo mostrando la constante fluidez del mundo moral, para él la problemática principal la representa ese constante cambio que se da en la naturaleza humana y en sus obras. Existe, en él, como una obsesión, el afán de definir a México. ¿Por qué?. Porque justamente en su momento tal concepto se escapa a cada instante, se debate porque es, la época en que se da el proceso de formación de la imagen propia; es la época del conflicto, de la guerra de Reforma, del Segundo Imperio, del Triunfo de la República; es, en fin, el momento en que México no era sino que se debatía entre dos posibilidades entrañables de ser, y es, también, el momento en que se constituye en un eclecticismo de ambas. Velasco expresa esas dos posibilidades y es el eclecticismo, la solución, la amalgama, la síntesis del arte mexicano del siglo XIX. Velasco, además, abre el nuevo punto de vista, en el que el mundo del hombre pretende alcanzar la supuesta regularidad del mundo físico; porque, también, le tocó vivir y reflejar, ese mundo asegurado del ascendente progreso del positivismo constructivo, del período posterior a Juárez.

Joaquín Clausell, por el contrario, es la despreocupación del mundo moral y el afán de captar la del mundo físico. En cierta forma es la antítesis de José María Velasco; ya que Velasco da por hecha la naturaleza física y la moral en proceso, mientras que Clausell actúa a la inversa. Con ello revela la seguridad absoluta que vivió México y que infundió en los conceptos de la generación finisecular, para la cual los problemas personales no rebasan la esfera de la intimidad. Por otra parte, Clausell es, también, el reflejo de ese afán cientificista, ese afán de progreso que se identificaba con una marcha hacia la regularidad de la naturaleza física. Es, indudablemente, esta visión, la de un mexicano que se formó bajo el período del positivismo porfirista y revela los intereses comunes a ese momento.

Por último el Doctor Atl vuelve a la interrogante del mundo moral, sin olvidar la otra, la que pregunta por la fluidez del mundo físico; y claro se realiza concientemente bajo un criterio enteramente subjetivo. Es, por tanto, el Doctor Atl la síntesis, el cierre del proceso del paisaje en México. El fusiona, reúne todo el pasado, mediato e inmediato, y se abre a un futuro, tanto en la concepción estética de México como en las formas plásticas mismas. De esta manera el Doctor Atl se integra a la problemática mexicana de los primeros años del siglo XX, en donde de nueva cuenta surgió la angustia por definir el ser de México, ya que se pusieron en crisis los valores establecidos; a la vez, en donde se encontró una nueva actitud sintética recuperándose la tradición y abriéndose una perspectiva al futuro por medio de la valoración subjetiva de ciertas normas establecidas. Justamente Atl presenta, en el paisaje, la problemática de los años de la Revolución de 1910 y expone una solución y una concepción de México semejante a la que sancionó la Constitución de 1917. Atl continúa el afán cientificista normativo, porque México continúa con dicho afán; Atl se abre al futuro por medio de un juego de normas generales e interpretaciones particulares, porque México se realiza de igual manera.

Finalmente con Atl tenemos la última expresión importante del ser de México a través de la pintura de paisaje; él se expresa de una manera que corresponde a fines del siglo XIX, pero a la vez, expresa una problemática que corresponde a los inicios del siglo XX. Podría afirmarse que en el arte y en la cultura mexicana representa, su obra, un puente entre el siglo XIX y el siglo XX en México. Después de él se han dado otros paisajistas, pero en estos el género ha servido a un interés diferente, ha respondido a otro tipo de motivaciones; ya no será México y la definición de su ser lo que les preocupe a estos nuevos paisajistas, sino que servirá para mostrar cada vez más un mundo enteramente subjetivo; porque en verdad tanto el paisaje como la pregunta por el ser de México han perdido vigencia ante la necesidad de expresar un mundo

más personal, más individual.

Para concluir, diremos que el concepto de México y la pintura de paisaje realizada por mexicanos, han sido dinámicos, históricos y han marchado paralelamente; se reflejan y determinan mutuamente. Por ello con tierra y aire, Velasco; con agua, Clausell; y con fuego, Atl; nos expresan artística y metafóricamente cómo se fue creando la conciencia que llamamos México. Con ellos tenemos "una secuencia temporal histórica con sus correspondientes expresiones distintas, siendo las tres verdaderas... porque como el hombre (México)... va siendo de distintas maneras, formas y colores, según la temporalidad, según el artista que se expresó por medio de él" (115).

NOTAS

- 1.- Edmundo O'Gorman. El triunfo de la República en el horizonte de su historia. en: Manuel González Ramírez, Martín Quirarte, et al. A cien años del Triunfo de la República. 1867-1967. p. 333-431. Introd. Antonio Ortiz Mena. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público. 1967. 511 p. ilus.
- 2.- Justino Fernández. El Arte del siglo XIX en México. 2a. Ed. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1967. 256 p. ilus.
- 3.- Para la solución de tal pregunta me he basado fundamentalmente en los conceptos del doctor Edmundo O'Gorman, sostenidos en las conferencias citadas y en el, también citado, libro, Vid nota 1
- 4.- Edmundo O'Gorman. op. cit. p. 340
- 5.- Ibid. p. 341
- 5.- Ibid. p. 340
- 7.- Ibid. p. 342
- 8.- Justino Fernández. Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo. Prólogo de Samuel Ramos. 2a. Ed. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, 290 p. ilus. p. 42.
- 9.- Ibid. p. 31
10. Ibid. p. 46
11. Ibid. p. 263-264.
12. Ibid. p. 51
13. En la conferencia sustentada durante los Cursos de Invierno en la Facultad de Filosofía y Letras de 1968.
14. Gerardo Gutiérrez Abascal. (pseu. Juan de la Encina). El paisaje moderno. Morelia. Publicaciones de la Universidad Michoacana, 1939. 76 p. p. 19.
15. Erich Khaler. Historia Universal del Hombre. Traducción de Javier Márquez. 1a. Ed. México, Fondo de Cultura Económica. 1965. 608 p. p. 240.
16. Ibid. p. 254
17. Justino Fernández. "La pintura de paisaje". en Espejo. Letras, Artes e ideas en México. p. 185-193. N° 4, México, 1967, 226 p. p. 187.
18. André Lhote. Tratado de Paisaje. Traducción Julio E. Payró. 3a. Ed. Buenos Aires. Edit. Poseidon. 1955. 86 p.
n 15-16

- 19.- José Pijoan. Summa Artis. Historia general del arte. V. XV. El arte del Renacimiento en el Norte de Europa. 3a. Ed. Madrid. Espasa Calpe. 1963. X-692 p. ilus. p. 195
- 20.- André Lhote. op. cit. p. 15-16
- 21.- Erich Kähler. op. cit. p. 255-256
- 22.- Justino Fernández. op. cit. "La pintura de..." p. 187-188
- 23.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 83
- 24.- Gerardo Gutiérrez Abascal. (pseud. Juan de la Encina). El paisajista José María Velasco (1840-1912). 1a Ed. México. El Colegio de México. 1943. 207. p. ilus. p. 137
- 25.- Charles Baudelaire. Obras. Trad. Nidia Lamarque. 2a. Ed. México. Aguilar Editor. 1963. 1310 p. ilus. p. 516-517.
- 26.- Gerardo Gutiérrez Abascal. op. cit. El paisaje... p. 29-30
- 27.- Gerardo Gutiérrez Abascal. op. cit. El paisajista... p. 109
- 28.- Ibid.
- 29.- Charles Baudelaire. op. cit. p. 516-517
- 30.- Gerardo Gutiérrez Abascal. op. cit. El paisaje... p. 27-28
- 31.- Ibid. p. 28-29
- 32.- Ibid. p. 29-30
- 33.- Justino Fernández. op. cit. "La pintura de..." p. 188
- 34.- Ibid.
- 35.- Ibid. p. 190-191
- 36.- Ibid.
- 37.- Ida Rodríguez Prampolini. El arte contemporáneo. Esplendor y agonía. 1a. Ed. México. Pormaca. 1964. IX-192 p. ilus. p. 8.
- 38.- Ibid. p. 11
- 39.- Cfr. Luis Villoro. La Revolución de Independencia. Ensayo de interpretación histórica. 1a. Ed. México, UNAM. Consejo de Humanidades. 1953. 239 p. (Ediciones del bicentenario del nacimiento de Hidalgo). Edmundo O'Gorman. Seis estudios históricos de tema mexicano. Universidad Veracruzana. 1960. 220 pp. (Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras N° 7). Vid. nota 1.
- 40.- Edmundo O'Gorman. Precedentes y sentido de la Revolución de Ayutla. en: Seis estudios históricos de tema mexicano p. 99-145. Xalapa. Universidad Veracruzana. 1960. 220 p. (Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras N° 7). p. 110.

- 1.- Edmundo O'Gorman. Fray Servando Teresa de Mier. en: Seis estudios históricos de tema mexicano. p. 57-97. Xalapa. Universidad Veracruzana. 1960. 220. p. (Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras N° 7). p. 92.
- 2.- Ibid.
- 3.- Abelardo Villegas. La filosofía en la historia política de México. la. Ed. México, Edit. Formaca. 1966, 230 p. p. 5
- 4.- Edmundo O'Gorman. op. cit. Precedentes y sentido de... p. 126.
- 5.- Abelardo Villegas. op. cit. p. 122
- 6.- Ibid. p. 138
- 47.- Ibid. p. 184-187
- 48.- Ida Rodríguez Prampolini. La crítica de arte en México en el siglo XIX. 3v. la. Ed. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1964. V. I. p. 26.
- 49.- Ibid. p. 48-49
- 50.- Justino Fernández. El Hombre. Estética del arte moderno contemporáneo. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1962. 363 pp. ilustr. p. 57-59.
- 51.- Ibid. p. 63-64
- 52.- Ida Rodríguez Prampolinó. op. cit. La Crítica de... V. I. p. 83.
- 53.- Justino Fernández. op. cit. El Hombre... p. 71-72
- 54.- Ida Rodríguez Prampolinó. op. cit. La crítica de... p. 165
- 55.- Ibid. p. 165-166
- 56.- Justino Fernández. op. cit. El Hombre.... p. 167
- 57.- Ibid. p. 118
- 58.- Ibid. p. 160
- 59.- Gonzalo Obregón. "Los tres primeros paisajes pintados en México". en: México en la Cultura. Núm. 654. México, 1961
- 60.- Xavier Moyssén. "Pedro Calvo, primer pintor del Valle de México". en: Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia. p. 28. N° 33. Septiembre, 1968, 64 pp. p. 28.
- 61.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... pp. 27-28
- 62.- Ibid. p. 26-27
- 63.- Justino Fernández. "Una pintura desconocida de la Plaza Mayor". en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas p. 27-35. N° 17. México, 1949, p. 34.

- 64.- Justino Fernández. "El Atlas de la obra de Bullock". en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. p. 23-33 No° 24. México, 1956. 118 pp. p. 24.
- 65.- Ibid. p. 25
- 66.- Ibid.
- 67.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 29-30
- 68.- Justino Fernández. "El diario de Waldeck" en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. pp. 15-32. No° 22. México 1954. pp. 133, p. 19.
- 69.- Carlos Nebel. Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834. Observaciones de Alejandro de Humboldt. Prólogo de Justino Fernández. México. Librería de Manuel Porrúa. 1963. XXVI. p. 50 láms. p. XIII.
- 70.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 34-35
- 71.- Carlos Nebel. op. cit. p. XIII
- 72.- Ibid.
- 73.- Federico Hernández Serrano. "Juan Moritz Rugendas y su colección de pinturas costumbristas". en: Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tomo II. México, 1947. p. 466.
- 74.- Ibid. p. 463
- 75.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 32-34
- 76.- Ibid.
- 77.- Ibid. p. 30-31
- 78.- Ibid.
- 79.- Manuel G. Revilla. Obras. Tomo I. Biografías (artistas). México. Imprenta de V. Agueros. 1908, pp. 413. ilus. p. 292-293.
- 80.- Ibid. p. 292
- 81.- Ibid.
- 82.- Ibid.
- 83.- Ibid. p. 311
- 84.- Xavier Moyssén. "Eugenio Landesio teórico y crítico de arte". en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. p. 69-91. No° 32. México, 1963. 173 pp. ilus.p. 74.

- 15.- Ibid. p. 78
- 16.- Gerardo Gutiérrez Abascal. op. cit. El paisajista... p. 112.
- 17.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 81
- 18.- Manuel Romero de Terreros. Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos. (1850-1898). 1a. Ed. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1963. 600 pps. pp. 231-439.
- 19.- Manuel G. Revilla. op. cit. p. 310
- 20.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 81-82
- 21.- Ibid.
- 22.- Ida Rodríguez Prampolini. op. cit. La crítica de... V. II. pp. 441-442.
- 23.- Ibid. V. III. p. 149
- 24.- Manuel Romero de Terreros. Paisajistas mexicanos del siglo XIX. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1943. 34 p. ilus.
- 25.- Luis Islas Gracia. Velasco, pintor cristiano. México. Editorial Proa. 1932. 55. pp. p. 48
- 26.- Esta clasificación pertenece al doctor Justino Fernández. Vid. notas 2 y 50
- 27.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 86
- 28.- Cfr. Gerardo Gutiérrez Abascal. op. cit. El paisajista... p. 148.
- 29.- Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 99
100. Ibid. p. 101
101. Ibid.
102. Roberto Montenegro y Dr. Atl. Exposición en homenaje a la memoria del gran pintor Joaquín Clausen. México. Secretaría de Educación Pública. 1945.
103. Ibid.
104. Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 159
- 105.- Ibid. p. 160.
106. Ibid. p. 159
107. Ibid. p. 160
108. Gerardo Murillo. (pseud. Dr. Atl.). El paisaje, un ensayo. México. 1933. 24 pp. ilus. p. 4

109. Ibid. p. 9
110. Ibid. p. 10
111. Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo... p. 164
112. Ibid.
113. Ibid. p. 161
114. Enrique F. Gual. Pintura Mexicana. El Dr. Atl. México. 1967
s/p. ilus.
115. Justino Fernández. op. cit. El arte del siglo.. p. 164

BIBLIOGRAFIA.

Arte italiano contemporáneo desde 1910. (Catálogo). Exposición organizada por la "Quadriennale" de Roma. México. Museo de Arte Moderno. INBA. 1966.

Atl. doctor. El paisaje, un ensayo. México. 1933. 24. p. ilustr.

Baudelaire, Charles. Obras. Traducción de Nidia Lamarque. 2a. Ed. México. Aguilar Editor. 1963. 1310 p. ilustr.

Cien años de pintura en Francia. De 1850 a nuestros días. Catálogo de la exposición del mismo nombre. México. Museo de Arte Moderno. INBA. octubre-noviembre de 1962.

Collingwood, R.C. Los principios del arte. Traducción de Horacio Flores Sánchez, 1a. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1960. 316 p.

Egerton, Daniel Thomas. Vistas de México. en: Romero de Terreros, Manuel. Paisajes mexicanos de un pintor inglés. pp. 21-45. México Edit. Jus. 1949. 45 pp. ilustr.

Encina, Juan de la. El paisajista José María Velasco (1840-1912) 1a. Ed. México. El Colegio de México. 1943. 207 pp. ilustr.

----- El paisaje moderno. Morelia. Publicaciones de la Universidad Michoacana. 1939. 76 pp.

Faure, Elie. Historia del arte. Prólogo de Henry Miller. 2. V. México. Editorial Hermes. 1966.

Fernández, Justino. El arte del siglo XIX en México. 2a. Ed. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1967. 256 pp.

----- Coatlícué. Estética del arte indígena antiguo. Prólogo de Samuel Ramos. 2a. Ed. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1959. 290 p. ilustr.

----- El Hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo. 1a. Ed. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1962. 363 p. ilustr.

----- "El Atlas de la obra de Bullock". en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. pp. 23-33. Núm. 24. México, 1956 118 p.

----- "Una pintura desconocida de la Plaza Mayor". en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. pp. 27-39. Núm. 17. México, 1949. 90 p.

----- "El México de Velasco" en: Caminos de México. N° 18. México, 1955.

----- "El paisaje del Dr. Atl". en: Caminos de México. N° 21. México, 1956.

----- "La Hacienda de Chimalpa". en: Caminos de México. N° 36. México. 1963.

----- "Velasco, pintor ilusionista" en Excelsior. México, agosto 26 de 1942.

----- "El Diario de Waldeck" en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. pp. 15-32. Núm. 22. México. 1954. 133 pp.

----- "La pintura de paisaje" en: Espejo, Letras, artes e Ideas de México. p. 185-193. Núm. 4. México, 1967. 226 p.

Jual, Enrique F. Pintura Mexicana. El Dr. Atl. México, 1967, s/p ilus. 16.

Hernández Serrano, Federico. "Juan Moritz Rugendas y su colección de pinturas costumbristas" en: Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 463-472. Tomo II. Año 1941-1946. México. S.E.P. 1947. 472. p.

Humboldt. Alejandro de. Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España. Estudios y notas de Juan Ortega y Medina. la. Ed. México. Porrúa. 1966. CLXXV-696 p. ilus. mps. (Colección Sepan Cuentos....)

Islas García, Luis. Velasco, pintor cristiano. México. Editorial Proa. 1932. (folleto 55 pp).

J.M. Rugendas 1802-1855. Exposición en México, 1959. En el Palacio de Bellas Artes. Catálogo. Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Cultural Mexicano-Alemán "Alejandro de Humboldt".

José María Velasco. (1840-1912), Exhibition organized by The Philadelphia Museum of Art and The Brooklyn Museum 1944-1945.

Khaler, Erich. Historia Universal del Hombre. Traducción de Javier Márquez. la. Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 1955. 608 pp.

Landesio, Eugenio. Cimientos del artista, dibujante y pintor. México, Tipografía de M. Murgía. 1866.

----- Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl. México. Imprenta del Colegio del Tecpan. 1868.

----- La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia de San Carlos. México. 1867.

León Portilla, Miguel. O'Gorman, Edmundo. et. al. Estudios de historia de la filosofía en México. Prólogo de Mario de la Cueva. la. Ed. México. UNAM. 1963. 322. pp. ilus.

Lhote, André. Tratado de paisaje. Traducción de Julio Payró. 3a. Ed. Buenos Aires. Edit. Poseidón. 1955. 86 p. ilus.

Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl. paisajista puro. México, Edit. Cultura. 1952. 181. pp. ilus. (cuadernos populares de pin-

tura mexicana moderna).

Montenegro, Roberto. Dr. Atl. Exposición en homenaje a la memoria del gran pintor Joaquín Clausell. Catálogo. México. S.E.P. 1945.

Moyssén, Xavier. "Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte". en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. p. 69-91 Núm. 32. México. 1963. 173 pp.

----- "Pedro Calvo, primer pintor del Valle de México". en: Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 28-30. Núm. 33. México, septiembre 1968, 64 p.

Nebel Carlos. Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834. Observaciones de Alejandro de Humboldt. Prólogo de Justino Fernández. México. Librería de Manuel Porrúa. 1963. XXVI. p. 50 ilus.

Nelken, Margarita. "Paisajistas Mexicanos". en: Cuadernos Médicos pp. 35-44, Tomo II. Núm. 1. México. 1956. 74 pp. ilus.

Obregón Gonzalo. "Los tres primeros paisajes pintados en México" en: México en la Cultura. Suplemento dominical de Novedades. Núm. 654. México, septiembre 24 de 1961.

O'Gorman, Edmundo. La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos. México UNAM. 1951. 417 pp.

----- El Triunfo de la República en el horizonte de su historia en: González Ramírez, Manuel. et. al. A cien años del Triunfo de la República. 1867-1967, p. 333-431. Introducción de Antonio Ortiz Mena. México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. 1967. 511 pp. ilus.

----- Seis estudios históricos de tema Mexicano. Xalapa. Universidad Veracruzana. 1960. 220 p. (Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. N° 7).

Phillips. John. México ilustrado, con texto descriptivos en inglés y español. (Edición Facsimilar). México. Manuel Quesada Brandi. 1964. s/p.

Pijoan, José. Summa Artis. Historia general del arte. XXIII V. 3a. Ed. Madrid. Espasa Calpe. 1961-1969.

Revilla, Manuel. Obras. Tomo I Biografías (artistas). México. Imprenta de V. Agüeros. 1908. 413 p. ilus.

----- El paisajista don José María Velasco. México. Escuela tipográfica Salesiana. 1912. 33 pp.

Romero Brest. Jorge. La pintura europea contemporánea (1900-1950). 2a. Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 1958. 316 pp. ilus. (Breviarios N° 65).

- Romero de Terreros, Manuel. Catálogos de las exposiciones de la Antigua academia de San Carlos de México. (1850-1898). 1a. Ed. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1963. 600 pp.
- El Barón de Gros y sus vistas de México. México. Imprenta Universitaria. 1953. 18 pp. ilus.
- Paisajistas mexicanos del siglo XIX. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1943. 34 pp. ilus.
- Paisajes. : mexicanos de un pintor inglés. México. Editorial Jus. 1949. 45 pp. ilus.
- "Los descubridores del paisaje mexicano" en: Artes de México. Núm. 28. México. 1959. 17 pp. ilus.
- "México visto por pintores extranjeros del siglo XIX". en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. pp. 33-46 Núm. 28. México, 1959, 123 pp.
- Rodríguez Prampolini, Ida. La crítica de arte en México en el siglo XIX. 3 V. 1a. Ed. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1964.
- El arte contemporáneo. Esplendor y agonía. 1a. Ed. México. Pormaca. 1964. IX-192. pp. ilus.
- Tablada, José Juan. Historia del arte en México. México. Compañía Nacional Editora Aguilas. 1927. 255 pp. ilus.
- Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano. V. III. Época Moderna y Contemporánea. México. Editorial Hermes. 1964. 246 p. ilus.
- Villegas, Abelardo. La filosofía en la historia política de México. 1a. Ed. México, Editorial Pormaca, 1966. 230 pp.
- Waldeck, Federico. Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán. Traducción y prólogo de M. Mestre Ghiaghiazza. Mérida. Edición de Carlos R. Menéndez. 1930
- Young. Eric. E. "La exposición Egerton" en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. p. 81-86. Núm. 23. México, 1955. 115 p. ilus.

INDICE

INTRODUCCION.....	5
CAPITULO I. LA PINTURA DE PAISAJE.....	13
CAPITULO II. MEXICO EN DOS PROCESOS.....	34
CAPITULO III. LOS PRIMEROS PAISAJISTAS.....	46
CAPITULO IV. EUGENIO LANDESIO.....	60
CAPITULO V. JOSE MARIA VELASCO.....	63
CAPITULO VI. JOAQUIN CLAUSELL.....	84
CAPITULO VII. EL DOCTOR ATL.....	89
CONCLUSIONES.....	94
NOTAS.....	98
BIBLIOGRAFIA.....	104