

24/11



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Pintura y Poesía del Paisaje en México,
de la Epoca Prehispánica al Siglo XIX

T E S I S

presentada por Jesús Galván Garza

para obtener el título de Licenciado
en Lengua y Literatura Hispánicas



☆ 1988 ☆

México, D. F., SECRETARÍA DE ASUNTOS ESCOLARES
1988



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 está 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.

Indice

Introducción IV

I. EL PAISAJE 1

- 1. Definiciones generales y etimologías 2
- 2. Geografía y ciencias sociales 7
- 3. Clasificación de Kenneth Clark 9
 - 3.1 «El paisaje de símbolos» 9
 - 3.2 «El paisaje de hechos» 9
 - 3.3 «El paisaje de fantasía» 10
 - 3.4 «El paisaje ideal» 10
 - 3.5 «La visión natural» 11

II. EL PAISAJE EN LA PINTURA MEXICANA 14

- 1. Epoca prehispánica 14
 - 1.1 Pintura rupestre 14
 - 1.2 El maíz: base de las civilizaciones agrarias mesoamericanas 14
 - 1.3 Periodo formativo o preclásico 15
 - 1.4 Mesoamérica clásica 16
 - 1.5 Pintura mural y decoración de los edificios 16
 - 1.6 Arte religioso y simbólico 17
 - 1.7 Teotihuacan y el mural del tlaloacan 19
 - 1.8 Bonampak 20
 - 1.9 Murales de Chichén Itzá del periodo postclásico 21 -
 - 1.10 Arte naturalista y arte simbólico 22
 - 1.11 Horizonte histórico contemporáneo al imperio azteca 23
 - 1.12 Códices y heráldica 24
- 2. Epoca colonial 27
 - 2.1 Los estilos artísticos de la Colonia 27
 - 2.2 Pintura mural del siglo XVI 31
 - 2.3 Confluencia de estilos 33
 - 2.4 Iglesia agustiniana de Ixmiquilpan 33
 - 2.5 Convento agustino de Actopan, Hgo. 34
 - 2.6 Convento de Ozumba 34
 - 2.7 La sacristía de Ixmiquilpan 35
 - 2.8 Casa del Deán en Puebla 35
 - 2.9 Apocalipsis de Tecamachalco 35
 - 2.10 Renacimiento y barroco 36
 - 2.11 Pintura popular y artes aplicadas 38
 - 2.12 El neoclásico 39
 - 2.13 La Academia de San Carlos 40
- 3. Epoca moderna 46
 - 3.1 Marco histórico 46
 - 3.2 Conservadores, liberales y la tesis evolucionista del porfiriato 47

3.3	Pintura anónima popular	49
3.4	Artistas extranjeros	50
3.5	Claudio Linati	51
3.6	Joan Moritz Rugendas	51
3.7	Karl Nebel	53
3.8	Frédéric Weldeck	53
3.9	Catherwood	54
3.10	Daniel Thomas Egerton	54
3.11	La Academia de San Carlos en la época independiente	55
3.12	Romanticismo y clasicismo	56
3.13	Landesio	57
3.14	Discípulos de Landesio	58
3.15	José María Velasco	59

III. EL PAISAJE EN LA POESÍA MEXICANA 68

1.	<u>Epoca prehispánica</u>	68
1.1	Consideraciones previas	68
1.2	Documentos, testimonios y estudios sobre la literatura náhuatl	69
1.3	La poesía como un arte integral	72
1.4	Periodo histórico y área geográfica de la poesía náhuatl basada en la documentación	74
1.5	Cualidades estilísticas de la poesía náhuatl	
1.6	Géneros poéticos	77
1.7	Autoría de los poemas	78
1.8	Poesía náhuatl del paisaje y su carácter simbólico	78
1.9	Los himnos sacros	83
1.10	La <u>Levenda de los soles</u> , ejemplo de poema cosmogónico	85
1.11	El tlalocan, el paraíso mesoamericano	87
1.12	Poema sobre la fundación de Tenochtitlan	89
1.13	Cantos de guerra	90
1.14	Cantos de primavera	91
1.15	Nezahualcōyotl y la descripción paisajista	92
1.16	Algunos ejemplos de la plástica del paisaje en la poesía náhuatl	94
1.17	Poesía mesoamericana después de la conquista	95
1.18	Ejemplos en la literatura maya	96
1.19	Conclusión	99
2.	<u>Epoca colonial</u>	104
2.1	Lo real maravilloso en el teatro catequístico del siglo XVI	106
2.2	Francisco de Terrazas y el clasicismo en la poesía del XVI	108
2.3	El paisaje novohispano en las epístolas de Juan de la Cueva	109
2.4	La "Descripción de la laguna de México" de Eugenio de Salazar	111
2.5	El <u>descubrimiento del Río Bravo</u> de Gaspar Pérez de Villagra	112
2.6	La <u>Grandeza mexicana</u> de Bernardo de Balbuena y el barroco americano	113

- 2.7 El paisaje barroco de Carlos de Sigüenza y Góngora 120
- 2.8 El paisaje barroco de Sor Juana Inés de la Cruz 121
- 2.9 La Rusticatio mexicana de Rafael Landívar y los humanistas del XVIII 126
- 2.10 Fray Manuel Martínez de Navarrete 134
- 3. Epoca moderna 143
 - 3.1 Clasicismo y romanticismo 144
 - 3.2 Romanticismo 146
 - 3.3 José María de Heredia 151
 - 3.4 Ignacio Rodríguez Galván 158
 - 3.5 Segundo romanticismo mexicano 163
 - 3.6 Ignacio Manuel Altamirano y la tradición de los idilios 164
 - 3.7 "Bajo las palmas" de Manuel M. Flores 174
 - 3.8 "Playera" de Justo Sierra 175
 - 3.9 Poesía académica 176
 - 3.10 José Joaquín Pesado y Manuel Carpio 177
 - 3.11 Ignacio Montes de Oca y Joaquín Arcadio Pagaza 179
 - 3.12 El modernismo 183
 - 3.13 Manuel José Othón 189
 - 3.14 El "Idilio" de Díaz Mirón y el "Idilio salvaje" de Othón 204
 - 3.15 Conclusión y apuntes para el siglo XX 209

Bibliografía 217

Introducción

El propósito de esta tesis es ofrecer un panorama general de la pintura y de la poesía del paisaje en México, a partir de la época prehispánica hasta el siglo XIX. No se trata de una disertación comparativa entre las obras pictóricas y las poéticas, aunque en ocasiones utilicemos este recurso, más bien son estudios complementarios que nos permiten una visión más amplia sobre el tratamiento del paisaje en ambas disciplinas y sus coincidencias mutuas. Fundamentamos nuestro estudio desde una perspectiva histórica, en relación a los hechos sociales y a los movimientos artísticos más sobresalientes.

La tesis persigue una finalidad didáctica y está dirigida a los estudiantes interesados en el tema, por eso hemos preferido a un ensayo impresionista, una investigación documentada con los puntos de vista de críticos reconocidos.

La tesis está integrada por tres partes. En la primera, presentamos definiciones generales del concepto paisaje y su etimología; definiciones de la geografía y las ciencias sociales. Se proporcionan diversas acepciones del concepto para poder manejarlo en una extensa gama de significaciones. El paisaje no sólo como la apreciación estética de la naturaleza, sino, también, el «paisaje cultural», donde el hombre ha intervenido de manera determinante en su transformación (el paisaje urbano, por ejemplo). Por último, la clasificación del crítico inglés Kenneth Clark sobre la evolución del arte del paisaje en la

cultura occidental. de la edad media al siglo XIX. nos servirá de marco de referencia.

La segunda y tercera partes se refieren al tratamiento del paisaje en la pintura y en la poesía mexicanas, respectivamente. Se componen, a su vez, cada una, en tres capítulos que corresponden a etapas determinantes de nuestra historia: épocas prehispánica, colonial y moderna. Por época moderna entendemos el siglo XIX mexicano, la etapa independiente anterior a la Revolución. En esto seguimos la denominación de Edmundo O'Gorman, quien considera que a partir de la Revolución comienza el periodo contemporáneo de nuestra historia.¹

El arte paisajístico mesoamericano es especialmente rico, y ha sido poco valorado; esta etapa debemos considerarla como nuestra escuela autóctona original. Contamos con una importante documentación en poesía, pero desgraciadamente en pintura son pocos los vestigios que se preservan. Sobresale en el paisaje prehispánico, el Tlalocan, el paraíso de Tlaloc, lugar de delicias y abundancia.

El arte colonial representa el gran crisol de dos tradiciones diametralmente distantes, mas no ausentes de algunas coincidencias, la mesoamericana y la española. La civilización conquistadora tendrá ventajas sobre los pueblos sometidos, pero no al grado de acallar su voluntad expresiva. En el lenguaje plástico, vehículo idóneo para la evangelización, se funden ambas tradiciones de manera más espontánea. En cambio, en poesía, el cerco del idioma hará más difícil el sincretismo: la tradición mesoamericana se verá frenada y continuará diluyéndose, mientras

la española, reticente al principio, poco a poco irá aclimatándose para procrear un arte mestizo, en lengua castellana, pero con sensibilidad americana.

En el siglo XIX el arte mexicano logra consolidarse como una expresión auténtica y original. No será una labor fácil, los convulsivos años postindependentistas no generan el ambiente más propicio. Hacia la segunda mitad del siglo, el paisaje mexicano será uno de los temas fundamentales de nuestros artistas. En el desarrollo del género pictórico la Academia de San Carlos tendrá un papel determinante: en poesía la influencia del maestro Altamirano será decisiva. Y, finalmente, nuestros paisajistas por excelencia del XIX: José María Velasco y Manuel José Othón.

Estas tres etapas de nuestra historia: Mesoamérica, la colonia y el siglo XIX, son el humus fértil, el bagaje artístico de nuestra tradición milenaria. Para entender mejor las vertientes del arte del siglo XX, el arte después de la Revolución, hay que profundizar en la tradición. Esta tesis aspira a conseguir este objetivo; el arte del siglo XX exigiría otro volumen, que excede las limitaciones de este proyecto. Queda la invitación abierta a futuros investigadores.

Se trata de un estudio de carácter general, no exhaustivo. Hemos seleccionado a las obras y a los autores más representativos. En la selección hemos seguido un criterio amplio e incluido a autores extranjeros, ya integrados a la vida de México, como José María de Heredia, o que viajaran por nuestro territorio y nos legaran obras notables, como el pintor francés Joan Moritz Rugendas. También, para proporcionar un panorama más

completo sobre el tema, damos alguna información sobre materias afines: gráfica, escultura, arquitectura.

Existen ensayos precedentes sobre el arte del paisaje en México. Destacan en poesía: "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX" de Alfonso Reyes, y El paisaje en la poesía mexicana de María del Carmen Millán. Nuestra investigación se distingue por presentar un estudio paralelo de la pintura y de la poesía, por un enfoque didáctico, por integrar como parte sustancial a la herencia prehispánica, por algunos hallazgos, como la tradición de los idilios americanos ligados con la poesía del paisaje. En pintura, contamos con obras de carácter general que abordan el tema: Cuarenta siglos de plástica mexicana, o El arte mexicano del siglo XIX de Justino Fernández, que nos sirvieron de apoyo. También, libros particulares sobre pintores, como: José María Velasco, editado por el Fondo de la Plástica Mexicana, con prólogo de Carlos Pellicer. Nuestra aportación consiste, además del tratamiento de las épocas prehispánica y colonial, cuya documentación respectiva es escasa, en una visión de conjunto que abarca el marco histórico que nos hemos delimitado. Desafortunadamente, no contamos con medios para reproducir ilustraciones de las obras plásticas, remitimos al lector a los originales o a la bibliografía citada.²

Realizar una investigación sobre la pintura y la poesía del paisaje mexicano, desde los tiempos prehispánicos hasta el siglo pasado, en una época en que la devastación ecológica de nuestro medio es alarmante, pretende no sólo ser una evocación o una llamada a la nostalgia.

Notas

¹ Confer. Edmundo O'Gorman, "La historia nacional y el arte". en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte moderno I). México, Herrero-Promexa, 1981, pp. 9-22. Y en el "Prólogo" de los editores a la misma obra se lee: «El Arte Moderno corresponde al siglo XIX y el Contemporáneo surge a partir de la revolución iniciada en 1910.», p. 8.

² Los datos completos de los libros mencionados pueden encontrarse en la bibliografía.

I. EL PAISAJE

Las relaciones del hombre con la naturaleza son trascendentales en el desarrollo de la civilización y la cultura. No somos creadores de la naturaleza, pero sí la hemos transformado, nos hemos valido de ella para satisfacer nuestras necesidades. A través de la historia, la naturaleza ha sido modelo y fuente de inspiración en la gestación de los mitos, la religión, el arte, la poesía. Es difícil encontrar una experiencia que nos reconforte y una más que el placer de contemplar una buena vista: los volcanes, un lago en un bosque de pinos, la lontananza de las nubes filtrando la luz en el valle, una puesta de sol en la playa. Podríamos aventurar una primera impresión e introducir un término valorativo: el paisaje es el goce estético de la naturaleza. Digámoslo con palabras de Lezama Lima, en "Sumas críticas del americano": «Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del entorno. Que la atención o una saetilla misteriosa se disparen sobre nosotros, que la mirada suelte sus guerreros en defensa de su territorio, y el contorno enarque sus empalizadas frente a zonas indiferentes o gengiskanesca barbarie. El paisaje es una de las formas del dominio del hombre, como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo, o el triunfo apolíneo de la flauta. Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre. Cuando decimos naturaleza el panta rei engulle al hombre como un leviatán de lo extenso. El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre.»¹

1. Definiciones generales y etimologías

Resulta ilustrativo proporcionar algunas definiciones de la palabra paisaje y revisar su evolución etimológica. El "Diccionario de la Real Academia Española" asienta: «paisaje. m. país. pintura o dibujo. | 2. Porción de terreno considerada en su aspecto artístico.» De estas acepciones deducimos: 1) La palabra paisaje mantiene una estrecha sinonimia con país y califica a un género de la pintura o el dibujo. 2) La valorización estética del paisaje.

Pasemos a la palabra país: «(del fr. pays y éste del lat. pagensis, de pago.) m. Nación. región. provincia o territorio | 2. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. | 3. Papel, piel o tela que cubre la parte superior del varillaje del abanico.» Veamos el término pago: «(del lat. pagus.) m. Distrito determinado de tierras o heredades, especialmente de viñas u olivares. | 2. Pueblecito o aldea. | 3. Río de la Plata. Lugar en el que ha nacido o esta arraigada una persona y, por ext.. lugar, pueblo, región.»²

En el español actual cotidiano, el sustantivo país es sinónimo de nación, ha perdido en gran medida su connotación rústica y campirana, y ha sido sustituido por otros sustantivos: pueblo, poblado, villa, aldea; no ha sucedido lo mismo, por ejemplo, en italiano, donde paese significa nación, y, además, pueblo aldea. Sin embargo, la ambivalencia se mantiene en la palabra derivada paisano, que tiene la doble significación de: coterráneo y campesino. La significación de país como: «Papel, piel o tela que cubre la parte superior del varillaje del abanico», alude a

la decoración con pintura o dibujo que se acostumbra en ellos. a la sinonimia ya mencionada. entre país y paisaje.

Revisemos la etimología común de país y paisaje en el "Diccionario etimológico" de Joan Corominas: «PAGO. 'distrito agrícola', 1095. Del lat. PAGUS 'pueblo', 'aldea', 'distrito'. Sigue vivo en el cast. clásico y hasta más tarde en Andalucía, León y parte de América. ... | Del lat. PAGENSIS 'el que vive en el campo' procede el fr. paye, sustantivo en el sentido de 'territorio rural', después 'comarca' y, en fin, 'país': de ahí el cast. país, 1597; paisaje, 1708. fr. paysage.»³

Para redondear el buceo etimológico las definiciones siempre vigentes de Roque Barcia: «País. m. Región, reyno, provincia o territorio. | El cuadro en que están pintadas villas, lugares, fortalezas, casas de campo o campiñas. ... Etimología. Bajo latín pagensis, pagesius, forma de pagus, aldea, comarca rústica; italiano, paese; francés del siglo XI, país; provenzal, pays, país, paes, pahís; catalán, país; portugués, paiz; burguiñón, poyi, paí.» Paisaje: «m. Trozo de un país más o menos extenso pintado en un cuadro. También se dice de un terreno en que fijamos la atención considerándolo artísticamente. Etimología. País: catalán, paisatge; francés, paysage; italiano, paesaggio.»⁴

Conviene revisar la definición de otra palabra derivada de pago: apaisado, «adj. Dícese de lo que es más ancho que alto, a semejanza de los cuadros donde suelen pintarse países.»⁵ En Occidente la pintura del paisaje ha evolucionado hacia un formato horizontal, determinado por la línea del horizonte. Esta visión difiere de la oriental, donde indistintamente confluyen las

formas verticales y las horizontales. Pocos ejemplos tenemos en la pintura mesoamericana, pero podemos formarnos una idea de acuerdo a la concepción que tenían del espacio dividido en el centro y en los cuatro rumbos del universo, que corresponden a los puntos cardinales.

Las definiciones anteriores y las etimologías nos ofrecen una noción general de la evolución y significaciones de las palabras país y paisaje y de su íntima vinculación en lenguas romances. Podemos confirmar que la evolución de los términos se da desde una doble perspectiva morfológica y semántica: del latín pagus al romance pago, pasando por el francés paye, al castellano país, de donde se deriva paisaje; de la aldea rústica, al distrito agrícola, la región y comarca, a la suma de territorio, aldeas, ciudades y provincias que conforman una nación. Jugando con las palabras propongamos una definición obvia, una panorámica: el paisaje es la forma, el aspecto, la imago del país. La proposición se sustenta en las etimologías y en la adecuación de los conceptos al proceso de civilización y cultura. La palabra país evolucionó de su significación aldeana y rústica a su connotación nacional y, en mayor o menor medida, ha determinado el campo semántico de su derivada paisaje. Si bien paisaje resguarda mejor sus raíces campiranas, no se agota aquí, podemos hablar del paisaje urbano, del paisaje nacional.

Sánchez de Muniain en su Estética del paisaje proporciona la siguiente definición del concepto: «Completa unidad estética del mundo físico que nos rodea presentada a nuestra realidad visual.»* Asentimos con la definición, mas parece limitada, las

implicaciones del paisaje en arte y poesía van más allá de la pura «realidad visual». Los recursos poéticos, las metáforas y las sinestesias, nos muestran las posibilidades auditivas, olfativas, táctiles, gustativas, metafísicas, de la naturaleza y el paisaje. La quinta sinfonia, La Pastoral, de Beethoven, o las composiciones más importantes de Silvestre Revueltas, Janitzio o la música para la película Redes, nos sugieren paisajes. El cine, combinando audio y video, nos embulle en el paisaje: Aguirre, la ira de dios, de Herzog, o María Candelaria, La perla de Emilio Fernández, la misma Redes, son muestra clara de ello. Recordemos de la poética simbolista el insuperable soneto de Charles Baudelaire:

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers de forêts de symboles
 Qui l'observant avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans un ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et la clarté
 les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme de chairs d'enfants,
 Doux come les hautbois, verts comme les prairies,
 -Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

[CORRESPONDENCIAS

La naturaleza es un templo donde vivientes pilares
Dejan a veces salir confusas palabras:
El hombre pasa ahí a través de bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.

Como largos ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad.
Vasta como la noche y como la claridad
Los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como la carne de los niños,
Dulces como los oboes, verdes como las praderas,
-Y otros, corrompibles, ricos y triunfantes,

Teniendo la expansión de cosas infinitas,
Como el ámbar, el almizcle, el áloe y el incienso
Que cantan los transportes del espíritu y de los
sentidos.

Trad. del autor.]

2) Geografía y ciencias sociales

Como información adicional damos algunas referencias de las múltiples implicaciones del concepto paisaje en geografía y ciencias sociales. La información es de utilidad para considerar el concepto en su amplia gama expresiva.

El estudio del paisaje es uno de los temas fundamentales de la geografía. «La identificación, descripción e interpretación de paisajes es una de las principales tareas geográficas.»⁷ Para Carl Sauer en The Morphology of Landscape el paisaje es una

«área constituida por una determinada asociación de formas, tanto físicas como culturales, posee una identidad objetiva basada en su constitución reconocible, en sus límites y en su relación genérica con otros paisajes.»

Sauer estimaba que los paisajes debían estudiarse genéticamente, tomando como punto de partida el estado del área antes de la introducción de las actividades humanas. El geógrafo debía trazar la línea evolutiva desde el «paisaje natural» hasta el «paisaje cultural».⁸

La influencia de Sauer ha sido positiva en el desarrollo de la geografía cultural. Sin embargo, la dificultad de aplicación cabal del método genético-morfológico, «en un mundo casi desprovisto de paisajes naturales vírgenes», ha sugerido nuevas metodologías. Actualmente la distinción más aceptada es la que se establece entre un paisaje «salvaje» o «primitivo», en el cual los rasgos del medio ambiente han sido alterados, pero no destruidos, y los paisajes «cultivados» o «artificiales».⁹

La reconstrucción e interpretación de paisajes antiguos es una de las tareas esenciales de la arqueología. (Bradford)¹⁰ Los arquitectos, ingenieros y urbanistas se ocupan del diseño de

paisajes "artificiales" o "culturales". (Colvin, Nairn)¹¹ La devastación creciente de nuestro entorno ha hecho de la ecología una de las ciencias impostergables a fines del siglo XX.

3. Clasificación de Kenneth Clark

Kenneth Clark, en la serie de conferencias recopiladas en el libro Landscape into Art.¹² analiza cuestiones fundamentales que han determinado la evolución de la pintura de paisajes en la cultura occidental. La clasificación de Clark, con algunas acotaciones, puede servirnos de marco de referencia para nuestro estudio:

3.1 «El paisaje de símbolos»

Corresponde a la estética de la Edad Media. El arte medieval no es fecundo en el tratamiento del paisaje naturalista, debido, en parte, a la filosofía cristiana, que consideraba la vida humana como una aspiración a la eternidad y, a la naturaleza, como posible fuente de pecado. «Con esta desconfianza hacia la naturaleza convivía en la mente medieval la facultad de simbolizar.»¹³ La naturaleza era considerada símbolo de búsquedas espirituales o de episodios de la vida sagrada. La mente medieval tendía a sustituir las ideas por objetos y los objetos por ideas. Se recrean los objetos separadamente y la unidad se logra por la superficie plana del panel o la tela. No se produce arte de imitación, pero sí se deleita como diseño: un arte de símbolos da origen a un lenguaje decorativo.

3.2 «El paisaje de hechos»

El paisaje renacentista. La luz y el espacio delimitado son los elementos unificadores del paisaje de hechos. Aparece simultáneamente en el arte flamenco y en el italiano, con distintos medios e intención. Se busca representar el carácter

preciso de un lugar determinado. En la pintura flamenca hay una intención naturalista. pintar «como si suponiéramos una pantalla transparente.» La búsqueda de los florentinos es matemática. El arte debía ser, según palabras de Luca Pacioli, cuestión de «certezze», no «opinioni».¹⁴ Para lograr esta certeza Brunellesco inventa la perspectiva científica y Alberti la camera obscura.

3.3 «El paisaje de fantasía»

Corresponde a los movimientos manierista y barroco. «Ya en el siglo XV los artistas empezaron a sentir que el paisaje había pasado a ser demasiado manso y domesticado, y se pusieron a explorar lo misterioso y lo indómito.» Se utilizan los elementos del clasicismo pero sin importar la veracidad o pertinencia. Se estilizan las formas y se busca una corriente perpetua de movimiento. Se da preponderancia a la expresión. Los fantásticos panoramas de la pintura de paisajes del siglo XVI fueron motivados por los viajes y las exploraciones que extendieron el mundo conocido y «unos años más tarde Copérnico iba a ensanchar el Universo.»¹⁵

3.4 «El paisaje ideal»

Podría llamarse el paisaje virgiliano. «Antes que la pintura de paisajes pudiera convertirse en un fin en sí misma, tenía que encajar dentro del concepto ideal al que artistas y escritores se adhirieron durante trescientos años después del Renacimiento.»¹⁶ El elemento realista se combina con el mito de la rusticidad ideal: es una evocación idealista de cuando el hombre vivía de

los frutos del campo, pacíficamente y con sencillez. Está relacionado también con las asociaciones arcádicas. Las influencias literarias proceden de Virgilio y Sannazaro. En la forma se busca la armonía, el equilibrio, la sobriedad.

3.5 «La visión natural»

Es la visión del siglo XX. Antecedentes literarios: el pensamiento de Rosseau y Lyrical Ballads de Wordsworth y Coleridge. La pintura de paisaje se constituye como género independiente. Los paisajes «que como mínimo aspiraban a ser imitaciones fieles de la naturaleza, obtuvieron el reconocimiento del afecto popular, como ninguna otra forma del arte.»¹⁷ Se despierta el afán al aire libre y se establecen escuelas, como la de Barbizon, en los bosques de Fontainbleu. A mediados de siglo el naturalismo se ha generalizado. Baudelaire en su crítica al Salón de 1859 escribe: «le crédo actuel des gens du monde est celui-ci: Je crois à la nature et je ne crois qu'e à la nature. Je crois que l'art n'est, et ne put être, que la reproduction exacte de la nature»¹⁸ Agotado el naturalismo, los impresionistas buscan nuevos cauces expresivos y lo logran a través del color: «Se obligaron a ver en la naturaleza lo que el ojo corriente no puede separar: la telaraña de color puro en que se descompone la luz ... rechazaban las limitaciones de la visión natural en favor de una trasposición que debía permitirles mayor libertad creadora.»¹⁹

En las primeras décadas del 1900 los artistas europeos pierden interés por la pintura naturalista. El arte abstracto y el cubismo no son vehículos para representar paisaje de hechos.

Notas

- ¹ José Lezama Lima. "Sumas críticas de lo americano", en La expresión americana. Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 111.
- ² Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 294.
- ³ Joan Corominas. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos, 1976, pp. 609-610.
- ⁴ Roque Barcia. Primer diccionario general etimológico de la lengua española. Barcelona, Seix editor, (s.f.), v. 4, p. 12.
- ⁵ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, v. 1, p. 99.
- ⁶ J. M. Sánchez de Muniain. Estética del paisaje. Madrid, 1945. Citado por Martín Alonso, Enciclopedia del idioma. Madrid, Aguilar, 1958, v. 3, p. 3096.
- ⁷ Marvin W. Mikesell. "Paisaje". Enciclopedia internacional de las ciencias sociales. Madrid, Aguilar, 1975, v. 7, p. 546.
- ⁸ Carl Sauer. Land and Life: A Selection From the Writings of Carl Sauer. (ed. dir. John Leighly). Berkeley, Univ. of California Press, 1963. Citado por Marvin W Mikesell, loc. cit.
- ⁹ Confer. Marvin W. Mikesell. loc. cit., pp. 546-549.
- ¹⁰ John Bradford. Ancient Landscapes. London, Bell, 1957. Citado por Mikesell, loc. cit.
- ¹¹ Estudios críticos sobre paisaje urbano: Brenda Colvin, Land and Landscapes. University of London Press, 1948. Ian Nairn, The American Landscape: A Critical View. New York, Random House, 1965. Citados por Mikesell, loc. cit.
- ¹² Kenneth Clark. Landscape into art. London, Murray, 1949. Existe traducción al español: El arte del paisaje. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- ¹³ Kenneth Clark. Op. cit., p. 16. (Sigo la edición española).
- ¹⁴ Ibid., pp. 38-39.
- ¹⁵ Ibid., pp. 59 y 66.
- ¹⁶ Ibid., p. 83.
- ¹⁷ Ibid., p. 109.

¹⁰ Trad. del autor: «el credo actual de las gentes de mundo es este: Yo creo en la naturaleza y yo no creo más que en la naturaleza. Yo creo que el arte no es, y no puede ser, la reproducción exacta de la naturaleza.» Citado por Clark, Op. cit., p. 122.

¹¹ Ibid., pp. 130 y ss.

II. EL PAISAJE EN LA PINTURA MEXICANA

1. Epoca prehispánica

1.1 Pintura rupestre

México cuenta con una tradición pictórica milenaria. En el arte rupestre podemos descubrir representaciones incipientes de la pintura del paisaje. Algunos de los ejemplos más representativos los encontramos en las pinturas rupestres de Baja California. destacan en especial aquellos de la Sierra de San Francisco. Allí están plasmados esbozos naturalistas y sintetizados de la flora y de la fauna de la península: venados, el borrego cimarrón, berrendos, águilas, conejos, serpientes, ballenas, mantarrayas, palmeras reales, también el hombre, paisajes de caza, que nos sugieren que estas originales pinturas fueron realizadas por pueblos nómadas, de cazadores y pescadores.

1.2 El maíz: base de las civilizaciones agrarias mesoamericanas

La transformación de la gramínea teocintle en el maíz, una planta nutritiva de gran productividad y obra de nuestros remotos antepasados americanos, es el paso decisivo a la vida sedentaria y a la formación de las civilizaciones y culturas mesoamericanas. Para Palacios (Arqueología de México) representa «el acontecimiento más importante en la economía y la civilización de América.»¹ En el Popol-Vuh, después de varios intentos fallidos en la creación de los hombres finalmente es "el hombre de maíz" el que subsiste, el elegido que complace a los dioses. Alrededor del cultivo del maíz se simientan las estructuras económicas y

sociales de nuestras civilizaciones agrarias. se procrea el ritual, el calendario, la religión, la mitología. El maíz es, sin duda, el elemento unificador de las culturas mesoamericanas. Atinadamente apunta Paul Westheim, citando a Morley: «La religión es una religión agraria, o mejor dicho, una religión del maíz: Morley (La civilización maya) habla alguna vez de un "panteón del maíz". El maíz es la base de la estructura económica, social y, asimismo, política de los pueblos mexicanos.»² En suma, el advenimiento a la vida sedentaria, como base para el florecimiento cultural, se logra en Mesoamérica cuando las tribus de recolectores-cazadores se tornan en civilizaciones agrarias, y esto es posible por el cultivo del maíz.

1.3 Período formativo o preclásico

Del período formativo o preclásico en Mesoamérica (1700 AC - 100 DC) son escasos los restos de pintura y los fragmentos que se conservan en centros ceremoniales se sitúan hacia el horizonte tardío y la transición al período clásico. Pero, a partir de incisiones y pinturas en piedras que podemos denominar "pintura formativa", con representaciones de un naturalismo precoz de la flora y de la fauna, y haciendo paragón con la cerámica del período, podemos proponer algunas consideraciones generales: libertad de creación, inspiración individual, principios naturalistas libres de temas religiosos. Las pequeñas figuras de cerámica representando mujeres desnudas, provenientes tanto de la costa del Golfo como del Valle de México (Tlatilco, Cópilco) «nacieron de la alegría de crear y del deleite en la belleza del

cuerpo femenino.»³ Se han encontrado vasijas antropomorfas y zoomorfas, pero destacan marcadamente la ausencia de representaciones de deidades. Asentimos con Bernal: «Se puede decir que los dioses aún no habían nacido.»⁴

1.4 Mesoamérica clásica

Mesoamérica clásica (100-900 DC) contó con una estructurada y rica tradición de pintura. Del periodo formativo se heredan la preferencia por ciertos colores y su utilización con valores simbólicos. En cuanto a la forma, la preponderancia del dibujo y la consecuente ausencia del claroscuro. Wolffin ha distinguido dos maneras fundamentales de aplicación de la pintura en Occidente: la lineal y la pictórica. «El estilo en que el dibujo da la tónica ve en líneas, y el estilo pictórico ve en masas.»⁵ Se delineaban las formas y se distinguían unas de otras por los colores. De donde, característica primordial de nuestra escuela autóctona, es la policromía riquísima y la exaltación por los contrastes. Los colores por lo general están hechos con tierras: sobresalen en la paleta prehispánica: rojo almagre, azul turquesa, amarillo ocre, verde, café, morado, blanco de cal y negro de humo.

1.5 Pintura mural y decoración de los edificios

La forma de expresión pictórica más consumada de la época clásica es la pintura mural. Se practica al fresco y al temple en interiores y exteriores de templos y edificios públicos. Alfonso Caso, en su importante estudio, "La pintura mural en Mesoamérica" sitúa los orígenes de nuestra importante tradición muralista:

«por lo menos desde el siglo VI antes de Cristo ya existía la pintura mural en Mesoamérica.»⁶ Los restos más antiguos corresponden a las decoraciones del altar de la pirámide de Cuicuilco. Considera muestra representativa del periodo preclásico o principios del siguiente (periodo de transición), el fresco denominado "Los insectos", en el interior de la Pirámide de Cholula; el estilo es poco realista, esquematizado a patrones geométricos y evidencia «la clara tendencia de la pintura mural a ser decorativa.»⁷

No sólo la pintura mural, sino el conjunto de la decoración exterior e interior de templos y edificios, los relieves, las esculturas, la cerámica, estaban iluminados por esta explosión del color. Constatamos con palabras de Raúl Flores referidas a Teotihuacan, ciudad de los dioses:

«era una ciudad plena de color. Las pirámides y los templos, los palacios y las residencias sacerdotales estaban cubiertos, por dentro y por fuera, de un terso apalanado pintado al temple o al fresco. Inclusive los relieves y las esculturas -los dioses con mayor razón- ostentaban una capa policromada que definía sus atributos mágicos.»⁸

1.6 Arte religioso y simbólico

Conforme van evolucionando las sociedades aldeanas agrarias en metrópolis teocráticas, el arte en Mesoamérica se torna cada vez más religioso, sujeto a esquemas y a evocaciones mitológicas. Se da origen a un lenguaje de símbolos y por consecuencia a un arte hierático. Y un lenguaje de símbolos no es propicio para plasmar paisaje naturalista. La misma operación mental que señalábamos para la mente medieval europea, de sustituir ideas por objetos y objetos por ideas, la encontramos acentuada en el México

prehispánico. Con razón señala Paul Westheim, recordando a Platón y a Cassier:

«La estatua del dios es el dios mismo. El pensamiento mágicomítico identifica la imagen del objeto con el objeto. La imagen no sólo es imagen -"sombra de sombras", como dice Platón-; tiene la misma realidad e incluso las mismas cualidades mágicas. El hombre de pensamiento mágico, dice Ernst Cassier, reduce cualquier relación de semejanza a una identidad en que están basados ambos objetos. Está convencido "de poseer con la imitación del objeto la médula de su esencia". Esta relación de semejanza se consideraba en el México antiguo tan decisiva que se recurría a ella para explicar la naturaleza de los fenómenos.»⁹

De esta manera, la naturaleza se entiende a través del paradigma del universo mitológico, y el arte para apoyar esta concepción se convierte, a pesar de su valor estético, en una interpretación del mito. Quetzalcóatl, Tláloc, Coatlicue, Coyolxauhqui, son interpretaciones monumentales, de un arte que convenía a una sociedad hegemónica y teocrática.

Continúa Westheim: «A esta interpretación de la realidad corresponde un arte que basado en el mito, se forjó, tuvo que forjarse, un idioma plástico de símbolos.» Y señala sus cualidades formales:

«Forma simbólica, simetría, ritmo: he aquí los elementos básicos de su idioma plástico, instrumento de que se servía para lograr la monumentalidad de la diosa del Agua de Teotihuacan y de la diosa azteca de la Tierra.»¹⁰

Ya hemos observado las características del paisaje de símbolos en la pintura de la Edad Media en Europa. Mucho se ha criticado aplicar distinciones válidas para las culturas europeas en las culturas americanas, pero estas críticas se han encaminado sobre todo a aquellas tendencias oscurantistas, que con actitud despectiva pretenden sobajar las obras americanas y ensalzar las europeas, no para el propósito de hacer más clara la exposición

de «los universales de la cultura».¹¹ Con toda proporción debidamente guardada y con fines esclarecedores, recordemos algunas características del lenguaje formal del paisaje de símbolos que convienen al arte mesoamericano:

- Los elementos de la naturaleza se ven como símbolos de cualidades divinas.

- No se busca la imitación fiel de la naturaleza: se toman los elementos naturales y se acomodan a las recreaciones mitológicas y a los atributos de los dioses.

En estos parámetros encajan la mayoría de las obras murales que se conservan de la época clásica. «La pintura mural mexicana -señala Alfonso Caso- tiene indudablemente un origen religioso: por esa razón conserva una gran rigidez en sus formas de expresión. Se ve que es una pintura hecha para representar símbolos y no para seguir la realidad.»¹² En términos generales, se han distinguido dos estilos en base a un determinismo geográfico, uno sobrio, de la altiplanicie, y otro, exótico o exhuberante de las tierras bajas y, en especial, de la zona maya.

1.7 Teotihuacan y el mural del tlalocan

Teotihuacan, en cuanto a número de producción, es la ciudad más favorecida por la pintura mural. Aquí encontramos esta constante solemne y decorativa en los murales del Templo de la Agricultura, en el Templo de Quetzalcóatl, en las edificaciones de los barrios. Sin embargo, contrastando con esta suntuosidad hierática, esplandece un ejemplo completo del paisaje de símbolos: el fresco que representa el "Tlalocan" en el Templo de Tepantitla. Concebido como una totalidad, donde los elementos de

la naturaleza y los hombres conforman una composición integral de gran dinamismo y alegría, con unidad de diseño, a semejanza de las proposiciones europeas del paisaje de símbolos a finales de la Edad Media. El tlalocan es el paraíso de Tlaloc, el dios de la lluvia, a donde iban los ahogados o muertos por el rayo o enfermedades relacionadas con el dios. «Decían -escribe Sahagún- que en el Paraíso terrenal que llamaban tlalocan había siempre verdura y verano.»¹³ La descripción de Raúl Flores es conmovedora:

«Bajo la égida soberbia del gran dios que aparece llenando la parte superior del muro reverenciado por dos sacerdotes, está la escena más plena de dinamismo y humanidad de la plástica precolombina: un río nace del seno de una montaña y después de recorrer los campos cultivados, llenos de árboles frutales y de flores, se hunde en la tierra formando un estupendo remolino. En sus orillas los felices habitantes del tlalocan bailan, cantan, juegan, cazan mariposas de hermosos colores, descansan tumbados en el suelo, cortan flores, charlan animadamente o mordisquean cañas de maíz; algunos más chapotean en el manantial o se clavan en las aguas del río llenas de peces.»¹⁴

Y Alfonso Caso comenta:

«lo que hay de especialmente importante en esta pintura llena de viveza y de alegría, y que contrasta grandemente con la pintura hierática de otros edificios, es la libertad con la que están pintadas las figurillas que representan las almas de los bienaventurados que están en el tlalocan, lugar de abundancias y de delicias, y que se entretienen bañándose en los ríos o divirtiéndose en múltiples juegos que aparecen ilustrados en la pintura.»¹⁵

El tlalocan, en cuanto a intención y proposición formal, es nuestra versión prehispánica del jardín de las delicias.

1.8 Bonampak

Los frescos de Bonampak han sido considerados la obra cumbre de la pintura mural mesoamericana. Obra plenamente humanista, en el sentido que el hombre real, el maya es la medida de la pintura.

Con un lenguaje realista -alejado del abstraccionismo simbólico de Teotihuacan- propio para ilustrar hechos históricos, los pintores mayas de Bonampak nos demuestran la capacidad técnica que habían alcanzado para reproducir modelos del natural. Para Alfonso Caso: «la pintura mural más importante de todo el continente, y también una de las pinturas murales más extraordinarias de todo el mundo.»¹⁶ De la obra se han extraído múltiples observaciones para la comprensión de acontecimientos sociales, información etnográfica, de vestimenta, instrumentos musicales, rituales, etc.: ciertamente los frescos de Bonampak no aluden a la pintura del paisaje, pero sí anuncian a la pintura de paisaje de Chichén Itzá, de la época tolteca.

1.9 Murales de Chicén Itzá del período postclásico

En el Templo de los Tigres y en el Templo de los Guerreros de Chichén Itzá, están plasmados los únicos ejemplos mesoamericanos de pintura de paisaje con intención realista. No es el realismo del paisaje de hechos del renacimiento italiano y flamenco, es el realismo mesoamericano con la marcada preferencia por la línea del dibujo, los contrastes y la síntesis llevada a sobresaltar los elementos primordiales. La batalla del Templo de los Tigres y las escenas costeñas del Templo de los Guerreros han sido atinadamente descritas por el maestro Caso:

«En el Templo de los Tigres, por ejemplo, hay una escena que representa una batalla sostenida probablemente por los partidarios de Quetzalcóatl, es decir los toltecas contra los mayas. Otros frescos en que también se representan escenas importantes para conocer la vida y costumbres de los mayas son las obras del Templo de los Guerreros. Vemos allí las embarcaciones navegando cerca de la costa, y la vida ordinaria que se desarrolla frente a las casas, templos y la plaza. ... Hay en esas pinturas un mayor realismo ... la pintura es

francamente realista y no simbólica como la mayor parte de las pinturas murales de otros lugares de Mesoamérica. Además, las pinturas de Chichén muestran una movilidad que no existe en las pinturas hieráticas de zapotecos y teotihuacanos. ... los guerreros y los hombres de Chichén caminan y navegan por el mundo, y en la tierra hay árboles, plantas y animales; peces y crustáceos en el mar y el hombre o el dios actúan dentro de un paisaje natural y no están simplemente situados en un espacio abstracto.»¹⁷

1.10 Arte naturalista y arte simbólico

Son escasos los restos de pintura de arte prehispánico que conservamos y que han sobrevivido al paso del tiempo, a la destrucción de los conquistadores y al saqueo, por tanto los investigadores manejan parámetros parciales para establecer definiciones. Los frescos de Chicén Itzá y Bonampak, distantes de la tónica simbólica, nos hacen resaltar la coexistencia de dos estilos mesoamericanos: uno, naturalista, que conviene a los hombres, y otro, simbólico, exaltando a los dioses. Esta coexistencia podemos descubrirla desde el preclásico en el arte olmeca. Raúl Flores ha distinguido estos dos estilos: «La deidad exigía formas abstractas. Los sacerdotes, formas naturalistas y sensuales. Entre estos dos cauces estéticos los olmecas desarrollaron todo su arte.»¹⁸

Podríamos cuestionar, parcialmente, la afirmación de Paul Westheim: «El realismo del arte antiguo de México, es un realismo mítico.»¹⁹ El mismo revela las incidencias de un arte profano y humanista desde tiempos preclásicos: «El arte del México antiguo es, por su esencia, un arte religioso. Tenemos que exceptuar ciertas producciones cerámicas: la de los tiempos preclásicos (Ticomán-Cuicuilco, Tlatilco, Remojadas Inferior) en que aún no estaba desarrollado un ritual fijo, y la del arte

tarasco, también designado como "arcaico desarrollado".»²⁰ Las figurillas de la Isla de Jaina, las cabezas y rostros humanos modelados en estuco de Palenque, del más refinado estilo humanista maya, en plena época clásica, afirman nuestra aseveración.

1.11 Horizonte histórico contemporáneo al imperio azteca

Del horizonte histórico, contemporáneo al imperio azteca, no se conservan pinturas murales representativas.

«La tremenda destrucción que sufrieron las ciudades que existían en la época de la Conquista, hacen que no queden pinturas murales de la época azteca en los Valles de Puebla, México, Morelos o Toluca. Los templos fueron arrasados, y con ellos se perdieron para siempre las pinturas que decoraban sus paredes. ... Los palacios que también estaban decorados con pinturas fueron totalmente destruidos o reconstruidos para adptarlos al gusto de los conquistadores.»²¹

Desgraciadamente no contamos con muestras suficientes, aparte de las decorativas, para conocer la pintura mural de la época de la Conquista, pero sí podemos formular una opinión, en base a patrones comparativos con la escultura de la que sí sobrevivieron piezas trascendentales. Del acendrado y complejo misticismo simbólico de la Coatlicue a las piezas naturalistas que representan chapulines, animales, máscaras y calaveras humanas. Confirmamos en el arte azteca, la convivencia de los dos estilos mesoamericanos: el simbólico y el naturalista.

La pintura mesoamericana creó sus virtudes originales: policromía riquísima, reflejo de una naturaleza exuberante y vasta, y destreza en el dibujo.

1.12 Códices y heráldica

Solamente una quincena de códices prehispánicos han sobrevivido a la destrucción -Dresde, Borgia, Nuttal, Borbónico- con escritura pictográfica y cualidades de estilo similares a las señaladas para la pintura mural, no nos proporcionan más datos para el estudio del paisaje. Contienen importante información calendárica, astronómica, religiosa, también histórica y genealógica. Destacan, en unos y en otros, las escenas del paisaje de símbolos. En los códices de carácter histórico aparecen paisajes con el particular estilo del realismo mesoamericano, apoyados por la semiótica de la escritura pictográfica. En la Tira de la Peregrinación o Códice Bouturini se relata con el estilo característico de la región central, la partida de los mexicas de la legendaria Aztlán, hacia el Valle de México.

La heráldica prehispánica es también escuela de nuestro paisaje simbólico.

En los códices posthispánicos descubrimos las mismas características generales del lenguaje compositivo, pero se evidencia la influencia europea. En los lienzos posthispánicos de carácter geográfico hay representaciones sintetizadas de paisajes, ya con influencia de los intereses de los conquistadores, con información más bien catastral y topográfica, no lírica. El Códice Florentino hecho por tlacuilos (pintores) mexicanos, bajo la dirección del gran humanista fray Bernardino de Sahagún, contiene los prístinos ejemplos de paisajes naturalistas, que ilustran la vida y costumbres del México

antiguo, con un nuevo estilo que resulta del sincretismo hispano-mexicano.

Notas

¹ Citado por Paul Westheim, "La creación artística en el México antiguo" en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte prehispánico I). México, Herrero, 1969, t. 1, p. 14.

² Paul Westheim. Op. cit., p. 14.

³ Ibid., p. 34.

⁴ Citado por Paul Westheim. Op. cit., p. 34.

⁵ Citado por Raúl Flores. Historia general del arte mexicano (Epoca prehispánica). México, Hermes, 1962, t. 1, p. 68.

⁶ Alfonso Caso, "La pintura mural en Mesoamérica" en Cuarenta siglos de la plástica mexicana (Arte prehispánico). México, Herrero, 1969, t.1, p. 344.

⁷ Ibid., p. 334.

⁸ Raúl Flores. Op. cit., p. 67.

⁹ Paul Westheim. Op. cit., p. 12.

¹⁰ Ibid., p. 27 y 55.

¹¹ El arte como parte representativa de "los universales de la cultura", Confer.: Herskovits, El hombre y sus obras. México, FCE, 1974, pp. 259 y ss.

¹² Alfonso Caso, loc. cit., p. 334.

¹³ Citado por Raúl Flores. Op. cit., p. 68.

¹⁴ Ibid., pp. 67-68.

¹⁵ Alfonso Caso, loc. cit., p. 351.

¹⁶ Ibid., p. 358.

¹⁷ Ibid., pp. 370-371.

¹⁸ Raúl Flores. Op. cit., p. 32.

¹⁹ Paul Westheim, Op. cit., p. 32.

²⁰ Ibid., p. 12.

²¹ Alfonso Caso. Op. cit., p. 375.

2. Epoca colonial

En el arte colonial confluyen dos antiguas y complejas tradiciones. la española, heraldo de Europa y portaestandarte de la fe católica, y las vastas civilizaciones de Mesoamérica sometida. Ambos pueblos eran profundamente religiosos y compartían una común advocación por el arte sagrado. Como hemos observado, el lenguaje formal preponderante del arte medieval europeo y del arte mesoamericano, desarrollado bajo sus peculiares climas religiosos, responde a una estética simbólica, y ésta produce por extensión un arte extático y de maestría decorativa. El Descubrimiento y la Conquista, tanto por su motivación como por la época en que se gestaron, son sucesos plenamente renacentistas. Pero el abrumador choque de culturas, que provocó la enjundia y el espasmo para españoles y la heroica impotencia y la tragedia para mexicanos, hace que se rompan y tomen un giro nuevo, entre otras muchas cuestiones, las reglas del supuesto orden histórico artístico en que se desenvolvían ambos pueblos. Y se lleva a cabo irremediamente la amalgama, osmosis o sincretismo que caracteriza el arte colonial mexicano.

2.1 Los estilos artísticos en la Colonia

De hecho, el renacimiento, entendido como la corriente renovadora que viene de Italia, que significa una vuelta a los cánones clásicos de la antigüedad grecolatina, la unidad, la proporción, el equilibrio, la perfección formal, sobriedad, el conocimiento causístico, la observación directa de la naturaleza, la frialdad del intelecto sobre las emociones, o como decían los italianos de entonces "la gravitá riposata".¹ tiene en España una vida breve.

bajo los reyes católicos y. «en opinión de los historiadores. para 1525 el breve renacimiento español había dado ya lugar al manierismo.»²

El renacimiento italiano y flamenco plasmaron el paisaje de hechos. ausente del arte español y mesoamericano, salvo contadas excepciones y aceptando las peculiaridades estilísticas de cada tradición. La pintura española renacentista fue más afectada al retrato y a la idealización de la figura humana, un arte cortesano, sin olvidar las evocaciones clásicas y, sin descuidar, claro está, el arte religioso. La Nueva España, determinada por los preceptos de la Metrópoli, abanderada de la Contrarreforma y con una misión que cumplir: convertir y propagar la fe católica en el Nuevo Mundo. desarrollará su pintura en los cuadros de figuras, en ilustrar escenas del evangelio y de la vida de Cristo, la Sagrada Familia, de vírgenes y santos, el caudal del arte religioso español y europeo. Serán, pues, los largos siglos coloniales un erial en cuanto al tratamiento del paisaje naturalista, y en cuanto al tratamiento del paisaje pictórico en general.

Tendremos, como otras más de las reminiscencias medievales y prehispánicas de la Nueva España, a veces con el peculiar estilo mesoamericano, y en ocasiones con el primitivismo o frescura de los frailes diletantes, recurrencias en el paisaje de símbolos. Raros ejemplos tempranos del paisaje ideal. Y ya entrada la colonia en los siglos XVII y XVIII, el paisaje de fantasía, que produjo la estética manierista y barroca, lo mismo que el paisaje ideal o académico de fines del XVIII y principios del XIX, bajo

el influjo de la Academia de San Carlos, serán tan sólo telón de fondo para enmarcar los episodios religiosos o las figuras clásicas.

El paisaje de hechos surgió por la curiosidad que despertó el conocimiento directo de la naturaleza en el renacimiento, y en los Países Bajos y en la pintura flamenca continuó vigoroso durante los siglos XVI y XVII, bajo el impulso de la Reforma, como prototipo de un arte laico, en una sociedad burguesa. Situación muy distinta sucede con el arte español y colonial, que se ven regidos por normas y estatutos que establece el Concilio de Trento. Recordemos un fragmento de la sesión XXV del Concilio"

«que el artista, con las imágenes y pinturas, no sólo instruya y confirme al pueblo recordándole los artículos de la fe, sino además le mueva a la gratitud ante el milagro y, sobre todo excitándole a adorar y amar aún más a Dios.»³

Paulatinamente, España y las Colonias se entregan al éxtasis y profusión del arte barroco, propagado por la Contrarreforma.

Sin embargo, la influencia decisiva del renacimiento, más que en el paisaje pictórico la descubrimos en el diseño del paisaje urbano, en la traza urbanística. La ciudad de México y otros centros urbanos donde la geografía lo permitía, se hicieron pensando «en un tablero de ajedrez, a la antigua manera romana, tirando las calles a compás y cordel.»* Comenta Francisco de la Maza:

Alonso García Bravo, el "geómetra" que delineó la urbe, no recordó nunca las tortuosas ciudades de su patria y prefirió el urbanismo desahogado y recto con el que soñaron Leonardo y Alberto Durero. El plano de la antigua Tenochtitlan ayudó a su empresa porque, como observaron los conquistadores, la capital azteca era un cuidadoso conglomerado de pirámides, palacios y

casas que formaban paralelogramos perfectos como nunca habían visto en el Viejo Mundo.»⁶

No hay un estilo uniforme, desde los primeros tiempos de la colonia son evidentes el sincretismo, la yuxtaposición, la mezcla de estilos, suma de una sensibilidad, fresca y espontánea, ecléctica, que caracteriza el arte de la Nueva España. Esta confusión de estilos está presente en la arquitectura española: «Entre 1529 y 1530, el Capítulo de la Catedral de Sevilla recibió un diseño para tres salones en tres diferentes estilos: grecorromano, gótico y plateresco.»⁶ Si la traza de la ciudad fue renacentista, su alzado simulaba un feudo de fines de la Edad Media: las casas de los conquistadores estaban fortificadas, con torres y almenas, para protegerse de posibles contraataques:

«La visión general de la ciudad de los conquistadores, debió ser como la de los burgos españoles o italianos del final de la Edad Media. Cuando el cronista [Cervantes de Salazar, primer cronista de la ciudad] subió a la cresta de la roca de Chapultepec, no pudo menos que decir: "está la ciudad toda asentada en un lugar plano y amplísimo, sin que nada le oculte la vista por ningún lado: los soberbios y elevados edificios de los españoles se ennoblecen con altísimas torres..." Tal fue el paisaje arquitectónico del México del siglo XVI, la última ciudad medieval del mundo.»⁷

A fines del siglo XVI el estilo renacentista suaviza esta arquitectura fortificada:

«La alborada del Renacimiento se presentó triunfante y un nuevo matiz decorativo se unió a la mansión feudal añadiendo columnas, escudos, medallones y rejas torneadas, así como abriendo los estrechos vanos de la primera arquitectura militar. Una de las primeras obras, ya francamente renacentistas, fue la Universidad, edificada hacia 1580.»⁸

Francisco de la Maza ha sintetizado la mezcla de estilos en el arte colonial: «El arte colonial de México, abarca todos los estilos que cupieron en su marco histórico de tres siglos:

gótico, mudéjar, plateresco, herreriano, barroco -en sus dos formas de salomónico y estípite-, neoclásico y popular.»

2.2 Pintura mural del siglo XVI

La aportación pictórica más original de la Colonia, es la pintura mural del siglo XVI, realizada con profusión en templos y conventos, a manera de sugestiva continuación de la policromía que iluminaba los edificios, palacios y centros certemoniales prehispánicos. Con lucidez, Felipe Pardinas, en su ensayo denominado con el sugerente título de "El arte mesoamericano del siglo XVI", señala cuestiones medulares:

«El estudio del siglo XVI mexicano no puede hacerse como algo aislado de la corriente cultural que venía desde remotos siglos expresándose en un arte mesoamericano, que había alcanzado un conjunto de recursos expresivos y un vocabulario plástico elocuente y vigoroso.»¹⁰

El arte colonial de los primeros siglos es eminentemente religioso. El subterfugio de los mesoamericanos ante la cruenta realidad de la conquista bélica, fue la conquista religiosa. Los frailes de las diversas órdenes evangelistas que llegaron a México, aprovecharon con inteligencia, las tradiciones, artes y oficios mesoamericanos, y los utilizaron, en algunos casos por medio de la analogía, para propagar la nueva religión. La visión de los evangelizadores se amoldó a la realidad de los mesoamericanos. De esta manera surgen las sustituciones y las proposiciones originales de nuestro arte colonial: los atrios enormes y las capillas abiertas, para dar cabida a comunidades enteras en las celebraciones religiosas de la nueva doctrina, en amplios espacios, al aire libre, en reminiscencia de los ritos comunitarios mesoamericanos. Ambos pueblos compartían la

tradicción de las procesiones y por eso se construyen las capillas posas. Y la advocación a la pintura mural de un nuevo estilo híbrido, en todos los espacios posibles de templos y conventos, es otra más de nuestras aportaciones originales. Los frailes se valieron de los pintores mesoamericanos, que habían desarrollado su propia técnica del fresco, para llevar a cabo esta labor monumental, artística y evangelizadora.

El influjo preponderante del arte colonial gira alrededor del rito religioso. Con acierto apunta Felipe Pardini:

Un gran centro religioso hace brotar inmediatamente no sólo arquitectura, sino escultura, pintura, música y teatro y otras manifestaciones en torno al ritual. Esta integración cultural se continúa en lo que pudiéramos llamar la ciudad monacal del siglo XVI en México.»¹¹

La ciudad monacal representa, de alguna manera, una continuación de las ciudades y centros ceremoniales prehispánicos, y en ella floreció el bagaje cultural, artístico y artesanal mesoamericanos, aplicado a la nueva situación.

La pintura mural del siglo XVI cumplió con una función proselitista. Se pintaron porterías, muros de las iglesias, patios, corredores, habitaciones, claustros, bibliotecas, explosión pictórica no vista en el Viejo Mundo. Según el cronista Grijalba: «no se vaciaban en todo el día.»¹² Los temas eran la apoteosis de la Conquista y escenas de la Evangelización, la vida de Cristo, la virgen, los santos patronos de las órdenes. Francisco de la Maza nos ofrece un panorama de esta vasta labor:

«Los indios "tlacuilos", que copiaban grabados y dibujos para decorar los muros, llevaban a cabo una obra sutil de propaganda religiosa a la vez que política, plasmando la primera historia de México cuatro centurias antes que los muralistas contemporáneos. El programa fue el siguiente: en las porterías, único lugar de acceso a los indios y a todos los fieles, se

pintaron escenas de la Conquista y de la Evangelización, recordando las glorias de los soldados y frailes, de manera que quedaran grabadas en la retina y en la memoria de quienes acudían a solicitar servicios al convento. ... Los primeros milgros de la Conquista; los primeros mártires -misioneros o indios convertidos. ... los actos heroicos de la Evangelización ... En las iglesias se pintaban símbolos y escenas religiosas ... En los patios, lugar de habitación y clausura monacal, los corredores se llenaban de escenas de la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos más importantes de la orden ... Tanto los corredores del claustro como en las celdas, refectorio, biblioteca y demás dependencias los murales no están solos y aislados, sino unidos por anchas cenefas de variados grutescos, dando así al conjunto una riqueza y una alegría extraordinarias.»¹³

Pintura narrativa y decorativa, épica y de ejemplos notables, para ilustrar los episodios del evangelio y la tradición católica, más para exaltar la gesta, los personajes y la doctrina, que la naturaleza americana.

2.3 Confluencia de estilos

En estas obras murales podemos distinguir tres estilos: el estilo europeo, a veces rudimentario, de frailes aficionados; el estilo mesoamericano, con motivos propios y extranjeros, que pudiéramos llamar, acuñando el término de Moreno Villa, tequitqui.¹⁴ y un estilo híbrido que resulta de la conjunción de los anteriores en una misma obra, una especie de pintura "a la limón". En términos generales, la plicromía resalta en las pinturas tequitqui y la monocromía en las de mano europea.

2.4 Iglesia agustiniana de Ixmiquilpan

Al igual que en la pintura mesoamericana anterior a la conquista, podemos rescatar en la pintura mural del siglo XVI, por aquí y por allá, casos aislados de pintura del paisaje. El paisaje de símbolos, de un nuevo estilo colonial mesoamericano (tequitqui)

con grutescos, centauros, fauna, guerreros prehispánicos descuartizados, y el conjunto entrelazado por la floresta decorativa, sin unidad espacial, perspectiva, ni juego de luces. aparece en los frescos de la iglesia agustiniana de Ixmiquilpan.

2.5 Convento agustino de Actopan, Hidalgo

Paisaje de símbolos de un gusto europeizante de fines de la Edad Media, con múltiples escenas que se suceden en distintos espacios, es el fresco que representa un eremitorio de agustinos en Actopan, Hidalgo. Pintura de estilo híbrido, se nota la mano de los frailes en el trazo de árboles, floresta y en una incipiente perspectiva, y el estilo nativo en las figuras y fauna minúscula.

2.6 Convento de Ozumba

Un raro ejemplo que pudiéramos situar someramente dentro del paisaje de hechos, donde se vislumbra la clara intención de plasmar personajes y paisajes americanos, para ilustrar la historia de la conquista espiritual, es la pintura que representa los famosos niños mártires tlaxcaltecas en el convento de Ozumba. Si bien, la obra fue retocada en el siglo XIX, no deja de ser aportación valiosa de una visión y un nuevo estilos mestizos, prenuncio, con la debida distancia guardada, del realismo de la Escuela Mexicana de Pintura de la primera mitad del siglo XX. Para Pardinas: «constituyen excelentes documentos del tránsito de un sistema expresivo a otro.»¹²

2.7 La sacristía de Ixmiquilpan

La pintura de la sacristía de la iglesia de Ixmiquilpan representa el paisaje ideal de evocación virgiliana, con cariz europeo, acuerda con la economía agraria de las civilizaciones mesoamericanas. Es una glorificación del trabajo del campo. Probablemente la escena se refiera a San Isidro Labrador, patrono de las agricultura. Se ve al personaje, con aureola, introduciendo una pala en la tierra, hablando con la mirada perdida en el horizonte, una mujer de rodillas, frente a él. con las manos entrelazadas, escuchando piadosa, y las hortalizas, los surcos, el terreno labrado, el poblado y las trojes en segundo plano, las montañas al fondo y todo rematado por el sol naciente.

2.8 Casa del Deán en Puebla

En el arte cortesano del XVI sobresalen los frescos de la Casa del Deán, en Puebla. Obra híbrida y ecléctica, pertenece a un momento de transición del paisaje simbólico hacia un paisaje idealizado, con acotaciones al paisaje de hechos. Al respecto, la descripción de Francisco de la Maza:

«con escenas, ricamente policromadas, de una procesión de sibilas, montadas en finos y nerviosos caballos y rodeadas de paisajes y cenefas con grutescos y animales, entre ellos unos monos con el signo indígena que simboliza la palabra, además de los carros triunfales de las virtudes, del amor y de la muerte, según modelos de las antiguas ediciones de Petrarca.»¹⁶

2.9 Apocalipsis de Tecamachalco

Paulatinamente van llegando a la Nueva España, pintores europeos que introducen los estilos manierista y barroco y prefieren la tela, por su versatilidad y motivos comerciales, que el fresco. Pero nuestro estudio destaca el flamenco Juan Gerson. A él se

atribuye el Apocalipsis de Tecamachalco, colección de cuadros ovales al óleo, adheridos a la bóveda del sotocoro. Paisaje de fantasía, con toda una carga simbólica y mórbida, de gran agilidad, figuras y mazas en movimiento, la fuerza expresiva sobrepasa la realidad, características de la pintura manierista en tránsito al barroco.

2.10. Renacimiento y barroco

Un arte determinado por preceptos religiosos no era el mejor conducto para desarrollar el paisaje naturalista. El eco de la Contrarreforma se magnifica en la Nueva España. Pedro Rojas nos comenta:

«el Primer Concilio Mexicano reunido en 1555, acordó que ningún pintor español o indio pudiera hacer imágenes o retablos sin ser examinados por los provisos de la Iglesia. Dos años después, los del oficio conseguían ordenanzas de pintores y doradores que establecían el gremio y los múltiples requisitos y prerrogativas para sus miembros. De acuerdo con ellos los pintores se dividían en imagineros, doradores, fresquistas y asigueros, debiendo demostrar tener conocimientos sobre pintura al fresco y al óleo, sobre dibujo del modelo desnudo y vestido, perspectiva, arreglo de paños y pintura de romano.»¹⁷

Se busca a toda costa propagar la doctrina y cuidar escrupulosamente las imágenes para controlar y erradicar la libertad y el sincretismo de los primeros años. Esta depuración de imágenes ejercida a través de los gremios, en los talleres u obrajes, conduce a una expresión artesanal y condicionada, en inevitable copia de modelos establecidos e impide el florecimiento de un arte original.

Gradualmente la pintura al óleo sustituye a la pintura mural y los pintores europeos a los mesoamericanos. La discriminación es factor determinante en el desplazamiento de los artistas

autóctonos. Las "Ordenanzas del Arte de la Pintura" de los años 1557 y 1687, establecieron como requisito la limpieza de sangre para la aceptación en el gremio. Como afirma lacónicamente Pedro Rojas: «el sonriente porvenir de los blancos acabó por convertirse en el sombrío postergamiento de los indios y las castas.»¹⁹

Un breve panorama de la pintura colonial de estos siglos nos indica el retraso en la adopción de estilos europeos y la reiteración casi monotemática de escenas religiosas.

«El trabajo ejecutado en el país en mucho se reducía a la copia y por ello prepondera en las obras la habilidad del artesano posponiendo la personalidad del artista.»¹⁹

A fines del seiscientos y principios del setecientos el estilo renacentista alcanza un desarrollo importante con influencia de las escuelas italiana y flamenca. Para la segunda mitad del siglo XVII, la pintura barroca, campea en las iglesias y conventos de la Nueva España. Nuestra pintura barroca, siguiendo a la española, exalta los contrastes, los movimientos en eses, el dramatismo, el claroscuro y se recrea en el estilo tenebrista.

La pintura en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII es copia de grabados y pintura del renacimiento y del barroco español y europeo. Los temas se repiten hasta el cansancio: escenas religiosas, vidas de santos, vírgenes, episodios de la vida de Cristo. Los edificios religiosos son el mejor mercado de los talleres que satisfacen la demanda de las obras de encargo.

«La pintura barroca mexicana, salvo excepciones, es de mediana calidad. Copia eterna de grabados europeos, los maestros copiados son los mismos: Martín des Vos, Rubens, Murillo, Zurbarán, como pintores, o los grabados de Sadeler y otros fecundos artistas del buril de los siglos XVII y XVIII.»²⁰

La arquitectura es el arte monumental imperante en la Nueva España. En las originales y exuberantes decoraciones en fachadas e interiores, de iglesias y edificios barrocos, descubrimos el reflejo de la fecunda naturaleza americana, la emulación de nuestro paisaje. Estas prodigiosas decoraciones del barroco mexicano son producto de un arte aclimatado a una nueva realidad. La decoración exaltada reemplaza a la pintura mural del siglo XVI. La pintura al óleo va quedando relegada a los espacios vacíos.

Por otro lado, esto provoca un giro positivo, la pintura en busca de nuevas fuentes se seculariza y el retrato se vuelve un género gratamente favorecido. El tenebrismo va cediendo a los colores claros.

«El siglo XVIII es fecundísimo en pintura, en una pintura "bonita", de agradable y tímido colorido; de repetición de temas hasta el cansancio; de figuras que no pudieron o no quisieron tener personalidad, espejo veracísimo de una sociedad devota y simple, sin problemas, de oratoria gárrula y gerundiana y un ficticio bienestar económico.»²¹

Concluamos el siglo barroco con las palabras de Octavio Paz en El laberinto de la soledad:

«La sociedad colonial es un régimen hecho para durar; una sociedad regida conforme a principios jurídicos, económicos y religiosos, plenamente coherentes entre sí y que establecían una relación viva y armónica entre las partes y el todo. Un mundo suficiente, cerrado al exterior, pero abierto a lo ultraterreno.»²²

2.11 Pintura popular y artes aplicadas

La aportación más fresca del siglo es la pintura popular en forma de ex-votos, que fue introducida por los frailes y ya se cultivaba desde el siglo XVI. En esta -como en la pintura anónima alrededor del culto guadalupano-, reverbera, el fondo del

paisaje nuestro, flora y fauna, los tipos de la sociedad novohispana, tradiciones, costumbres y folclor, enmarcan la acción piadosa en gratitud de los favores y milagros recibidos por la familia sagrada. Pintura espontánea, "naif", nada académica, de alegre colorido, reminiscencia del estilo y policromía mesoamericanos, arraigados profundamente en el pueblo mexicano.

También de la tradición anónima popular, conservamos una serie de cuadros que recrean vistas de la ciudad de México. Justino Fernández se refiere con beneplácito a uno de ellos:

«De las postrimerias de la Nueva España, la expresión independiente ... en la pintura nos resulta más interesante y valiosa hoy que los muchos metros cuadrados de la que producian los pintores acreditados comotales. Que en la segunda mitad del siglo XVIII se produjese una obra de la categoría de aquella que representa la Plaza Mayor de México (Museo de Historia, en Chapultepec), indica la tradición que existía de expresarse con libertad extrema y distinta o alejada de los conocimientos del arte de la pintura.»²³

El paisaje es considerado un arte menor, por lo que no es extraño que aparezca en las artes aplicadas: en los biombos de los siglos XVII y XVIII se pintaron paisajes notables de nuestro pasado colonial.

2.12 El neoclásico

El último capítulo del arte novohispano corresponde a la imposición del arte neoclásico. Este se contrapone al barroco, como el renacimiento ante la Edad Media. Es una vuelta a la sobriedad grecolatina y a su normativa clásica. El arte neoclásico está relacionado con la "Edad de la Razón", la Ilustración y el Enciclopedismo francés, a las ideas en boga en

la Europa del siglo XVIII. En él campea un espíritu nuevo y un ansia de modernidad.

«La Razón, deificada por los enciclopedistas europeos, empieza a asestar afilados golpes contra la religión católica, y el neoclásico a dirigirlos contra el barroco, causando una doble herida. Al mismo tiempo que se agrisan y enfrían los colores y luces en el arte, se intenta apagar la gran llamarada de la religiosidad católica de la Contrarreforma.»²⁴

La estética neoclásica se establece en la Nueva España con la fundación de la Academia de San Carlos. La situación del arte colonial sigue determinado por las imposiciones que vienen de España y las preceptivas europeas. Los reyes borbones en el trono español y el desmoronamiento del imperio favorecen el florecimiento de la nueva corriente. La inquisición no tiene la fuerza de antes y se introducen en las colonias las ideas renovadoras. Acertadamente escribe Raquel Tibol:

«La corriente neoclásica se impuso rápidamente en la Nueva España; el sector culto de la población, que leía a los enciclopedistas y a otros autores prohibidos por la Inquisición, fue permeable a su influencia; aceptar el neoclásico era aceptar lo moderno, acomodarse en un presente europeo al que anhelaba estar ligado.»²⁵

2.13 La Academia de San Carlos

Los descubrimientos arqueológicos de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya se reconocen como uno de los puntos de partida del neoclásico. Y sus excavaciones fueron propiciadas nada menos que por «Carlos de Borbón, el futuro Carlos III del imperio español.»²⁶ Carlos III fue un decidido impulsor del arte neoclásico, a él debe su nombre la Academia novohispana. En Madrid, la Academia de San Fernando, fundada en 1752, es el antecedente inmediato de la Academia de San Carlos. El nacimiento de nuestra Academia se debe, por un lado, al esfuerzo

de ilustres mexicanos que veían en la nueva corriente el camino a la modernidad y, claro, a la venia y apoyo de las autoridades coloniales y del rey:

«La Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España debió su creación al esfuerzo principal de dos hombres notables: Fernando José Mangino y Jerónimo Antonio Gil, Superintendente y Grabador Mayor, respectivamente, de la Real Casa de Moneda; se debió también a la comprensión y ayuda de dos virreyes: don Martín de Mayorga y don Matías de Galves, así como al patrocinio real de Carlos III. El rey aprobó la fundación el 25 de diciembre de 1783; un año después expidió el Decreto de Fundación y los estatutos que la debían regir. La Academia se instaló por diez años en el sitio en que nació, en la escuela de grabado anexa a la Casa de Moneda. La inauguración oficial del plantel tuvo lugar en medio de gran solemnidad, el 4 de noviembre de 1785, día de San Carlos Borromeo y aniversario por tanto, del onomástico del rey.»²⁷

Alejandro de Humboldt, hacia 1803, nos describe el ambiente democrático que vive la Academia, en concordancia a los ideales republicanos de libertad, igualdad, fraternidad:

«La enseñanza que se da en la Academia es gratuita ... Todas las noches se reúnen en grandes salas, muy bien iluminadas con argand, centenares de jóvenes, de los cuales unos dibujan al yeso o al natural, mientras otros copian diseños de muebles, candelabros u otros adornos en bronce. En esta reunión (cosa bien notable en un país en que tan inveteradas son las preocupaciones de la nobleza contra las castas), se hallan confundidas las clases, los colores y razas; allí se ve al indio o mestizo al lado del blanco, el hijo del pobre artesano entrando en concurrencia con los principales señores del país. Consuela ciertamente el observar que bajo todas las zonas el cultivo de las ciencias y artes establece una cierta igualdad entre los hombres y les hace olvidar, al menos por algún tiempo, esas miserables pasiones que tantas trabas ponen a la felicidad social.»²⁸

Como movimiento que sustenta ideas y proposiciones modernas y renovadoras, el neoclásico, opuesto al barroco de la Contrarreforma, se ha identificado como antecedente que ilustra la Independencia de la Nueva España. Empero, en la pintura de la Academia, no se produjeron paisajes de importancia. La copia de modelos importados sigue siendo la tónica de la enseñanza, de tal

forma que el paisaje propio no aparece en las obras. Raquel

Tibol nos dice de la enseñanza:

«El método de estudio de la Academia consistía en la copia de dibujos de principios ejecutados por los maestros, estudio de modelos de yeso, estudios del natural, copia en claroscuro y, como culminación, copias de cuadros de buenos autores. Al comienzo los alumnos contaron con reproducciones de camafeos griegos y romanos y un nutrido lote de estampas, cedidas por la Academia de San Fernando ... Las primeras pinturas que se copiaron fueron un Labán apacentando a sus rebaños, atribuido a Rivera; un San Juan de Dios de Villavicencio; una Virgen de Belén de Pedro Berretini; una tabla representando a las Siete Virtudes, original de la escuela milanesa, y los retratos de Carlos III y Carlos IV ejecutados por Maella. No resulta absurdo suponer que la temática bíblica y monárquica del conjunto no era lo más apropiado para conmovier al alumno novohispano, cuyos intereses comenzaban orientarse hacia el civismo republicano. Por ese camino podían llegar a ser magníficos artesanos, como lo fueron; pero nunca artistas creadores para quienes la Academia significaba la adquisición del instrumento técnico que les permitiría atender las necesidades estéticas de su medio. La única oportunidad que tuvieron de evadirse de su torre extemporánea fue cuando recibieron el encargo de copiar los dibujos sobre la flora mexicana, realizados por el pintor y dibujante criollo Anastasio Echeverría durante la expedición botánica de Sesé y Moziño.»²⁷

De las mejores producciones neoclásicas las debemos a los maestros españoles que vinieron a ocupar las cátedras en la Academia. Manuel Tolsá, procedente de la Academia de San Carlos de Valencia, llegó a la Nueva España en 1791 con el nombramiento de director de escultura. Nos legó, en medio de la parca producción del periodo, "El Caballito", el célebre monumento ecuestre dedicado a Carlos IV, que ha tenido vida errante por el paisaje urbano de la ciudad de México. La arquitectura será mejor favorecida por la nueva estética. Manuel Tolsá destaca también como arquitecto y realiza una de las construcciones más representativas. Para Xavier Moyssén constituye la obra egregia:

«Débese al poderoso Tribunal de Minería de la Nueva España, la construcción de la obra máxima de la arquitectura neoclásica: el

Palacio de Minería, levantado entre 1797 y 1813 por el académico valenciano Manuel Tolsá.»^o

A José Joaquín Fabregat, maestro de grabado en lámina, proveniente de la Academia de San Fernando, debemos una contribución excepcional al paisaje urbano: el grabado que representa la Plaza Mayor de México, de 1797: documento histórico que nos permite admirar el aspecto de nuestra Plaza Mayor en las últimas fechas de la Colonia, «con el zócalo que se le hizo para colocar la estatua ecuestre de Carlos IV.»¹

El neoclasicismo, como hemos dicho, no produjo en la época novohispana pintura de paisaje, pero sí preparó el camino para el surgimiento magnífico del género, ya en otra etapa de la Academia durante el México independiente, con la revelación de un gran artista que hizo del paisaje mexicano el tema fundamental de su obra: José María Velasco.

Notas

¹ Confer. Juan de la Encina, "Del barroco europeo al barroco mexicano", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 3, pp. 169-170.

² Felipe Pardini Illánz, "El arte mesoamericano del siglo XVI", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 3, p. 57. Tomado de G. Kubler y M. Soria, "Art and architecture in Spain and Portugal and their Americans Dominions, 1500-1899", en The Pelican History of Art. Baltimore, 1959, pp. 1-2.

³ En Luis Ortiz Macedo, "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial II). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 4, p. 267.

⁴ Pedro Rojas, Historia general del arte mexicano. México, Herrero, t. II (Epoca colonial), p. 85.

⁵ Francisco de la Maza, "Panorama del arte colonial de México", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 3, p. 10.

- 6 Felipe Pardinas. loc. cit., p. 57.
- 7 Francisco de la Maza. loc. cit., p. 10.
- 8 Ibid., p. 10.
- 9 Ibid., p. 11.
- 10 Felipe Pardini. loc. cit., p. 37.
- 11 Ibid., p. 71.
- 12 Citado por Francisco de la Maza, loc. cit., p. 15.
- 13 Francisco de la Maza, loc. cit., pp. 14-15.
- 14 Confer. Francisco de la Maza. loc. cit., pp. 15.
- 15 Felipe Pardini. loc. cit., p. 107.
- 16 Francisco de la Maza, loc. cit., pp. 14-15.
- 17 Pedro Rojas, Op. cit., p. 74.
- 18 Ibid., p. 81.
- 19 Ibid., p. 182.
- 20 Francisco de la Maza, loc. cit., p. 10.
- 21 Ibid., p. 23.
- 22 Citado por Luis Ortiz Macedo. loc. cit., p. 231.
- 23 Justino Fernández. El arte mexicano del siglo XIX en México. México, UNAM, 1967, p. 104.
- 24 Luis Ortiz Macedo, loc. cit., pp. 289 y 294.
- 25 Raquel Tibol. Historia general del arte mexicano (Epoca moderna y contemporánea). México, Herrero, 1963, t. 3, p. 12.
- 26 Xavier Moyssén. "El arte neoclásico", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial II). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 4, p. 328.
- 27 Ibid., p. 336.
- 28 Citado por Justino Fernández, Op. cit., p. 14.
- 29 Raquel Tibol. Op. cit., p. 11.
- 30 Xavier Moyssén. loc. cit., p. 353.

⇒ Ibid.. p. 365.

3. Epoca moderna

3.1 Marco histórico

El periodo que nos ocupa enmarca dos luchas decisivas de nuestra historia: de la Independencia a la Revolución. En la segunda década del siglo XIX. después de largos años desgastantes de guerras contra los ejércitos realistas. México logra su Independencia. y se abre por fin un panorama vasto y anhelado. la nueva nación podrá regir su propio destino. de acuerdo a los principios más altos del liberalismo que la impulsaron: libertad. igualdad. justicia. progreso. No será tan fácil. Hay posiciones encontradas y un vacío de poder. y la lucha para conseguirlo a todos los niveles -ideas. enfrentamientos bélicos. traiciones. ambición personal- es encarnizada y debastadora. Las oligarquías. civil y religiosa. no dejarán perder así nada más sus privilegios. El movimiento independentista mexicano. de cepa liberal y republicana. identificado con los ideales del enciclopedismo europeo. la Ilustración y la revolución francesa. motivado por la reciente independencia de los vecinos nortefios y. sustentado. también. en bases filosóficas propias por nuestros humanistas del siglo XVIII. que predicaban un arraigado mexicanismo. no tardó en verse traicionado. Iturbide. representante de las oligarquías. consuma la Independencia y es coronado emperador: logra mantenerse un breve lapso. De ahí hasta la imposición de la dictadura del porfiriato. la estabilidad y la paz en el país estarán en constante zozobra. No faltarán las voces lúcidas y de alerta en medio del marasmo. pero no serán suficientes. Las luchas fratricidas entre centralistas

y federalistas, liberales y conservadores, desgastan más y más a la nación y la hacen campo propicio a las intervenciones extranjeras: perdemos más de la mitad del territorio en la guerra con los Estados Unidos, se nos impone en acuerdo con los conservadores, al emperador Maximiliano. Justo Sierra ha escrito: «Nuestra historia con la repetición de los mismos errores, de las mismas culpas, con su lúgubre monotonía, comprime el corazón de amargura y de pena».¹

Resulta evidente que este cuadro no será el más adecuado, no sólo para el cultivo de las bellas artes, sino para el establecimiento de los programas de instrucción pública, de institutos científicos, que encarrilarían al país en la corriente del progreso.

3.2 Conservadores, liberales y la tesis evolucionista del porfiriato

Edmundo O'Gorman, desde la mira de la filosofía de la historia, ha sintetizado las posiciones opuestas que confluyeron en esta época de nuestra historia. Los conservadores: México es la prolongación de «la Nueva España que, llegada a su madurez, ha reclamado su independencia, pero no el rompimiento con el mundo hispánico, estimado como lo bueno frente a la perversidad del mundo anglosajón».² representante del moderno liberalismo. La religión será católica, la educación tradicional.

Los liberales: la colonia fue una imposición al pueblo mexicano. «el pasado colonial es negativo, es el mal, de manera que la idea que se tiene acerca del pueblo mexicano no lo identifica con la Nueva España, como la tesis anterior, sino con

el antiguo pueblo indígena que se supone mantuvo su identidad a lo largo de tres siglos de servidumbre». La educación será laica y deberá situar a México a la par de los países más adelantados.

Las posiciones anteriores son irreconciliables y parciales. No se puede negar ni la herencia prehispánica, ni la colonial. La tesis evolucionista es una síntesis de las anteriores. «Para esta doctrina el pueblo mexicano ya no es, ni la Nueva España llegada a su madurez, ni la antigua nación indígena. Ahora se le concibe como una entidad enteramente nueva, las resultante de un lento proceso creador de amalgamación, de suerte que ese nuevo pueblo reconoce y reclama como suyos, tanto el pasado prehispánicos como el colonial»: «la síntesis evolucionista y positivista de nuestra historia. ... fue la base de una manera más justa y completa de entender la personalidad nacional y el fundamento filosófico del porfirismo». «La paz, el orden, el progreso serán su meta, pero siempre dentro de las estructuras consagradas, y la convicción de que en realidad no hay nada que hacer, salvo desarrollar y perfeccionar lo ya instituido». Esta tesis a su vez es endeble e injusta porque presupone al pueblo mexicano como una entidad ya hecha, no va al meollo del asunto: las inveteradas injusticias sociales, y provoca un gobierno radicalmente conservador, sostenido por la dictadura presidencial interminable y por una camarilla decrepita. Este olvido de los movimientos y anhelos sociales, de la lucha de clases, pone fin

al porfirismo: «la revolución de 1910 fue una protesta violenta contra la noción de que todo estaba ya hecho en principio».⁴

Desde otra perspectiva, en la vida independiente, pese "a los mismos errores", se va forjando una conciencia nacional y un arte que buscará definirse en una expresión auténtica y original. El Doctor Atl en una ocasión declaró: «la pintura contemporánea comienza a principios del siglo pasado».⁵ La vida independiente nos vuelve los ojos sobre nosotros mismos, nuestra historia, nuestro entorno. Finalmente surgirá el paisaje mexicano como una veta virgen e inexplorada con innegables posibilidades para ser recreado por el arte. La búsqueda para alcanzar esta nueva expresión, en medio de un clima incierto y de hostilidades, será lenta y paulatina. Con la guerra de Independencia y las guerras civiles sucesivas, la Academia de San Carlos tiene actividad inestable y precaria, hasta el año de 1847 que reabre sus puertas.

3.3 Pintura anónima popular

El género histórico es el más favorecido en los primeros años independientes, se exalta la gesta y el pasado heroico, y a la pintura anónima popular debemos las obras más auténticas. El Museo Nacional de Historia conserva varios "paisajes históricos", que ilustran con estilo afable y vivaz, pleno de colorido, momentos culminantes de la Independencia. Las celebraciones de la Entrada triunfante de Iturbide en México, en septiembre de 1821, son motivo de dos cuadros remarcables. Uno de ellos muestra el paso por la garita de La Piedad, en primer plano Iturbide, a caballo, saluda victorioso a grupos de personas y el

ejército trigarante se pierde en perspectiva: la frescura de la composición, el dibujo y el colorido, se ostentan en un aire de grandiosidad en la arquitectura, el brio de los caballos y la factura de los árboles. El otro cuadro ilustra el desfile del ejército trigarante, con Iturbide, a la cabeza y a caballo, en su paso por el arco triunfal erigido en la calle de Plateros «entre el convento de San Francisco y el "palacio de los azulejos"»,⁶ homenajeados por el pueblo investido por los nuevos colores patrios. En la misma tónica que el cuadro anterior, destaca el brillante colorido en la arquitectura y en las figuras y la bullente animación en el centro de la ciudad de México. El padre Cuevas escribió en El libertador:

«las casas estaban adornadas con flores y vistosas colgaduras que ostentaban los colores adoptados en Iguala, y los habitantes los pusieron en sus pechos, como emblema de la nacionalidad que surgía a la vida en aquellos inefables momentos...»⁷

3.4 Artistas extranjeros

Las potencias europeas y los Estados Unidos ponen la mira en las jóvenes repúblicas latinoamericanas, recibimos una serie de exploraciones científicas, visitas ilustres y misiones diplomáticas, no siempre bien intencionadas, sino con claros intereses desestabilizadores y expansionistas. Vinieron, también, artistas atraídos por la naturaleza americana, nuestra historia, arqueología, vida y costumbres. Nos legaron una obra considerable y a ellos debemos los primeros paisajes naturalistas del México independiente. Con ellos cubrimos el vacío que propició en nuestra pintura el abandono de la Academia de San Carlos en la primera mitad del siglo XIX.

3.5 Claudio Linati

Merece nuestra atención Claudio Linati, no por paisajista, sino por ser el introductor de la litografía en México en el año de 1826 y por su amistad con el poeta cubano José María Heredia. Espiritus ambos liberales y románticos, fundaron el periódico El Iris, que fue clausurado al poco tiempo por sus comentarios políticos en torno a la vida nacional. Heredia había sido desterrado de Cuba por conspirar contra las autoridades coloniales, a Linati su participación en El Iris le valdría la deportación de México. La técnica litográfica en manos de los artistas románticos y liberales fue un excelente vehículo para publicitar sus obras e ideas críticas y avanzadas, además que a través de ella se plasmaron y se dieron a conocer nuestras costumbres, sociedad, monumentos, paisajes, dentro y fuera del país. Linati publicó en Bruselas (1828), un libro comentado con litografías a color: Trajes civiles, militares y religiosos de México, dibujados del natural. La obra tiene:

« el valor de haber sido la primera codificación - no muy exacta pero sí exhaustiva- de los tipos y costumbres del México de entonces. El aguador, el hacendado, el vendedor, el mantequero, el carnicero, el regidor, la china poblana, los frailes, los mendigos, los pulqueros...»^e

Gustó también de las escenas costumbristas y tradicionales: las peleas de gallos, el juego del volador. No es paisajista, pero nuestros personajes y escenas típicas traslucen nuestro peculiar medio ambiente.

3.6 Joan Moritz Rugendas

El pintor francés Joan Moritz Rugendas estuvo en México de 1831 a 1834. Viajero y trabajador incansable, de su estancia en México

produjo una obra considerable. Su estilo de dibujo desinhibido y de brillante colorido, difiere del clasicismo de otros artistas visitantes, recuerda en algunos de sus cuadros al impresionismo de De la Croix, al expresionismo de Goya. De su obra escribió Francisco Hernández Serrano:

«Fruto de su estancia en la República Mexicana y de su recorrido por algunas de las regiones que hoy conforman los Estados de Veracruz, Puebla, Hidalgo, México, Guerrero, Michoacán, Jalisco y Colima, fue una interesante colección de más de 1600 apuntes de los paisajes más característicos de cada una de las regiones visitadas. Para hacer más fácil y comprensivo su trabajo, se dividió y encerró en marcos geográficos de sugestivos nombres: Fisonomía de las Comarcas Costeras, La Región de las Sabanas, La Región de los Bosques, Las Altas Montañas, La Altiplanicie».

La obra de Rugendas no sólo es paisajista, pintó también costumbres, tipos raciales, monumentos, arqueología. El Museo Nacional de Historia conserva una treintena de pinturas al óleo de Rugendas, de las cuales diez son paisajes, algunas con arqueología.¹⁰ La fiesta brava motivó una de sus obras más expresionistas: Corrida de toros en la plaza de San Pablo. De la obra paisajista destacamos: Alameda de México, en un paseo matutino; Bosque sagrado de Chapultepec, con acertado juego de luces y esmero expresionista en la figura del perro persiguiendo a los caballos. La Alameda y Chapultepec serán temas preferidos por artistas nuestros posteriores. La exaltación de la vida tropical, con nativas y palmeras aparece en San Martín Elotepec, con fondo del Pico de Orizba. Rugendas fue encarcelado y también deportado del país, por haberse envuelto en una conspiración en contra del presidente Anastasio Bustamante.

3.7 Karl Nebel

El dibujante y arquitecto alemán Karl Nebel, viajó por México de 1832 a 1834. A su regreso a Europa, publicó en 1836, con textos explicativos en francés, cincuenta litografías sobre monumentos, arqueología, costumbres y paisajes mexicanos, con prólogo de Humboldt. La primera edición en español data de 1840, y en fechas recientes apareció una reedición en México, con el título de Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana.¹¹ Las litografías de Nebel demuestran sus estudios clásicos, dibujo certero y equilibrio en el color. Gusta resaltar la grandiosidad del entorno. Son notables: Plaza mayor de México, con vista a Catedral y perspectivas bien trazadas. Los paisajes arqueológicos: Xochicalco, donde aventura una reconstrucción bastante imaginativa; La pirámide de Papantla, de dibujo realista. No escapa a las vistas fantásticas en: Monte Virgen. Posteriormente realizó una serie de láminas que ilustran batallas de la guerra de Estados Unidos y México y que fueron publicadas en Nueva York en 1851, donde el paisaje juega un papel importante de la composición.¹²

3.8 Frédéric Waldeck

Frédéric Waldeck publicó Voyage pittoresque et archéologique dans la Province d'Yucatan (Amérique Central) pendant les années 1834 et 1836, en París en 1838, con litografías costumbristas y arqueológicas, en blanco y negro. De línea clasicista, sus dibujos arqueológicos sobre Palenque son lo más destacado de la obra. Fue expulsado del país con sobrada razón por iniciar el saqueo de piezas arqueológicas y enviarlas a Europa.

3.9 Catherwood

El creciente interés por nuestra arqueología motivó también la visita de dos ilustres expedicionarios de lengua inglesa, John L. Stephens, arqueólogo norteamericano y Frederick Catherwood, artista inglés. Publicaron Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan, en 1841. Los dibujos de Catherwood están bien ejecutados e informan sobre la arquitectura, escultura, pintura y arte maya; parte de la obra a que se refieren ha sido saqueada o se ha deteriorado, por lo que sus dibujos tienen un valor insustituible.

3.10 Daniel Thomas Egerton

Con Daniel Thomas Egerton cerramos el ciclo de artistas extranjeros, tiene el mérito de ser el pintor «que realizó por vez primera un tratamiento del paisaje mexicano de sentido naturalista, diáfano y elegante». ¹³ De escuela clásica y de visión romántica, representante de la escuela naturalista inglesa, su memorable cuadro El Valle de México, de 1837, que se conserva en la Embajada de Inglaterra, es el prenuncio de la gran serie de obras con el mismo tema que tratarán posteriormente los grandes paisajistas, Landesio, Velasco, el Doctor Atl. Así mismo publicó en Inglaterra sus litografías Vistas de México en 1840. En estas se muestran paisajes rurales y urbanos de las ciudades de México, Guadalajara, Veracruz, Puebla, Zacatecas. Justino Fernández escribió:

«Egerton sabía valorizar escrupulosamente los distintos planos, que se van perdiendo en las suaves lejanías; las perspectivas son amplias y correctas; los perfiles de las ciudades, los montes que las rodean, los accidentes naturales o los elementos de arquitectura o ingeniería, como los acueductos, están en la

proporción debida y debidamente observados; con verdadera minucia y hasta primor de detalle está tratada la vegetación de los primeros planos, con intención de mostrar las plantas típicas: nopales, magueyes, palmeras, pirules».¹⁴

Desgraciadamente, Egerton y su compañera fueron asesinados en la ciudad de México, sin haberse esclarecido las causas.

3.11 La Academia de San Carlos en la época independiente

Tanto liberales como conservadores concordaban, desde sus posiciones, la importancia que había que dar a la instrucción pública en todos los terrenos, esto involucraba claramente en los proyectos a las instituciones educativas, donde se impartirían las ciencias y las artes que llevarían al país al ansiado progreso. En 1843, el presidente Santa Anna (políticamente regresivo, representante de los hacendados y del clero), a instancias de Javier Echeverría, miembro y futuro director de la Academia de San Carlos, publicó un decreto que estuvo vigente hasta 1900 y que inyectó nueva vida a la institución. Entre los estatutos del documento se establecía: los directores de pintura, escultura y grabado deberán solicitarse «de entre los mejores artistas que hay en Europa»; becas para alumnos distinguidos en «los mejores establecimientos de Europa»; pensiones para alumnos sobresalientes; premios anuales «a los discípulos más adelantados»; convocar concursos en Europa para abastecer «una buena galería de pintura y aumentar la de escultura». Además el gobierno le cedió las rentas de la Lotería, que quedó restablecida como la Lotería de la Academia de San Carlos. «lo que en poco tiempo permitió adquirir el edificio en que estaba instalada la institución e iniciar gestiones para

traer a México profesores europeos». La renovada Academia reabrió formalmente sus clases en enero de 1847, «en cuya ocasión fue celebrado en su propio local un suntuoso baile; todo lo cual contrastaba con la situación nada apacible del país, justamente en ese año tristemente memorable».¹⁰

En esta nueva etapa de la Academia, los primeros maestros contratados fueron dos artistas catalanes, Pelegrín Clavé, como director de pintura, y Manuel Vilar, director de escultura. Clavé formó una buena generación de pintores de figuras, retratos y de temas histórico-académicos e idealizados. El pintor italiano Eugenio Landesio, por recomendación de Clavé, vino a México en 1855, para enseñar la pintura de paisaje. Artista bien dotado, pintó cuadros sobresalientes de paisaje mexicano, y sobre todo fue excelente maestro, a él debemos la formación de la primera generación de paisajistas mexicanos y la de un gran talento: José María Velasco.

3.12 Romanticismo y clasicismo

La naturaleza fue musa del romanticismo del siglo XIX, en contraposición a la vida mecanizada que producía la revolución industrial. En Europa la pintura de paisajes es revitalizada y los artistas se dedican a ella con profusión. En el siglo convergen dos tendencias, la romántica, que expresa la sensibilidad y el temperamento del artista y la secuela clasicista o académica, basada en los cánones establecidos por los maestros neoclásicos y renacentistas. Justino Fernández ha llamado "El siglo romántico", al arte mexicano del siglo XIX, porque además de las expresiones propiamente románticas «el

clasicismo revivido es una forma de romanticismo, así puede decirse con justicia que nuestro arte del siglo XIX es romántico.»¹⁶ Conviene situar al arte del siglo XIX mexicano bajo el influjo de estas dos tendencias que, también, producen una síntesis, un arte ecléctico. Hay un conocimiento profundo de las reglas, sin menoscabo de la expresión auténtica y original del artista.

3.13 Landesio

Cuando Landesio llegó a México ya era un pintor maduro. En Roma, además de la obra de caballete, había pintado cuatro murales al fresco en Villa Borghese; aquí ya se le conocía por los cuadros que había enviado a las exposiciones de 1853 y 54. Pintó El Valle de México, 1856, con vista monumental, agitación en el cielo e interesante juego de luces y sombras. El cuadro anuncia claramente al discípulo Velasco. Pero se percibe cierto aire italianizante, en su color almibarado, dulzón, en el rocicler del cielo y en las figuras del primer plano. Dominio técnico y atmósfera poetizada son características de sus cuadros: Hacienda de Colón, Arquería de Matlala. El punto de vista de Raquel Tibol:

«Con soltura magistral calculaba la disposición de los términos y con dibujo preciso estructuraba vegetales, montañas, nubes y arquitecturas, cubriendo el total con un sutil barniz de encantamiento; toque de irrealidad que permite identificar de inmediato su pensión idealista.»¹⁷

Recordemos algunas líneas del propio Landesio que nos permiten apreciar su concepción de la pintura poetizada:

«La pintura general no debe ser una fotografía que copia con toda fidelidad ... El pintor general, por lo contrario, debe aprovechar todo lo bueno y variar componiendo lo defectuoso;

presentado la escena bajo el mejor punto de vista y las circunstancias más favorables, debe, en una palabra: poetizarla.»¹⁶

Como maestro tenía sabiduría y métodos de estudio sistemáticos, que pronto darían los mejores resultados. «Para evitar confusiones clasificó minuciosamente por géneros todas las posibilidades del aire libre: género edificios exteriores y parques, género escenas campestres, género episodio de costumbres, género episodio de animales, género bosques, género escenas populares, género celajes tempestuosos, género celajes tranquilos, género lontananza ...»¹⁷ Prueba de su dedicación docente son dos publicaciones: Cimientos del artista dibujante y pintor (1866), La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos (1867). También editó su Excursión a la caverna de Cacahuamilpa (1868), con dibujos suyos litografiados por Velasco.

El maestro pasó por ciertas vicisitudes, debidas a la efervescencia política y a su postura tradicional, por lo que se vio orillado a renunciar a sus clases en la Academia. Antes de salir del país en 1877, sostuvo una polémica con Ignacio Manuel Altamirano: el escritor apoyaba a Salvador Murillo para que sucediera al maestro italiano, y éste sostenía que Velasco era la persona más indicada. Murillo ganó el puesto apoyado por la prensa liberal, después fue becado a Francia y abandonó la pintura, justificándose las razones de Landesio.

3.14 Discípulos de Landesio

Los discípulos de Landesio y primera generación de paisajistas mexicanos: Luis Coto, José Jiménez, Javier Alvarez, Gregorio

Dumaine, Salvador Murillo y José María Velasco. Por primera vez en la historia, la vastedad del paisaje mexicano aparecía en las obras de nuestros pintores. «Los alrededores de la capital parecían haberse preparado especialmente durante siglos para someterse a las fórmulas y los pinceles de los pintores de la Academia.»²⁰ Merecen atención aparte Luis Coto y José María Velasco, los discípulos más aventajados.

Luis Coto fue buen conocedor del oficio y pintó varios paisajes sobresalientes. Se sintió atraído por composiciones majestuosas y los contrastes de luz, buenos ejemplos de esto son: Basilica de Guadalupe, Ahuehuetes de Chapultepec, Hacienda de la Teja, Hacienda de Miacatlán. También incursionó en el paisaje idealizado de nuestro pasado mesoamericano, en La fundación de México, donde recrea el mito del águila y la serpiente.

3.15 José María Velasco

José María Velasco daría el paso decisivo para la aclimatación de la pintura del paisaje naturalista en México. Es, sin duda, el primer gran paisajista mexicano y nuestro pintor más relevante del siglo XIX. Con él culmina un proceso gestativo de siglos. Como los hombres del renacimiento fue artista y espíritu científico. Amante de nuestra historia, geógrafo, botánico, pintó paisajes de los alrededores de la ciudad de México, rocas, cascadas, monumentos mesoamericanos y coloniales, el progreso ilustrado por la ingeniería civil y el ferrocarril, los volcanes, el mar y su tema preferido: el Valle de México. Trabajador incansable, pintó alrededor de 250 paisajes y un sinnúmero de litografías, estudios y dibujos. Su vasta obra mantiene un

sorprendente nivel de calidad. Si en sus primeros cuadros se nota alguna influencia de Landesio, no tardó en desarrollar su personalidad propia. Ha dejado atrás las proposiciones idealizadas y se enfrenta cara a cara con el paisaje mexicano. Ante las grandes telas del Valle de México, no queda más que evocar las palabras de Alfonso Reyes en su Visión de Anáhuac: «Viajero: has llegado a la región más transparente del aire».²¹

Raquel Tibol ha condensado la sólida preparación del paisajista:

«Cuando Velasco llegó a la Academia a los dieciocho años traía una preparación científica poco común. Niño aún, salió de su pueblo natal, Temascalcingo, para ingresar al Instituto Literario del Estado de México, donde estudió trigonometría plana y esférica, matemáticas, geometría práctica y geodesia, aplicación del álgebra a la geometría, ciencias cónicas, principios de arquitectura, lógica, metafísica, ética, ideología, mecánica hidrostática e hidrodinámica y geografía. Cursó la carrera de agrimensor e hizo las prácticas respectivas...»²²

Landesio reconoció las cualidades y dedicación del discípulo y le prestó todo su apoyo. Los resultados no se dejaron esperar, en la exposición de 1860, a los veinte años, gana una beca por 15 pesos mensuales. Y, después, año tras año ganará premios y en 1868 se le nombra profesor de perspectiva. Continúa su preparación: «estudia Anatomía en la Escuela de Medicina. Matemáticas, Física e Historia Natural»²³

Diego Rivera, quien fuera discípulo de Velasco, ha advertido tres periodos en su obra: «el académico-europeizante, el impresionista y el periodo en que su capacidad creadora sobrepasa cualquier influencia, logrando expresiones absolutamente originales.»²⁴ La originalidad de Velasco es doble: la inmensidad es el móvil de su pintura de paisaje, no es pintor de

parajes delimitados, (aunque los haya hecho por excepción), sino de visión grandiosa, monumental, "cósmica", diría el poeta Carlos Pellicer.²⁵ En el tratamiento del color, no sigue el velo académico europeizante de tonalidades frías, sus cuadros son reflejo del reverberante color americano. Diego Rivera escribió:

«Velasco logra no una nueva escala sino una nueva valoración intrínseca del color ... Creó Velasco una paleta cuyos diferentes tonos al ser hechos sobre ella tenían ya un lugar determinado en el espacio del cuadro, ... Velasco descubrió una geometría en el espacio, por el color ... jamás copió ni repitió una forma ni un solo color; creó un mundo paralelo al mundo físico, tan próximo a él como lo está el aire de la superficie del agua de un lago.»²⁶

El primer período señalado por Rivera corresponde a su etapa formativa, 1860-1870. A este período corresponden: Puente rústico de San Angel, Montañas de la Magdalena, Arbol de la noche triste, Vista de la Alameda de México, Un paseo en los alrededores de México, Ahuehete junto al lago. No imitó al maestro, ya en los primeros cuadros es tangible el estilo de Velasco, sus dotes de magnífico colorista, un color distinto al académico, deslumbrante de luz, emanado de nuestras latitudes y que es propio de nuestra tradición desde tiempos prehispánicos. Buena muestra de ello son: Rocas de Peña Encantada, Vista de la Magdalena. En Lomas del Olivar del Conde, el verde canario que domina el espacio visual del cuadro, llega a ser chillante.

Quisiera resaltar uno de los cuadros poco comentados de la primera etapa de Velasco, me refiero al Ex-Convento de San Bernardo, de 1861. De excelente factura, el cielo azul fuerte de México, el rosa mexicano en las construcciones del fondo, pero lo interesante del cuadro es la proposición, la imagen subyacente, se ve en el primer plano el convento en ruinas, enormes bloques

de piedras derrumbados, bases de columnas, muros derroídos, y la última nave del convento todavía en pie, metáfora contundente de los tiempos coloniales ya idos.

A partir de la década de los setentas la obra de Velasco es magistral e inconfundible, el pintor ha cuajado su estilo, ha logrado la originalidad, esa rara cualidad que Poe consideraba primigenia en el artista. Emprende sus grandes proyectos: los volcanes, las vistas monumentales y su obra magna: El Valle de México. Se ejercita en Canal de Nochistongo, Cantera, y les confiere un matiz de inconfundible mexicanidad, tonos amarillos y ocre en el terreno y los verdes resaltando magüeyes y cactus. Dos versiones de los Ahuehuetes de Chapultepec del 71 y 72 y que servirán de modelo a la versión del 88, donde el reflejo del agua y el claroscuro son inmejorables. En 1873 aparece el primer cuadro con vista monumental del Valle de México: Valle de México visto desde Guadalupe, cactus en primer plano, el cerro, la Basilica entrecortada, la inmensidad del Valle y al fondo la serranía del Ajusco. En 1874, Los Volcanes, vista anterior del Popocatepetl y el Iztacihuatl se pierde en el horizonte. Con dominio técnico sorprendente, dibujo, color, perspectiva, claroscuro, matiz, profundidad, composición, integra sus dos temas esenciales, los volcanes y el valle, y realiza dos obras maestras: Valle de México, 1875, y probablemente la obra más descollante: México, 1877. El talento de Velasco fue reconocido en su tiempo por la crítica más inteligente. En la exposición del 75. El Valle de México, despertó el comentario favorable de José Martí:

«Detengámonos, detengámonos y admiremos ese notabilísimo paisaje, tan bello como la naturaleza, espléndido como nuestro cielo, vigoroso como nuestros árboles, puro como las aguas apacibles de nuestra majestuosa laguna de Texcoco. Esas nubes son el bello cielo: se extienden, se transforman, están allá a lo lejos y sin embargo están delante de nosotros; estas breñas están cubiertas de plantas de nuestro Valle; esa agua azul se turba con los celajes pasajeros que copia: este hombre se ha colocado en la inminencia del genio para ver bien desde allí toda la extensión arrogante, todo el vigor soberbio, todo el cielo de ópalo, toda la tenuidad de atmósfera y la riqueza de las montañas y las magias de luz con que el centro del continente abrió su seno la virgen madre América.»²⁷

Como un eco de la dualidad formal de los volcanes, su interés por la arqueología y nuestro pasado mesoamericano: Pirámides del Sol y de la Luna. Otro cuadro imponente: Pirámide del Sol. Una recreación poética: Baño de Nezahualcōyotl. Todos de 1878. Hay un cuadro único en que se aleja de las lontananzas y que parece más bien haber sido pintado por el aduanero Rousseau: Bosque de Jalapa (1875), aunque la paleta de verdes es la inconfundible de Velasco.

En el Puente de Metlac de 1881, introduce la máquina de vapor que viene dando vuelta hacia nosotros y se ve al fondo el precipicio que libra la construcción del puente; símbolo del progreso en marcha. Dieciseis años más tarde repetiría el mismo tema, ahora sin puente, y en el fondo majestuoso y nevado el Citlaltépetl. Manejo de la luz extraordinario y de la embriagante atmósfera tropical: Puesta de sol en Cuernavaca, con vista a la serranía del Tepozteco y al fondo los volcanes. De su estancia en Oaxaca, una oda a la vegetación: El Candelabro. Y

dos paisajes aéreos y topográficos del terruño de Juárez: Quelatao (1887).

En 1889 asiste a la Exposición Mundial en París, donde exhibe sesenta y ocho cuadros, con éxito y elogios de la crítica europea. Fue premiado con la Condecoración de Caballero de la Legión de Honor. A pesar de la fama mantiene siempre un espíritu humilde:

«Yo me he animado mucho con esta condecoración y pienso seguir estudiando para adelantar y hacerme digno de la condecoración con que se me ha honrado.»²⁷

Recibe también premios en Filadelfia y Chicago. Europa y los Estados Unidos acogieron con admiración sus obras. México en el campo del arte se situaba al fin a la altura de las «naciones más cultas».²⁸

El periodo impresionista al que se refiere Rivera sobreviene en el viaje a Europa. Velasco fue permeable al influjo positivo de las nuevas corrientes. Dos cuadros que divergen de su producción y consumadas obras maestras: Bahía de la Habana y Altamar, que pudieron haber sido pintadas por cualquiera de los maestros impresionistas, Sisley, Pissarro, Monet. También dejó apuntes en pequeñas cartulinas tamaño postal. paisajes impresionistas con la habitual maestría compositiva de Velasco, no sigue la escuela puntillista, logra el efecto a base de manchas que son una explosión de color.

Lumen in coelo es otra cosa, es un paisaje sobrio, realista. recrea el trabajo solariego del pastor que conduce a sus ovejas, por un llano desértico y nublado con tonos fríos, como si el artista quisiera confirmar que su capacidad estaba a la altura de

Corot o de Courbet. Hay dos versiones, una del 92 y otra del 98. Es evidente su preocupación por los efectos de luz y pinta, con otra intención, atraído por la belleza de los fenómenos naturales, por el sol de la tarde: Luces sobre el lago (1894).

En Hacienda de Chimalpa (1893) regresa otra vez al Velasco original de vistas aéreas y grandiosas y de la luz del mediodía. Podemos anotar dos cosas: una simplificación de formas y ha disminuido la plasta de color, por las sugerencias de los espacios vacíos de la tela cruda. Como su contemporáneo Cézanne, buscó nuevas formas, distintas a la visión naturalista, y ya en obras tempranas como Pico de Orizaba (1875), la floresta en los primeros planos está sugerida con manchas que corresponden sólo parcialmente a la realidad visual. La culminación de esta tendencia, de esta libertad expresiva: Grupo de árboles, 1907, y Arbol caído, 1910, pintados poco antes de morir, son sus obras más modernas, la simulación de formas que tienden hacia la abstracción y el desdibujo son evidentes. Compárense, uno de sus primeros cuadros, Fuente rústico de San Angel (1862), y Arbol caído, tema y composición son casi idénticos, pero el tratamiento es diametralmente otro, parece que el artista quisiera comenzar de nuevo, revitalizar su obra con una nueva visión. Espiritu joven, ávido de conocimiento y modernidad.

La obra madura de Velasco mantiene una maestría paralela, recreación de los mismos temas que ha descubierto, el valle de México y los volcanes desde todos los ángulos posibles. Es notable la paulatina apertura de ángulos visuales y perspectivas, para lograr el efecto totalizador de la vista aérea. En su

último periodo, 1894 a 1905, pintó por lo menos ocho paisajes de El Valle de México, desde el cerro de Guadalupe, las lomas de Santa Fe, las lomas de Dolores, Chapultepec, el Tepeyac, con vistas a los volcanes.²⁰

Velasco es el primer paisajista mexicano y con él adquiere el género su mayoría de edad. Su ejemplo será fecundo en pintores posteriores que ya en el siglo XX y con otras tendencias harán del paisaje mexicano fuente de inagotable placer: Joaquín Clausell, el Doctor Atl. Concluyamos con las palabras de Edmundo O'Gorman que enmarcan el contexto modernista del porfiriato:

«José María Velasco, católico, pero liberal; costumbrista, pero animado por el espíritu cosmopolita del positivismo. Y, en efecto, en sus grandes telas se expresa la síntesis [evolucionista] que hemos explicado, porque a la vez que la atención del artista se detiene amorosamente en las peculiaridades del paisaje de su patria sin que falte la nota indígena, colonial o moderna, se trata también y siempre de un aspecto de la inmensa realidad cósmica que no sabe de fronteras y limitaciones humanas.»²¹

Notas

¹ Citado por Edmundo O'Gorman, "La historia nacional y el arte", en Cuarenta siglos de arte mexicano, (Arte moderno I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 5, p. 10.

² Edmundo O'Gorman, loc. cit., p. 16.

³ Ibid., p. 365.

⁴ Ibid., pp. 18, 20 y 22.

⁵ Raquel Tibol, Op. cit., p. 16.

⁶ Justino Fernández, El arte mexicano del siglo XIX en México. México, UNAM, 1967, p. 25.

⁷ Citado por Justino Fernández, Op. cit., p. 25.

⁸ Raquel Tibol, Op. cit., p. 16.

⁹ Citado por Justino Fernández, Op. cit., p. 32.

- ¹⁰ Confer.. Justino Fernández. Op. cit., p. 33.
- ¹¹ Nebel, Carlos. Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana. Texto de Humboldt y prólogo de Justino Fernández. México, Porrúa, 1963.
- ¹² Nebel, Carlos. The War between the United States and Mexico. New York, Appleton, 1851.
- ¹³ Raquel Tibol. Op. cit., p. 29.
- ¹⁴ Justino Fernández. Op. cit., p. 31.
- ¹⁵ Vid. Justino Fernández, Op. cit., pp. 40-42.
- ¹⁶ Justino Fernández, "El siglo romántico. El arte de México en el siglo XIX", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte moderno y contemporáneo). México, Herrero-Promexa, 1981, t.5 , p. 11.
- ¹⁷ Raquel Tibol. Op. cit., pp. 60.
- ¹⁸ Citado por Raquel Tibol Op. cit., pp. 60 y 67.
- ¹⁹ Raquel Tibol. Op. cit., p. 67.
- ²⁰ Ibid., p. 67.
- ²¹ Alfonso Reyes, "Visión de Anáhuac", en Antología de Alfonso Reyes. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 3.
- ²² Raquel Tibol, Op. cit., p. 67.
- ²³ Justino Fernández. El arte moderno en México. México. Porrúa, 1937, pp. 128-129.
- ²⁴ Vid., Raquel Tibol, Op. cit., p. 68.
- ²⁵ Carlos Pellicer en el prólogo a la obra José María Velasco. Pinturas, dibujos, acuarelas. México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1981, p. 8.
- ²⁶ Citado por Raquel Tibol, Op. cit., p. 69.
- ²⁷ Citado por Justino Fernández. El arte mexicano del siglo XIX, p. 89.
- ²⁸ Citado por Justino Fernández. Op. cit., p. 96.
- ²⁹ Justino Fernández. Op. cit., p. 96.
- ³⁰ Confer. Justino Fernández. Op. cit., pp. 99-100.
- ³¹ Edmundo O'Gorman. Op. cit., p. 20.

III. EL PAISAJE EN LA POESÍA MEXICANA

1. Epoqa prehispanica

Mesoamérica fue un mosaico cultural integrado por pueblos de distintas lenguas. La cultura náhuatl, con los aztecas a la cabeza, que fueron los últimos inmigrantes al valle del Anáhuac, estaba en plena expansión y consolidación a la llegada de los españoles. La cruenta guerra de la conquista no pudo destruir del todo nuestra poesía antigua, afortunadamente conservamos sólidos vestigios. Los testimonios de las literaturas náhuatl y maya son los más abundantes. Tomaremos como modelo para nuestro estudio la poesía en lengua náhuatl y daremos algunos ejemplos de poesía maya.

1.1 Consideraciones previas.

Podemos suponer que la tradición poética mesoamericana, como otros legados culturales -calendario, arquitectura-, procede de un tronco común que podemos situar en el período preclásico o formativo representado por la cultura olmeca, la "cultura madre" como la llama Alfonso Caso. Heredan la cultura olmeca, mayas, teotihuacanos, zapotecas, huastecas, culturas de Occidente, que harán el esplendor clásico. Por inscripciones en piedras, incisiones y pinturas en cerámica, tenemos conocimiento del uso de la escritura desde la época preclásica. De la época clásica conservamos escasos códices, provenientes de la zona maya. La información que proporcionan es más astronómica y genealógica, que poética. La escritura mesoamericana era básicamente

pictográfica e ideográfica e intercalaba incipientes representaciones fonéticas. El número más importante de códices que conservamos son de la época contemporánea al imperio azteca y de la etapa posterior a la conquista. La escritura había llegado a un grado de perfección en algunos aspectos: calendario. cosmogonia. genealogía. matrícula de tributos. Sabemos por numerosos testimonios de la enorme difusión de poemas o cantos en Mesoamérica. La poesía estaba ligada íntimamente al canto y a la danza. Los poemas, como otras expresiones culturales, eran resguardados en sus libros de pinturas o códices. Y para éstos había recintos especiales donde se almacenaban y conservaban, pues eran tenidos en mucha valía y aprecio. La pintura de los códices servía de apoyo a la memoria de los poetas o cantores. Estos son los dos vehículos de conservación de la literatura mesoamericana: tradición oral o memoria y escritura de los códices:

Yo canto las pinturas del libro
lo voy desplegando
soy cual florido papagayo,
hago hablar a los códices.
en el interior de la casa de las pinturas.¹

Desgraciadamente, la mayor parte de códices fueron quemados durante la conquista y en quemas posteriores. El cronista Juan de Pomar, apesumbrado por no contar con esta documentación insustituible, atestigua en Tezcoco, algunas de las tantas quemas:

«faltan sus pinturas en que tenían sus historias, porque al tiempo que el Marqués del Valle don Hernando Cortés, con los demás conquistadores, entraron la primera vez en ella, que hará sesenta y cuatro años, poco más o menos, se las quemaron en las

casas reales de Nezahualpitzintli, en un gran aposento que era el archivo general de sus papeles, en que estaban pintadas todas sus cosas antiguas, que hoy día lloran sus descendientes con mucho sentimiento, por haber quedado como a oscuras, sin noticia ni memoria de los hechos de sus pasados. ... Y los que habían quedado en poder de algunos principales, unos de una cosa y otros de otra, los quemaron de temor de don Fray de Zumárraga, primer arzobispo de México, porque no los atribuyese a cosas de idolatría.»²

1.2 Documentos, testimonios y estudios sobre literatura náhuatl

Gracias a los estudios, recopilaciones e historias valiosísimas de los primeros frailes etnógrafos y de los primeros cronistas y escritores mesoamericanos latinizados, hemos podido lograr una reconstrucción aproximada de la cultura y literatura prehispánica. Los Anales de Tlatelolco, 1528-1530, manuscrito náhuatl con caracteres latinos, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, representa el primer intento para preservar textos literarios mesoamericanos. Contiene genealogías de los gobernantes de Tlatelolco, México-Tenochtitlan y Azcapozalco, y la visión indígena de la conquista española. Documentos invaluable para la reconstrucción de la poesía náhuatl son: Cantares mexicanos, 1560-1570, manuscrito náhuatl que se conserva en la Biblioteca Nacional de México; también el manuscrito náhuatl con el curioso título de Romances de los señores de la Nueva España, incluido en la parte final de la Relación de Juan de Pomar, cuyo original está en la Universidad de Austin, Texas.

Motolinía, Andrés de Olmos, Bernardino de Sahagún, Diego Durán, Torquemada, fueron los frailes etnógrafos e historiadores que más se ocuparon del pasado mesoamericano. La obra de Sahagún, en cuanto a transcripción y verificación de fuentes directas y metodología englobadora de los más variados aspectos

de la cultura, es la más completa. Los Informantes de Sahagún contiene textos recopilados entre 1548-1585, parte de los manuscritos en náhuatl se encuentran en la Academia de Historia y en el Palacio Real de Madrid y son conocidos como Códices Matritenses. constituyen una abundante recolección de materiales históricos, etnográficos y literarios que sirvieron de base a fray Bernardino para la redacción de su Historia General. Una copia de los textos de Los Informantes, posterior y más completa, se encuentra en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, y se conoce como Códice Florentino. Las fuentes de Sahagún son indudablemente de primera mano, como el mismo lo atestigua:

«Todas las cosas que conferimos, me las dieron los ancianos por pinturas que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban.»³

Otros documentos importantes para el conocimiento de la poesía náhuatl: Historia tolteca chichimeca (1545), manuscrito náhuatl anónimo; Anales de Cuahutitlán (1558-1570), debido a los discípulos de Sahagún; el Códice Aubin (1576), manuscrito náhuatl anónimo, en la Biblioteca de Berlín. Y las obras de los historiadores mesoamericanos latinizados: Tezozómoc, Ixtlixóchitl.⁴

Debemos al doctor Angel María Garibay el estudio sistemático y acucioso de la literatura en lengua náhuatl. Su Historia de la literatura náhuatl es un libro imprescindible. Traducciones de los manuscritos más importantes de poesía: Cantares mexicanos, Romances de los señores de la Nueva España; Veinte himnos sacros nahuas, extraídos de los Informantes de Sahagún; las traducciones anteriores han sido publicadas por esta Universidad.

El doctor Miguel León Portilla ha continuado esta magna obra, y ha dado a la prensa universitaria, entre otros: Trece poetas del mundo azteca. Visión de los vencidos. Estas obras han contribuido al conocimiento y difusión de la poesía náhuatl. Desde los documentos del siglo XVI, que contienen recopilaciones de los poemas originales, la poesía náhuatl era conocida somera y vagamente, salvo por un reducido número de eruditos, hasta la edición de las obras de los doctores Garibay y León Portilla. »

1.3 La poesía como un arte integral

La poesía, el canto, la pintura, la música, la danza, la representación, el vestuario, la escenografía, eran concebidas en Mesoamérica como artes integrales. Fray Diego Durán, quien vivió desde los siete años en Tezcoco, a pocos años después de la Conquista, nos cuenta de distintos cantos y bailes:

«Preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar, y de ser guías de los demás en los bailes. Preciábanse de llevar los pies a son, y de acudir a su tiempo con el cuerpo a los meneos que ellos usan, y con la voz a su tiempo. Porque el baile de éstos no solamente se rige por el son; empero también por los altos y bajos que el canto hace, cantando y bailando juntamente. Para los cuales cantares había entre ellos poetas que los componían, dando a cada canto y baile diferente sonada, como nosotros lo usamos con nuestros cantos, dando al soneto y a la octava rima y al terceto sus diferentes sonadas para cantallos, y así a los demás. Así tenían éstos diferencias en sus cantos y bailes, pues cantaban unos muy reposados y graves, los cuales bailaban y cantaban los señores y en las solemnidades grandes y de mucha autoridad, cantándolos con mucha mesura y sosiego. Había otros de menos gravedad y más agudos, que eran bailes y cantos de placer, que ellos llamaban "bailes de mancebos" (tepochmacehuallitzi), en los cuales cantaban algunos cantares de amores y requiebros, como hoy en día se cantan cuando se regocijan.»

- Además de las escuelas tradicionales, el tepochcalli, la escuela del pueblo y el calmecaç, la institución que preparaba a

los guerreros, sacerdotes y gobernantes, existía el cuicalli o casa del canto. Ya desde el calmecac, como refiere Sahagún:

«les enseñaban todos los versos del canto, para cantar, que se llamaban divinos cantos, los cuales versos estaban escritos en sus libros por caracteres.»⁷

En el cuicalli se enseñaba poesía, canto, danza, música. La escuela era obligatoria para hombres y mujeres y contaba con un número considerable de maestros especialistas. Briggitta Leander expone sucintamente los alcances de esta educación artística: «la poesía y las artes complementarias a ella eran partes integrantes de una visión cosmogónica, en la cual la armonía universal dependía de la comunicación lograda entre la actividad de los hombres y el movimiento de los astros. ... Esta academia de canto danza y música tenía como finalidad no sólo enseñar a los alumnos las actividades artísticas correspondientes, sino también la de producir, divulgar y conservar las tradiciones poéticas, coreográficas y musicales. Para esto contaba con un numeroso grupo de funcionarios o especialistas en las diferentes ramas del conocimiento, relacionados con esta academia, con cargos altamente jerarquizados: ... algunos de estos especialistas: Cuicapiqui: inventor del tema. Cuicano: compositor de texto y música. Cuicaito: recitador del poema. Tevacanqui: director de música y coro. Tlacocoloami: director de coreografía.»⁸

La equivalencia gráfica de la poesía es la voluta florida que debe traducirse como in xochitl in cuicatl, 'flor y canto', o con la fórmula más abarcadora de León-Portilla: «tiene como sentido metafórico el de poema, poesía, expresión artística, y,

en una palabra. simbolismo.» Amoxtili son los códices. Amoxcalli. la casas de libros o bibliotecas. Al acto de la lectura se referían como cantar pinturas, como atestigua Sahagún: «decían los cantares de los dioses, siguiendo los pasos en el libro». ¹⁰

En suma, la poesía en el México antiguo es un arte integral, con el canto, la pintura, el baile, la música, la representación.

1.4 Período histórico y área geográfica de la poesía náhuatl basada en la documentación

El doctor Garibay fija, «quizá un poco arbitrariamente», el punto de partida de la poesía náhuatl basada en la documentación, hacia 1430, durante el reinado de Itzcóatl, cuando los aztecas lograron la victoria sobre Azcapozalco y la supremacía en el Valle de México: Es la etapa de «vida autónoma de la mente náhuatl», de 1430 a 1521. ¹¹ Hemos aclarado que la poesía mesoamericana contemporánea a la conquista al igual que otras expresiones artísticas (cerámica, pintura, escultura, arquitectura) debe tener sus raíces desde el período formativo o preclásico. Adolecemos de una documentación insustituible: los códices que podrían darnos luces sobre la composición poética en épocas anteriores, fueron quemados en forma indiscriminada. Contundente escribe Ixtlixóchtli:

«Lo más de ello se quemó, inadvertida e inconsiderablemente, por orden de los primeros religiosos, que fué uno de los primeros daños que tuvo esta Nueva España.» ¹²

En otra de estas quemaduras de libros, que tanto dañan a la cultura, ahora hecha por los propios aztecas y registrada por los

Informantes de Sahagún. es en la que se basa el erudito nahuatlato para demarcar el inicio de la poesía náhuatl:

Se guardaba su historia.
Pero, entonces fue quemada:
cuando reinó Itzcóatl, en México.

Se tomó una resolución.
los señores mexicas dijeron:
no conviene que toda la gente
conozca las pinturas.

Los que están sujetos [el pueblo]
se echarán a perder
y andará torcida la tierra,
porque allí se guarda mucha mentira,
y muchos en ellas han sido tenidos por dioses.¹³

Durante la colonia persiste la poesía náhuatl, pero son evidentes las influencias occidentales. Garibay la estudia en el segundo tomo de su Historia bajo el aplastante rubro de «El trauma de la conquista (1521-1750)».¹⁴

Los materiales para el estudio de la poesía náhuatl proceden en su mayoría de la Mesa Central del Altiplano. En el Valle de México: Tenochtitlan y ciudades aliadas, Texcoco, Tlacopan, que sustituye a Azcapozalco, Cuauhtitlan, Chalco. Comenta Garibay: «sabemos que hubo verdaderas escuelas de cultivo literario en los lugares circunvecinos a los lagos». Hacia el oriente: Tlaxcala, Huexotzingo y Cholula. También hay algunos poemas provenientes de la Huasteca.¹⁵

Si bien la documentación sobre la poesía náhuatl es abundante, no deja de ser parcial. Recordemos los comentarios de Pomar y de Ixtlixóchitl. En base a esta documentación hemos reconstruido fragmentariamente nuestra poesía antigua.

1.5 Cualidades estilísticas de la poesía náhuatl

Algunas cualidades estilísticas de la poesía náhuatl, asentadas por Garibay, donde iremos introduciendo algunos ejemplos del paisaje poético:

1) Difrasmismo: «expresión de un concepto mediante dos términos más o menos sinonímicos». In xochitl in cuicatl: poesía.

2) Paralelismo: «repetir el mismo pensamiento en una frase completa, en alguna forma complementaria de la anterior.» Con este procedimiento se puede reiterar, matizar, aclarar, ir descubriendo nuevas significaciones:

Yo volaba en su presencia:
Iba abriendo yo mis alas cual guacamaya,
como dorado zacuán, como ave quetzal,
como revoloteante mariposa que se estremece
y queda suspendida ante los hombres,
y va por su camino por aguas florecientes,
al son de los caracoles.¹⁶

3) Estribillo: «anhelo de imprimir un pensamiento, repetido al fin de cada una de las partes del poema».

En el lugar del ililin,
¿Qué dice el ave preciosa?
Es cual si repicaran en el lugar del trino:
¡Libe la miel:
que goce; su corazón se abre:
es una flor!
Ya viene la mariposa,
volando viene:
abre sus alas, sobre flores anda:
¡Libe la miel:
que goce; su corazón se abre:
es una flor!¹⁷

4) Palabras broches: «Insistencia de un mismo concepto y aun, en casos, en una misma palabra».

Resuenan los cascabeles
en medio de la llanura:
 allí yace abandonado Tlachuepantzin.
 Con amarillas flores derrama su fragancia
en el Lugar del Misterio.
 Solo has quedado escondido
 en el lugar de las Siete Cuevas:
 donde la Acacia se vergue:
 el Aguila gritaba, el Tigre aulló.
 Tú, ave de fuego ya andas volando
en medio de la llanura.
en el Lugar del Misterio.¹⁰

Cabria señalar otra característica, lo que la investigadora Brigitta Leander ha denominado «partículas interjectivas» y que equivalen a locuciones melódicas y rítmicas que acompañan al texto, tales como: «a, ah, ye, yan, iya, yya, ayyahuac, huiya, ohuya», etc.¹⁹ No debemos olvidar que la poesía náhuatl era cantada y estas partículas son evidentemente marcaciones del ritmo musical del poema.²⁰

1.6 Géneros poéticos

Se han podido detectar algunos géneros poéticos en base a las especificaciones conferidas a series de poemas en diversos manuscritos, en los Informantes de Sahagún, Cantares mexicanos, Romances de los señores de la Nueva España. Estos son: xocicuicatl, "canto florido" -también llamado xopanquicatl, "canto de primavera" o del tiempo del verdor- y el icnocuicatl, "canto de desolación" o de angustia; había también el curioso cuecuechcuicatl, "canto cosquilloso" o travieso -que a veces recibía el nombre de ahulcuicatl, "canto vano" o frívolo-, pero del cual se han conservado pocas muestras; luego había el yaocuicatl, "canto de guerra" -a veces nombrado cuauhcuicatl.

"canto de aguilas" o tecucuatl, "canto de príncipes- y el teocuatl, "canto de dioses" o religioso: además había el llamado melahuacuatl, "canto verdadero" o "canto llano", una poesía épica, a veces cercana a la prosa.»²¹ También hay otras clasificaciones en que se toma en cuenta el lugar de procedencia: Chalcavotl, a la manera de Chalco. El ritmo musical: teponzcuicatl, canto al son del teponaztle. Los disfraces de los actores: tochcuicatl, canto de los conejos, etc.²²

1.7 Autoría de los poemas

Referencias en los manuscritos indican, en algunos casos, la autoría de los poemas. En otros, en el mismo poema se dice:

yo soy Nezahualcóyotl,
soy el cantor,
soy papagayo de gran cabeza.²³

(Nota: Los textos en náhuatl podrán encontrarse en los libros citados.)

Con estos datos se ha podido colegir el personaje histórico y personalidad de algunos poetas. Garibay proporciona una lista de treinta y tres al final de su Historia. Miguel León Portilla ahonda en el tema en Trece poetas del mundo azteca.

1.8 Poesía náhuatl del paisaje y su carácter simbólico

Para adentrarnos en el estudio del paisaje poético náhuatl, una cita de Garibay, en donde considera una de las características de indudable autenticidad y originalidad de la poesía mexicana anterior a la conquista:

«Las imágenes, metáforas, comparaciones y alusiones que sirven de medio de expresión a estos poetas están tomadas en su totalidad del ambiente geográfico e histórico».²⁴

La naturaleza americana es la sustancia de la poesía náhuatl. El lenguaje poético, imágenes y metáforas, proceden, como señala José Luis Martínez: «en su mayor parte del mundo natural: águilas y tigres, variados pájaros y plumajes, flores y plantas, oro y jades, fuego y agua».²⁵ Esta reiteración de imágenes de la naturaleza llevó a Garibay a sustentar una «Esquemática» de la poesía náhuatl:

«Tres son fundamentalmente las bases de comparación en los poemas líricos: las flores, las aves de precioso plumaje y las piedras preciosas.»²⁶

La poesía mesoamericana, al igual que la pintura, tiene un carácter eminentemente mítico-religioso. Por lo que el universo simbólico y el lenguaje metafórico son otra constante de nuestra poesía original. Imágenes y metáforas que aluden al mundo natural pero que en realidad interpretan la visión cósmico-mitológica. «El arte del México antiguo -escribe Paul Westheim- es, en primer lugar, interpretación del mito».²⁷ Para descifrar en parte el simbolismo de algunos poemas, debemos, por ejemplo, hablar de la visión místico-guerrera de la beligerante y teocrática sociedad azteca. Las guerras floridas, xochiyaoyotl, servían para procurarse cautivos, las víctimas para el sacrificio a los dioses. Los cantos guerreros, yaocuicatl, recrean esta compleja institución. Los sacrificios humanos sirven para mantener el orden cósmico y se realizan para agradecer y en correspondencia a los dioses. Para la procreación del hombre, de

los macehuales. "los merecidos por penitencia", es necesario el sacrificio de Quetzalcóatl:

«Y una vez más Mictlantecuhtli dijo a sus servidores:
 -"Dioses, ¿de veras se lleva Quetzalcóatl
 los huesos preciosos?
 Dioses, id a hacer un hoyo."
 Luego fueron a hacerlo
 y Quetzalcóatl se cayó en el hoyo.
 se tropezó y lo espantaron las codornices.
 Cayó muerto
 y se esparcieron allí los huesos preciosos,
 que mordieron y royeron las codornices.

Resucita después Quetzalcóatl,
 se aflige y dice a su nahual:
 -"¿Qué haré, nahual mío?"
 Y éste le respondió:
 -"Puesto que la cosa salió mal,
 que resulte como sea."
 Los recoge, los junta,
 hace un lío con ellos,
 que luego llevó a Tamaonchan.

Y tan pronto llegó,
 la que se llama Quilaztli
 que es Cihuacóatl,
 los molió
 y los puso después en un barreño precioso.
 Quetzalcóatl sobre él sangró su miembro.
 Y en seguida hicieron penitencia los dioses
 que se han nombrado:
 Apantecuhtli, Huictlolinqui, Tepanquizqui,
 Tlallamánac, Tzontémoc
 y el sexto de ellos Quetzalcóatl.
 Y dijeron:
 -"Han nacido, oh dioses,
 los macehuales [los merecidos por penitencia].
 Porque, por nosotros
 hicieron penitencia [los dioses].»²⁶

Nuestra carencia para la mejor comprensión de la literatura náhuatl es doble: las limitaciones de la traducción, sobre todo en poesía, y el conocimiento relativo del simbolismo mitológico. De cualquier forma podemos degustarla. La flor puede ser infinidad de cosas: la poesía, el arte, corazones de las víctimas

sacrificadas, las víctimas, o variados géneros de flores con diversos colores y atributos: ixquixochitl, yexochitl, tlapalizquixochitl, tonacaxochitl, xiloxochitl, cacahuaxochitl. O tener múltiples combinaciones como: 'el agua florida', que significa, entre otras cosas, la sangre de las víctimas del sacrificio. El girasol, es la flor del escudo, flor de la guerra. El silbido de los pájaros y los coloridos plumajes son eponimos de belleza. Las aves de plumas rojas pueden simbolizar la reencarnación de los guerreros muertos. El colibrí, la garza azul, el águila, son númenes de Huitzilopochtli. Diversos géneros de aves pueden personificar a los poetas. Las aves más recurridas por la poesía: quetzal, tzinizcan, quechol, xihuechol, zacuán, flamenco, guacamaya. Lo mismo las mariposas, pueden ser símbolos de la reencarnación de los guerreros muertos, o representar a los poetas. El oro y las piedras preciosas: jade, turquesas, esmeraldas, son sinónimos de vida y belleza.²⁹ Los águilas y los tigres son las órdenes y jerarquías de los guerreros y, por ende, los propios guerreros.

José Luis Martínez ha clasificado un pequeño inventario de epítetos y metáforas. La ciudad de México puede aparecer en los poemas como: sitio de blancos sauces, sitio de blancas juncias, donde está el nopal salvaje, el lugar del águila y del nopal, donde se pintan dardos. La batalla: donde se brinda el divino licor, donde se matizan las divinas águilas, donde rugen de rabia los tigres, donde llueven las variadas piedras preciosas, donde ondulan los ricos colgajos de plumas finas, el ardor de la hoguera, el canto de los escudos, polvo de escudos, niebla de

dardos. El escenario para los cantos: la casa de las flores, el patio florido, estera de flores, la casa del musgo acuático, la casa de la primavera, casa de esmeraldas.³⁰

El intrincado simbolismo de la poesía náhuatl, conlleva la belleza de la expresión, al ser los motivos de referencia extraídos de los elementos naturales o del paisaje. Esta poética creó dos mundos paralelos, el mundo natural, sustancia del poema, y el mundo mítico. De tal manera que funciona a varios niveles: los pájaros son pájaros y las flores, flores, pero además denotan su contenido simbólico, son la reencarnación de los guerreros muertos, la belleza, la poesía.

Junto al río brotaron las flores,
el cacomite y el girasol.

Pero el sentido esotérico propuesto por Garibay es:

En la orilla del río de la sangre (= guerra)
se han adquirido las víctimas de los Caballeros Tigres,
las víctimas que alcanza el escudo.³¹

La comunión con la naturaleza del mesoamericano no se reducía al universo simbólico de la metáfora, había que experimentar una simbiosis, investirse con los atributos de animales y plantas:

Tú te has convertido en árbol florido:
abres tus ramas y te doblegas:
te has presentado ante el dador de vida:
en su presencia abres tus ramas:
nosotros somos variadas flores.³²

El mural de Diego Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, ilustra magistralmente estas metamorfosis. El

cronista Durán nos ha dejado una viva descripción de un baile adornado con flores:

«El baile que ellos más gustaban era el que con aderezos de rosas se hacía, con las cuales se coronaban y cercaban. Para el cual baile en el momoztli principal del templo de su gran dios Huitzilopoxhtli hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, a donde hacían sentar a la diosa Xochiquétzal. Mientras bailaban, descendían unos muchachos, vestidos todos como pájaros, y otros como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas. Subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas.»³³

En la poesía náhuatl, y en la mesoamericana en general, encontramos las imágenes primigenias de nuestro paisaje. Podemos notar un proceso que va (de manera semejante a la pintura), de un complejo simbolismo, evidente en los cantos a los dioses o sacros, que son composiciones de carácter ritual y colectivo, a una poesía con referencias más directas, que describe a la naturaleza, una poesía naturalista más personalizada.

1.9 Los himnos sacros

Paisaje de símbolos, paisaje mítico, es el lenguaje de los himnos sacros. Los elementos de la naturaleza son símbolo de los dioses y de sus cualidades divinas. La mitología mesoamericana se sustenta y recrea en la naturaleza. Nos dice Paul Westheim: «El mito desarrollado por los pueblos del México antiguo revela una aguda observación de la naturaleza y una concepción de la misma que trata de averiguar causa y efecto, como nuestras ciencias naturales, pero que no busca la causa en lo físico, sino en lo metafísico.»³⁴

Un fragmento del «Canto a Cihuacóatl», el canto trece de los
Veinte himnos sacros de los nahuas:

Ea! Donde se tienden los abetos de nuestro origen
 la Mazorca en divina sementera
 en mástil de sonajas está apoyada.

Espinas, espinas llenan mi mano.
 espinas, espinas llenan mi mano:
 la Mazorca en divina sementera
 en mástil de sonajas está apoyada.
 Escoba, escoba llena mi mano.

escoba escoba llena mi mano:
 la Mazorca en divina sementera
 en mástil de sonajas está apoyada.³⁵

El poema alude a la siembra del maíz. «Los abetos de nuestro origen» se refieren a la región donde está el "Arbol florido", el Tlalocan, el paraíso originario, que está representado en el fresco de Tepantitla, Teotihuacan: mito favorecido por el arte mesoamericano, lugar de donde proviene el sustento, los cantos, la pintura. Unas líneas de Westheim pueden aclararnos los versos siguientes: «Para el pensamiento mágico del México antiguo no basta cultivar la tierra y depositar en ella el grano de maíz. El brotar de la nueva planta es resultado del obrar de las fuerzas divinas ... Cada fase evolutiva de la planta es representada por una deidad especial. Xipe Tótec, dios de la siembra del maíz, encarnación de la fuerza procreadora de la naturaleza, está provisto del "palo de sonajas" (chicahuaztli), símbolo fálico. Cuando con su palo golpea el suelo, da a la naturaleza la señal para despertar a la nueva vida. Al penetrar en la tierra el bastón de sembrar, al depositar en ella el grano de maíz, se realiza un acto de fecundación, idéntico a la fecundación de la

mujer.»³⁶ Las espinas se refieren al autosacrificio, para hacer propicia la siembra. La escoba es una variante del mástil de sonajas, una especie de coa o asada rudimentaria.³⁷

En el canto quince dedicado al dios "Xipe Totec Yohuallahuana", se invoca a la lluvia que hará posible el crecimiento de la mata de maíz, que dará sustento al hombre y le permitirá convertirse en guerrero. El guerrero a su vez, hará conquistas, conseguirá riqueza y gloria, dará víctimas en sacrificio a los dioses, o será sacrificado. Círculo cerrado. Los versos relativos a la invocación de la lluvia son un hermoso ejemplo del paisaje de símbolos:

Mi dios lleva a cuestras esmeraldas de agua:
por medio del acueducto es su descenso.
Sabino de plumas de quetzal,
verde serpientes de turquesas

me ha hecho mercedes.
¡Qué yo me deleite, que yo no perezca:
Yo soy la Mata tierna de Maíz:
una esmeralda es mi corazón:
el oro del agua veré!

Que Garibay explica así:

"Ha caído el verde plumaje del sabino en las gotas de agua,
ha corrido hacia abajo la serpiente azul de la lluvia:
ha hecho el don de la vida al mundo."³⁸

1.10 La Leyenda de los soles, ejemplo de poema cosmogónico

Los poemas que tratan de la creación del cosmos reflejan el complejo simbolismo mitológico. En los Anales de Cuauhtitlán de 1558, llamado por del Paso y Troncoso, Leyenda de los soles, se habla de la destrucción y regeneración de soles y eras, hasta el

advenimiento del quinto sol. Estas eras o soles están relacionados con los calendarios ritual y solar, (xiuhpohualli, 'cuenta de los años' y tonalpohualli, 'cuenta de los días').³⁷

El primer Sol [edad] que fue cimentado,
su signo fue 4-Agua,
se llamó Sol de Agua.
En él sucedió
que todo se lo llevó el agua.
Las gentes se convirtieron en peces.

Se cimentó luego el segundo Sol [edad].
Su signo fue 4-Tigre.
Se llamaba Sol de Tigre.
En él sucedió
que se oprimió el cielo.
el Sol no seguía su camino.
Al llegar el Sol al mediodía,
luego se hacía de noche
y cuando ya se oscurecía,
los tigres se comían a las gentes.
Y en este Sol vivían los gigantes.
Decían los viejos
que los gigantes así se saludaban:
"no se caiga usted"
porque quien se caía
caía para siempre.

Se cimentó luego el tercer Sol.
Su signo era 4-Lluvia.
Se decía Sol de Lluvia [de fuego].
Sucedió que durante él llovió fuego,
los que en él vivían se quemaron.
Y durante él llovió también arena.
Y decían que en él
llovieron las piedrezuelas que vemos,
que hirvió la piedra tezontle
y que entonces se enrojecieron los peñascos.

Su signo era 4-Viento.
Se cimentó luego el cuarto Sol.
se decía Sol de Viento.
Durante él todo fue llevado por el viento.
Todos se volvieron monos.
Por los montes se esparcieron.
se fueron a vivir los hombres-monos.

El Quinto sol:
4-Movimiento su signo.
Se llama Sol de Movimiento.
porque se mueve, sigue su camino.

Y como andan diciendo los viejos,
 en él habrá movimientos de tierra,
 habrá hambre
 y así pereceremos.
 En el año 13-Caña,
 se dice que vino a existir
 nació el Sol que ahora existe.

Entonces fue cuando iluminó,
 cuando amaneció,
 el Sol de movimiento que ahora existe.
 4-Movimiento es su signo.
 Es éste el quinto Sol que se cimentó,
 en él habrá movimientos de tierra,
 en él habrá hambres.↖

1.11 El tlalocan, el paraíso mesoamericano

El tlalocan, el paraíso mesoamericano, lugar de delicias y abundancias, donde "arraiga el Arbol Florido", es uno de los temas recurrentes en la poesía náhuatl. En el manuscrito Cantares mexicanos hay varios poemas que describen este lugar prodigioso. En uno de ellos, intitulado por Garibay, "Un recuerdo del Tlalocan", el poeta pregunta el origen de los cantos, de la poesía. Los sacerdotes le responden que vienen de la casa del dios:

- Sacerdotes, yo os pregunto:
 ¿De dónde vienen las flores que embriagan?
 ¿De dónde vienen los cantos que embriagan?
 - Los bellos cantos sólo vienen
 de su casa, de dentro del cielo.
 Sólo de su casa vienen las bellas flores.
 Procura buscarlas aquel por quien se vive:
 se extienden allí flores de rojo brote,
 flores de roja mazorca.
 Sobre las flores impera,
 se deleita y es feliz.
 Cuenca de espadañas es la casa del dios:
 el precioso tordo canta, el rojo tordo como luz,
 sobre el templo de esmeralda canta y gorgoja,
 y con él, el ave quetzal.
 En donde está el agua floreciente,
 entre flores de esmeralda.

preciosa flor de perfume se perfecciona,
 y el ave de negro y oro entre flores se entrelaza,
 va y viene sobre ellas.
 Dentro canta, dentro grita
 tan sólo el ave quetzal.⁴¹

En otro, un estrépito de aves agoreras, heraldos del paraíso, anuncian la aurora en el lugar de los cantos y despiertan e inspiran al poeta:

Del florido azulejo el penacho está allí.
 En la preciosa casa del musgo acuático,
 tendido está: vino a contemplar la aurora.
 Ya te despiertan tus preciosas aves,
 ya te desmañana el dorado tzinizcan,
 el rojo quechol y el pájaro azul que amanece gritando.
 Hacen estrépito las aves preciosas,
 que llegan a despertarte.
 El dorado zacuan y el tzinizcan
 el rojo quechol y el pájaro azul que amanece gritando.⁴²

La aguda observación de la naturaleza, como un devenir de fenómenos cíclicos, en constante transformación, el día, la noche, las estaciones, vida, muerte, llevó a los mesoamericanos a concebir la eternidad. Y la concebían a través de la transmigración, que representa la contraparte de los sacrificios humanos. Por medio de los sacrificios se conserva el orden cósmico, pero la muerte es una aspiración a la eternidad y a la metamorfosis. La tierra no es un paraje árido ni abandonado, está poblada por las aves míticas, símbolo de la reencarnación de los guerreros muertos, y las flores sagradas, heraldos de los dioses. Los guerreros reencarnan en aves preciosas que liban la miel de las flores y fecundan a las plantas para las prósperas cosechas. Las raíces del realismo mágico habrá que buscarlas en la poesía precortesiana. No sólo paisaje de símbolos y realismo

mágico, sino realismo mítico: el paisaje es un reflejo del paraíso, del tlaloan, una aspiración a la eternidad.

Por allá oí un canto,
veo en la primavera junto al agua floreciente:
anda allí conversando con la aurora,
el ave de cuello azul, el ave de la mies en grano,
el ave roja cual luz, el príncipe Monencauhtzin.⁴³

1.12 Poema sobre la fundación de Tenochtitlan

El mito del águila que devora a la serpiente engendra el simbolismo y las creencias del pueblo azteca; la hegemonía del numen celeste. Huitzilopochtli, predomina y se alimenta de las fuerzas terrestres. En el Códice Aubin aparece en un poema épico fantástico, una de las versiones más bellas de la fundación mítica de Tenochtitlan, con alusiones claras al paisaje del Anáhuac:

Unidos van ambos, Axolohua y Cuauhcohuatl, buscando por el lago.
Van a salir al carrizal a donde un nopal salvaje se yergue
y sobre el cual abre sus alas, explayada, un águila.
A los pies del nopal está su nido, el sitio en que reposa.
todo él de plumas finas: rojas, azules, verdes, de quetzal.
Viene Cuauhcohuatl y dice: -He visto el agua azul como la tinta.
Y entonces sumergieron a Axolohua. Retorna el compañero
y va a decir a sus amigos: ¡Allá murió Axolohua!
Lo han hundido donde vimos entre las cañas el nopal salvaje
sobre el cual abre sus alas explayada el águila,
y a cuyos pies está su nido, el sitio en que reposa,
todo él de plumas finas, y el agua, como una tinta azul.
¡Allí es donde sumergieron a Axolohua!
Así contó Cuauhcohuatl. Pero al día siguiente
salió Axolohua y dice a sus amigos:
-Yo fui a ver a Tláloc, él me llamó y me dijo:
Pues ha llegado acá mi hijo Huitzilopochtli,
aquí será su casa; y él tendrá como precioso don
que en esta tierra vivamos unidos los dos.
Entonces todos discutieron, van a examinar el sitio
y vieron el nopal.⁴⁴

1.13 Cantos de guerra

En los cantos de guerra, yaocuiicatl, encontramos descripciones, por medio de la lírica simbólica, de paisajes bélicos. La guerra, aparte de las implicaciones imperialistas, era una feroz representación del orden cósmico. Un ritual que se acomodaba a las creencias religiosas y a las historias milológicas.

Envuelve la niebla los cantos del escudo.
sobre la tierra cae lluvia de dardos.
con ellos se oscurece el color de todas las flores,
hay truenos en el cielo.
Con escudos de oro
allá se hace la danza.⁴⁵

La conquista de Huexotzinco por los mexicanos, es motivo de un canto heroico de Nezahualpilli. La descripción de la naturaleza tiene un papel importante en la composición, sin olvidar el universo metafórico tradicional, pero hemos dejado atrás el acendrado simbolismo de los himnos sacros y de los poemas cosmogónicos.

Los jades y las plumas de quetzal
con piedras han sido destruidos,
mis grandes señores,
los embriagados por la muerte,
allá en las sementeras acuáticas,
en la orilla del agua,
los mexicanos en la región de los magueyes.

El águila grita,
el jaguar da gemidos,
oh tú, mi príncipe, Macuilmalinalli,
allí, en la región del humo,
en la tierra del color rojo
rectamente los mexicanos
hacen la guerra.
.....
Por donde se extienden las aguas divinas,
allí están enardecidos,
embriagados los mexicanos
con el florido licor de los dioses. (...)

Ante el rostro del agua, dentro de la guerra,
 en el ardor del agua y el fuego,
 sobre nosotros con furia se yergue Ixtiltoncochotzin,

 En el interior del agua cantan,
 dan voces las flores divinas.
 Se embriagan, dan gritos,
 los príncipes que parecen aves preciosas,
 los cuextecas en la región de los magueyes. (...)

Haz ya resonar
 la trompeta de los tigres,
 el águila está dando gritos
 sobre mi piedra donde se hace el combate. (...)

Haz resonar tu tambor de turquesas,
 maguey embriagado con agua florida,
 tu collar de flores,
 tu penacho de plumas de garza,
 tú el del cuerpo pintado.⁴⁶

1.14 Cantos de primavera

La alegría de la primavera, la eclosión de las flores es otro de los tópicos de la poesía náhuatl. Demos un ejemplo de un "Canto de primavera", atribuido a Nezahualcóyotl, donde se compara el canto del poeta con la música de los pájaros y los libros de pintura, y se percibe un tratamiento, nuevo, más diáfano del paisaje.

Sobre las flores canta
 el hermoso faisán,
 su canto despliega
 en el interior de las aguas.
 A él responden
 varios pájaros rojos,
 el hermoso pájaro rojo
 bellamente canta.

Libro de pinturas es tu corazón,
 has venido a cantar,
 haces resonar tus tambores,
 tu eres el cantor,
 en el interior de la casa de la primavera,
 alegras a las gentes.⁴⁷

1.15 Nezahualcóyotl y la descripción paisajista

Nezahualcóyotl, el rey, el arquitecto, el poeta, es sin duda una de las personalidades prominentes de la cultura náhuatl. Su vida y obra han sido estudiadas por destacados investigadores. León-Portilla ha observado en la obra del poeta tezcocano una visión precursora, que difiere y hasta cierto punto cuestiona la religión y las instituciones imperantes, enlazándose más bien, con la tradición cultural tolteca, con Quetzalcóatl, patrono de las ciencias y artes teotihuacanas, la invocación al Tloque-Nahuaque, 'el dueño del cerca y del junto', a manera de deidad única y, en suma, un profundo cuestionamiento filosófico en relación, entre otras cosas, al origen de la vida, de los cantos, lo precederó de la existencia, la muerte, la vida después de la muerte. «Entre los grandes temas sobre los que discurrió el pensamiento de Nezahualcóyotl están el del tiempo o fugacidad de cuanto existe, la muerte inevitable, la posibilidad de decir palabras verdaderas, el más allá y la región de los descarnados, el sentido de "flor y canto", el enigma del hombre frente al "dador de la vida", la posibilidad de vislumbrar algo acerca del "inventor de si mismo" y, en resumen, los problemas de un pensamiento metafísico por instinto que ha vivido la duda y la angustia como atributos de la propia existencia.»⁴⁰

Como una pintura
 nos iremos borrando.
 Como una flor
 hemos de secarnos
 sobre la tierra.
 Cual ropaje de plumas
 del quetzal, del zacuán,
 del azulejo, iremos pereciendo. ...
 Principes, pensadlo.

oh águilas y tigres:
 pudiera ser jade,
 pudiera ser oro,
 también allá irán
 donde están los descorporizados. ←

José Luis Martínez en su libro Nezahualcōyotl, descubre cualidades originales en la poesía del rey de Tezcoco, que la distinguen de sus contemporáneos, y que propone un tratamiento más realista del paisaje. «Elude cuanto está relacionado con la concepción místico-guerrera dominante en su tiempo, y elude también el uso indiscriminado del repertorio imaginativo. Mas, al mismo tiempo, desarrolla su lenguaje en otras direcciones que expresan sus propias convicciones y su temperamento. El primero de estos enriquecimientos es el de la descripción de la naturaleza, tan rara en la poesía náhuatl.»²⁰ Sabemos que la naturaleza es sustancia de la poesía náhuatl, pero esta nueva visión descriptiva, representa la transición del paisaje de símbolos al paisaje de hechos.

Una de las descripciones más bellas de Mexico-Tenochtitlan y su pristina naturaleza: la laguna, los sauces, las aves preciosas, aparece en uno de los "poemas mímicos" del manuscrito de Cantares mexicanos, en el "Canto de Nezahualcōyotl de Acolhuacan con que saludó a Moteuczoma el Grande, cuando estaba éste enfermo."

Nezahualcōyotl: Vedme, he llegado acá.
 Yo soy la Blanca Flor, soy el Faisán:
 soy Nezahualcōyotl y mi abanico de plumas de quetzal
 está erguido derramando flores.

 Donde hay columnas de turquesa erguidas,
 donde hay columnas de turquesa en fila,
 aquí en México, en donde entre aguas oscuras

se verguen los blancos sauces,
 aquí te merecieron tus abuelos,
 aquel Huitzilihuitl y aquel Acamapichtli:
 Llora por ellos, Moteuczoma,
 por ellos tienes solio y trono. ...

Cantor:

.....
 En donde hay sauces blancos
 estás reinando tú, y donde hay blancas cañas,
 donde hay blancas juncias,
 donde el agua de jade se tiende,
 aquí en México reinas.

Coro: Tú con preciosos sauces
 verdes cual jade y quetzal, engalanas la ciudad:
 la niebla se tiende sobre nosotros:
 que broten nuevas flores bellas
 y estén en vuestras manos entretejidas,
 ¡Será vuestro canto y vuestra palabra!

.....
 Flores de luz erguidas abren sus corolas
 donde se tiende el musgo acuático, aquí en México,
 plácidamente están ensanchándose,
 y en medio del musgo y de los matices
 está tendida la ciudad de Tenochtitlan:
 la extiende y la hace florecer el dios:
 tiene sus ojos fijos en sitio como éste,
 los tiene fijos en medio del lago.¹¹

1.16 Algunos ejemplos de la plástica del paisaje en la poesía náhuatl

La sensibilidad plástica de los cantores mesoamericanos es evidente en la poesía náhuatl. El poeta habla con la voz de la naturaleza y recrea verdaderos cuadros del paisaje. Veamos la sugerencia de un atardecer en un poema de Chalco:

Allá se yergue nuestro padre el dios:
 hundido está en urna de esmeraldas:
 hace rutilar joyeles de turquesa:
 están lloviendo flores en medio de matices.¹²

Una alusión al mar matinal de un poeta que viene probablemente de la huasteca:

Vengo del mar, de enmedio de las aguas,
donde el agua se tiñe: de la aurora son los tintes.³³

La descripción de una batalla en un canto de guerreros:

Cual nenúfar del viento gira el escudo,
cual humo el polvo sube, el silbo de las manos repercute.³⁴

La ciudad de México:

Rodeada con círculos de jade perdura la ciudad,
irradiando reflejos verdes cual quetzal está México aquí.
Junto a ella es el regreso de los príncipes:
niebla rosada sobre todos se tiende.³⁵

El poeta y el lugar de los cantos:

Flores forman un cerco
en el recinto de musgo acuático.
en el recinto de mariposas.
La tierra está matizada.
Se difunde tu canto, se difunde tu palabra.
Sólo retumba allí y repercute nuestro padre
el dios por quien todo vive.
Múltiples son tus rojas mariposas:
en medio de mariposas estás y hablas.³⁶

1.17 Poesía mesoamericana después de la conquista

La conquista no pudo acabar con la sensibilidad lírica de los cantores sobrevivientes. De los Anales de Tlatelolco (1528-1530), extraemos un poema que relata la destrucción de México-Tenochtitlan. En este documento se ha basado el doctor León-Portilla para realizar la Visión de los vencidos. El poema describe trágicamente el paisaje después de la batalla:

En los caminos yacen dardos rotos.
 los cabellos están esparcidos.
 Destechadas están las casas,
 enrojecidos tienen sus muros

Gusanos pululan por calles y plazas,
 y en las paredes están salpicados los sesos.
 Rojas están las aguas, están como tefidas,
 y cuando las bebimos,
 es como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
 y era nuestra herencia una red de agujeros.
 Con los escudos fue su resguardo,
 pero ni con escudos pudo ser sostenida su soledad.

Hemos comido palos de colorín,
 hemos masticado grama salitrosa,
 piedras de adobe, lagartijas,
 ratones, tierra en polvo, gusanos...²⁷

¿Fin de una civilización, fin de una cultura? En la época colonial persistirá la poesía mesoamericana, contaminada por la cultura dominante, pero no al grado de hacerla perecer. Todavía, como rara ave de colorido plumaje, sobrevivirá hasta nuestros días. Baste recordar algunos versos de los cantos místicos de María Sabina:

Yo soy mujer agua,
 mujer fuego,
 mujer luz

1.18 Ejemplos en la literatura maya

En el Popol-Vuh, el libro sagrado de los quichés, se relata el origen mítico del mundo, los dioses, las edades cósmicas, el hombre. Transcribimos algunos fragmentos relacionados con la creación de la tierra, que son ilustrativos de la visión simbólica del paisaje:

Esta es la relación.
 cómo todo estaba en silencio.
 todo estaba en calma,
 sin ruido, inmóvil.
 todo vacío en las alturas.

 no había ningún hombre,
 ningún animal,
 no había aves, peces, cangrejos,
 árboles, piedras, cuevas, barrancas,
 yerbas ni bosques.
 Solamente existía el cielo.
 No se veía la superficie de la tierra.
 Solo y tranquilo estaba el mar,
 debajo del cielo.
 Eso era todo.

.....
 No había nada que existiera.
 Sólo inmovilidad y silencio
 en la oscuridad de la noche.

 Únicamente la que fomenta, el Formador,
 Tepeuh, Gucumatz,
 los que conciben y dan luz,
 estaban en el agua
 que por todas partes se mostraba.
 Allí estaban ellos ocultos,
 entre plumas verdes y azules.

 Su palabra llegó entonces,
 vinieron Tepeuh y Gucumatz,
 en la oscuridad, en la noche,
 hablaron Tepeuh y Gucumatz,

 sus palabras, su pensamiento, se aunaron.

Se manifestó entonces el comienzo de la luz,
 se manifestó que al amanecer
 había de aparecer el hombre.
 Entonces concibieron el brotar y el crecer,
 de los árboles, de los bejucos,
 el nacimiento, la vida, la creación del hombre,
 en la oscuridad, en la noche,
 así lo dispuso el Corazón del cielo,
 cuyo nombre es Huracán.
 El primero se llama Caculhá-Huracán,
 relámpago, rayo de una sola pierna;
 el segundo Chipi-Caculhá,
 rayo pequeño;
 el tercero, Raxa-Caculhá,
 rayo verde o repentino.
 Estos tres son el Corazón del cielo.

En seguida, por ellos, fue el surgir de la tierra.
 Así en verdad se hizo la tierra.
 Dijeron: ¡Tierra! En seguida fue hecha.
 Como una nube, como una niebla,
 como un polvo que se levanta,
 fue el surgir de las cosas,
 cuando vinieron a salir del agua las montañas.
 luego crecieron las montañas.

Sólo magia, sólo prodigio.
 fue la formación de las montañas, de los valles.
 Luego brotaron en su superficie
 los cipreses, los pinos.
 Se alegró entonces Gucumatz:
 ¡Bueno es que hayas venido,
 tú, Corazón del cielo,
 tú, Huracán,
 tú, Chipi-Caculhá,
 tú, Raxa-Caculhá!

.....
 Así fue el surgir de la tierra,
 cuando la formaron
 el Corazón del cielo, el Corazón de la tierra.
 Así se llamaron éstos
 que primero la concibieron,
 cuando el cielo estaba en suspenso,
 cuando la tierra se hallaba sumergida en el agua.⁵⁰

El manuscrito maya con caracteres latinos. El libro de los cantares de Dzilbalché, traducido y estudiado por Barrera Vázquez, contiene un singular poema de un rito nocturno, relacionado con la sexualidad. Aparecen en extraña coincidencia los elementos primordiales de un paisaje romántico: la noche, la luna, venus, la naturaleza, la mujer:

La bellisima luna
 se ha alzado sobre el bosque:
 va encendiendose en medio de los cielos
 donde queda en suspenso
 para alumbrar sobre
 la tierra, todo el bosque.
 Dulcemente viene el aire y su perfume.

Ha llegado en medio del cielo:
 resplandece su luz sobre todas las cosas.
 Hay alegría
 en todo buen hombre.

Hemos llegado adentro
del interior del bosque
donde nadie nos mirará

.....
Hemos traído la flor de la plumeria
la flor del chucum.
la flor del jazmin canino. la flor de ...
Trajimos el copal, la rastrera cañita,
así como la concha de la tortuga terrestre.
Asimismo el nuevo polvo de calcita dura
y el nuevo hilo de algodón para hilar,
la nueva jicara;
y el grande y fino pedernal;
la nueva pesa;
la nueva tarea de hilado;
el presente del pavo;
nuevo calzado,
todo nuevo,
incluyendo las bandas que atan
nuestras cabelleras
para tocarnos con el nenúfar;
igualmente el zumbador caracol
y la anciana maestra.

Ya, ya estamos en el corazón del bosque,
a orillas de la poza en la roca,
a esperar que surja la bella estrella
que humea sobre el bosque.
Quitaos vuestras ropas,
desatad vuestras cabelleras;
quedao como llegasteis aquí
sobre el mundo,
virgenes, mujeres mozas ...²⁷

1.19 Conclusión

Como se ha pretendido mostrar en este breve panorama, en la literatura mesoamericana debemos buscar la veta original de nuestra poesía paisajista.

Notas

¹ Cantares mexicanos, fol. 14 v. Traducción de Miguel León Portilla, en Literaturas de mesoamérica. México, SEP, 1984.

² Relación de Juan de Pomar (Tezcoco, 1582). Edición a cargo de Angel Ma. Garibay, México, UNAM, 1964, p. 153.

- ² Bernardino de Sahagún, Historia general de las cosas de Nueva España. México, Porrúa, 1956, t.I, p. 307.
- ⁴ Para una información completa de las fuentes para el estudio de la literatura náhuatl Confer: Angel María Garibay, Historia de la literatura náhuatl. México, Porrúa, 1953, t. 1, pp. 51-56.
- ⁵ Para información sobre las investigaciones, traducciones, ediciones precedentes. Confer: Garibay, Op. cit., pp. 40-48.
- ⁶ Citado por Garibay, Ibid., pp. 80-81.
- ⁷ Citado por Brigitta Leander, In xochitl in cuicatl. Flor y canto. La poesía de los aztecas. México, SEP-INI, 1972, p. 27.
- ⁸ Brigitta Leander, Op. cit., p. 28.
- ⁹ Miguel León-Portilla, Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. México, FCE, 1961, p. 126.
- ¹⁰ Confer: Brigitta Leander, Op. cit., pp. 26-29.
- ¹¹ Confer: Garibay, Op. cit., pp. 22-24.
- ¹² Citado por Garibay, Op. cit., p. 27.
- ¹³ Traducción de Miguel León Portilla, Op. cit., pp. 90-91, de Códice matritense de la Real Academia, vol. VIII, fol. 192 v.
- ¹⁴ Angel María Garibay, Historia de la literatura náhuatl. México, Porrúa, 1953, t. 2.
- ¹⁵ Confer: Garibay, Op. cit., t. 1, pp. 25-29.
- ¹⁶ Romances de los señores de la Nueva España, fol. 3 r. y v. Citado por Brigitta Leander, Op. cit. p. 61.
- ¹⁷ Cantares mexicanos, fol. 24 r. Citado por Brigitta Leander, Op. cit., pp. 56-57.
- ¹⁸ Cantares Mexicanos, fol. 22 r. Citado por Brigitta Leander, Op. cit., p. 58.
- ¹⁹ Brigitta Leander, Op. cit. p. 58.
- ²⁰ Para una noción general sobre estos temas, confer: Angel María Garibay, Panorama literario de los pueblos náhuas. México, Porrúa, 1979, pp. 35-40. Y Garibay, Historia de la literatura náhuatl, pp. 65-73.
- ²¹ Brigitta Leander, Op. cit., p. 66.
- ²² Confer: Garibay, Op. cit., pp. 82 y ss.

- ²³ Romances de los señores de la Nueva España, fol. 3 v. - 4 r. Traducido por Miguel León-Portilla, Trece poetas del mundo azteca. México, UNAM, 1984, p. 63.
- ²⁴ Garibay, Historia de la literatura náhuatl, p. 158.
- ²⁵ José Luis Martínez, Nezahualcóyotl. México, FCE, 1972, p. 129.
- ²⁶ Garibay, Panorama literario de los pueblos nahuas, p. 52.
- ²⁷ Paul Westheim, "La creación artística en el México antiguo", en Cuarenta siglos de arte mexicano. México, Herrero-Promexa, 1981, p. 25.
- ²⁸ Anales de Cuauhtitlan de 1558, fol. 75-76. Traducción de León-Portilla en Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares, pp. 19-20.
- ²⁹ Confer: Garibay, Historia de la literatura náhuatl, pp. 100-104. Y Garibay, Panorama literario de los pueblos nahuas, pp. 52-57.
- ³⁰ Confer: José Luis Martínez, Op. cit., pp. 125-129.
- ³¹ Cantares mexicanos, fol. 18 v. Traducción y explicación de Angel María Garibay en Historia de la literatura náhuatl, t. 1, p. 74.
- ³² Cantares mexicanos, fol. 16 v. Traducción y edición paleográfica, Angel María Garibay, en Poesía náhuatl. México, UNAM, 1965, t. 2, p. 2.
- ³³ Diego de Durán, Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la tierra firme. Edición paleográfica por Angel María Garibay, México, Porrúa, 1967. Libro de los ritos, t. 1, cap. XXI, 28-29. Citado por Ricardo Martínez, Op. cit., p. 105.
- ³⁴ Paul Westheim. Op. cit., p. 19.
- ³⁵ De los Informantes de Sahagún. Traducción y edición paleográfica: Angel María Garibay, Veinte poemas sacros de los nahuas. México, UNAM, 1958, p. 136.
- ³⁶ Paul Westheim. Op. cit., pp. 16-17.
- ³⁷ Confer: Garibay, "Comentario al canto trece", Op. cit., pp. 138-149.
- ³⁸ Confer: Garibay, Op. cit., pp. 175-185.
- ³⁹ Confer: León-Portilla, Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares, pp. 55-58.

- ⁴⁰ Anales de Cuauhtitlán, fol. 2. Versión de León-Portilla, Op. cit., pp. 14-17.
- ⁴¹ Cantares mexicanos, f. 34 v. Traducción de Garibay en Poesía náhuatl. México, UNAM, 1965, t. 2, p. 77.
- ⁴² Cantares mexicanos, fs. 17-18. Traducción de Garibay, Op. cit., p. 7.
- ⁴³ Cantares mexicanos, f. 11 r. Traducción de Garibay, Op. cit., p. 104.
- ⁴⁴ Citado por Garibay, Historia de la literatura náhuatl, pp. 302-303.
- ⁴⁵ Romances de los señores de la Nueva España, fs. 5 v. - 6 r. Traducción de Miguel León-Portilla, Trece poetas del mundo azteca, p. 123.
- ⁴⁶ Cantares mexicanos, fs. 55 v y 56 r. Traducción de Miguel León-Portilla, Op. cit., pp. 101-105.
- ⁴⁷ Romances de los señores de la Nueva España, fs. 38 v. - 39 r. Traducción de Miguel León-Portilla, Op. cit., p. 67.
- ⁴⁸ UNAM, Miguel León-Portilla. Imagen y obra escogida. México, 1984, p. 40.
- ⁴⁹ Cantares mexicanos, f. 36 r. Traducción de Garibay, Op. cit., pp. 86-87.
- ⁵⁰ José Luis Martínez, Op. cit., p. 132.
- ⁵¹ Cantares mexicanos, fs. 66 v. - 67 r. Traducción de Garibay, Poesía náhuatl. México, UNAM, 1968, t. 3, pp. 36-38.
- ⁵² Cantares mexicanos, f. 22 r. Traducción de Garibay, Historia de la literatura náhuatl, t. 1, p. 104.
- ⁵³ Cantares mexicanos, f. 19 r. Traducción de Garibay, Poesía náhuatl, t. 2, p. 15.
- ⁵⁴ Cantares mexicanos, f. 20 v. Ibid., p. 25.
- ⁵⁵ Cantares mexicanos, f. 22 v. Ibid., p. 37.
- ⁵⁶ Cantares mexicanos, f. 34 r. Ibid., p. 75.
- ⁵⁷ Manuscrito anónimo de Tlatelolco, edición de Mengin, 1939, p. 154. Traducción de Garibay. Citado por Brigitta Leander, Op. cit., pp. 255-257.

☞ Popol-Vuh. El libro sagrado de los quichés. fs. 1 v - 2 v.
Versión de Miguel León-Portilla, Literaturas de Mesoamérica, pp.
83-86.

☞ Barrera Vásquez, Alfredo. El libro de los cantares de
Dzitbalché. México, INAH, 1965, p. 51.

2. Epoca colonial.

Los tres largos siglos del crisol colonial abarcan en la literatura, como en la arquitectura, pintura y escultura, variadas tendencias estilísticas que convergieron en este marco histórico. De evocaciones medievales y la aurora del renacimiento, al manierismo, al aclimatado barroco y el sobrio neoclásico. No preexiste en la poesía colonial el estupor ante la pródiga naturaleza americana, que ostentan las primeras crónicas de los conquistadores. La Historia de Bernal Díaz del Castillo hizo derivar a Carpentier la fórmula de lo real maravilloso americano. El latinoamericano comenta el novelista cubano: «Abre la gran crónica de Bernal Díaz del Castillo y se encuentra con el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito -libro de caballeriza donde los hacedores de maleficios fueron teules visibles y palpables, auténticos los animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas en sus nieves y humos. Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianis de Grecia y Florismarte de Hircania. Había descubierto un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas del cacto y de la palma, sin darse cuenta aún que, en ese mundo, los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer.»² Recordemos las célebres líneas de Bernal a su arribo al Valle del Anáhuac:

Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos.²

Otra suerte corre nuestra lírica. Este asombro ante lo real maravilloso no fue propicio en la poesía colonial. Explicación satisfactoria hallamos en Lezama Lima, quien arguye a favor del temperamento fresco y límpido de los conquistadores: «Es muy significativo que tanto los que hacen crónicas sin letras, un Bernal Díaz del Castillo, como los misioneros latinizados y apegados a las sutilezas teologales, escriben en prosa de primitivo que recibe el dictado del paisaje.» Mientras que para la sensibilidad cultivada de los poetas humanistas de la época, la agreste naturaleza americana no incitaba lo que los paisajes clásicos de Grecia ática, el Lacio o la llanura castellana: «Eran los hombres sin insistencias humanísticas los que podían captar el asombro, el nuevo unicornio, que no regresaba para morir; la gran serpiente, y no marina, aspirante tromba del aire, que desde la lejanía ordena los deseos de su incorporación, con frutivos espasmos para el anhelo que no ha sido visto. Los hombres del gran enchape clásico, un Mateo Alemán, un Gutiérrez de Cetina, refugiados en México, balbucean, hacen ejercicios de pronunciación, o se pierden en lances coloniales de escalas de seda y farol tuerto. Devorados por la mitología grecorromana, por

el período tardío de sus glosadores, no podían sentir los nuevos mitos con fuerza suficiente para desalojar de sus subconciencias los anteriores.»³

Tampoco en la poesía colonial resulta el sincretismo hispano-mesoamericano que hemos observado en las obras plásticas. Es lógico, el lenguaje visual, directo, con inmejorables dotes para la didáctica, fue aprovechado por los frailes para la enseñanza e incorporación de los nuevos adeptos. Cabría exceptuar los cantos mítico religiosos prehispánicos, que dada su enorme difusión también fueron utilizados por los evangelistas, pero sustituyendo en ellos el nuevo credo. De esta manera la poesía autóctona continúa, desvaneciéndose, y visiblemente contaminada por la visión occidental. No influyó la rica temática paisajista de la lírica de los vencidos en las composiciones hispanas: tradiciones distintas, y habría que agregar, a diferencia de las artes plásticas, el cerco del idioma. En lengua náhuatl, por ejemplo, se vertieron catecismos, episodios del evangelio, autos sacramentales, y hasta cantos sacros compuestos a semejanza de los antiguos, como la Psalmodia Christiana de fray Bernardino de Sahagún, pero no podemos considerar estas obras como aportaciones originales, ni menos poesía del paisaje*.

2.1 Lo real maravilloso en el teatro catequístico del siglo XVI
El teatro catequístico del siglo XVI, con temas cristianos y en lengua náhuatl, fue un auténtico "teatro de masas" y vehículo inmejorable para la participación y conversión de comunidades enteras a la nueva fe. Fue otra de las sustituciones de que se sirvieron los primeros religiosos para propagar eficazmente la

doctrina. Los pueblos mesoamericanos estaban sensiblemente acostumbrados a celebraciones religiosas comunitarias, con danza, música, cantos, vestuario, escenografía, representación, como hemos anotado en el capítulo anterior. Y es en la escenografía de este teatro catequístico, realizada por mesoamericanos, donde persisten las referencias a nuestro paisaje original, la exhuberancia de la naturaleza americana, y la recreación, parafraseando a Carpentier, de lo real maravilloso. El testimonio de Motolinía acerca, de la suntuosa fiesta decorativa, al estilo nuestro, en ocasión del Corpus de 1538, en Tlaxcala, con cantidad de arcos triunfales, grandes y pequeños: «gala a los ojos, pues las flores los cubrían todos, de diversos colores y maneras». A las esquinas de la procesión se erigieron montañas artificiales:

«Había muchos árboles, unos silvestres y unos de frutas, otros de flores, y las setas y hongos y vello que nace en los árboles de la montaña y en las peñas, hasta los árboles viejos quebrados.» «Había halcones, cuervos y lechuzas, y en los mismos montes mucha caza de venados y liebres y conejos y adives y muchas culebras: éstas atadas y sacados los colmillos, porque las más de ellas eran de género de víboras, tan largas como una braza, y tan gruesas como el brazo de un hombre por la muñeca.»

Al año siguiente no se escatimó en la escenografía para la representación del Paraíso Terrenal:

«Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso en la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro.» «En los árboles mucha diversidad de aves, desde buhos y otras aves de rapiña hasta pajaritos pequeños, y sobre todo tenían muchos papagayos, y era tanto hablar y gritar que tenían, que a veces estorbaban la representación: yo conté en un sólo árbol catorce papagayos, entre pequeños y grandes. Había también aves contrahechas de oro y pluma, que era cosa muy de mirar.»»

2.2 Francisco de Terrazas y el clacisismo en la poesía del XVI

Francisco de Terrazas, hijo del conquistador homónimo, y primer poeta de lengua española nacido en México, no se conmueve por la lírica del paisaje en su Nuevo Mundo y Conquista, prefiere exaltar la hazaña épica, la gesta heroica, que la naturaleza americana. En sus sonetos su proposición es clásica y no hay indicios de nuestro paisaje. Antonio Castro Leal, quien ha compendiado su obra, observa: «Sigue Terrazas la corriente italianizante que empezó a imperar en España desde principios del siglo XVI; además de haber bebido en las fuentes originales, pues sabía el italiano y hasta, según Dorantes de Carranza, escribió versos en esta lengua, sufrió la influencia de Gutierre de Cetina (1520-1557), "uno de los patriarcas de la escuela italo-clásica".»*

Como se comprenderá, la poesía colonial deriva en forma directa de la española, y ésta estaba compenetrada en la corriente humanista que propiciara el renacimiento, no es de extrañar, entonces, la tendencia clásica de los poetas novohispanos. Jorge Cuesta ha estudiado la ascendencia de nuestra lírica en lengua castellana, en su brillante ensayo "El clasicismo mexicano":

«Los orígenes de la poesía mexicana se confunden con una de las más brillantes épocas de la poesía. Sus primeros balbucesos fueron obras clásicas y perfectas, que no ven disminuido su valor dentro de la competencia poética universal más admirable que haya habido nunca. Desde su nacimiento entró en la madurez: desde su infancia fue suya una responsabilidad superior que fascinaba a los más grandes ingenios de una gran época, en las más grandes naciones. Inmediatamente entró de lleno en la tradición más honrosa y tuvo que satisfacer al más exigente linaje. Es imposible suponer siquiera la probabilidad de que el pensamiento mexicano, en su nacimiento, no hubiera sentido la dominación de un pensamiento que dominaba universalmente, como

no es posible suponer tampoco que hubiera podido nacer y desenvolverse de un modo original sin la obra de esa fascinación.»⁷

Poesía de búsqueda universal y con la sensibilidad forjada por los cánones de la metrópoli, diluye e inhibe la contemplación del paisaje. Pero no al grado de hacerlo omiso. Más parece que la poesía en lengua castellana se siente limitada para exaltar la nueva realidad, lo real maravilloso, que no se siente conmovida, como sucediera con los cantos prehispánicos, por las sugerencias del paisaje descubierto. Los poetas lo tratan de asir con sus viejos moldes, con los símiles de la mitología grecolatina, resultando una poesía extemporánea y contrahecha. Un choque poético se produce en los artistas de aspiraciones clásicas. Al respecto ha escrito el maestro Alfonso Reyes:

«un conflicto estético (al menos puede ello concebirse idealmente) tuvo que surgir cuando la raza y aun el habla de los españoles vinieron a troquelar con su sello todos nuestros elementos nativos. Dos musas se disputaron entonces la canción: una, la tradicional, la que alienta en el ritmo y las articulaciones mismas de un lenguaje cargado de historia y trabajado ya por tantas generaciones de hombres; la que brota, como emanación espontánea del alma y de la poesía ibéricas con sólo que se las evoque pronunciando el menor vocablo castellano. Otra, la musa nueva, desamparada de sus hijos vencidos, latente todavía en el paisaje: ... la musa que, como en las selvas de Alighieri, grita desde el corazón de los árboles y canta, como los antiguos oráculos, en el zumbar de las hojas remecidas; la cual esperaba pacientemente, oculta en el seno de las montañas o disuelta en la vaguedad del aire, a que la fusión dolorosa de dos pueblos se consumara, para reclamar otra vez sus fueros a los ojos de los poetas.»⁸

Este conflicto estético habrá de resolverse en la etapa independiente, pero tuvo que modelarse en los años coloniales.

2.3 El paisaje novohispano en las epístolas de Juan de la Cueva
Habría que recurrir a los balbucesos y ejercicios de pronunciación, que notaba Lezama Lima, de los poetas españoles en suelo

americano durante el siglo XVI. El sevillano Juan de la Cueva vivió en México de 1574 a 1577 y para nuestro estudio destaca la "Epistola al Licenciado Sánchez de Obregón, Primer Corregidor de México". Rescatamos algunos versos de interés que describen la capital novohispana:

Nuestra hospitalidad y alegría tradicionales:

A toda esta Ciudad sois muy propicio
y la ciudad a mi, porque yo en ella
a mi placer me huelgo y me revicio.

La comparación con Venecia halaga pero resulta fácil:

¿Consideráis que está en una laguna
México, cual Venecia edificada
sobre la mar, sin diferencia alguna?

El buen clima:

¿Consideráis que en torno está cercada
de dos mares que envian frescos vientos
que la tienen de frío y calor templada?

Reconoce un tanto su impotencia para tratar las sugerencias de nuestro paisaje:

cuando las considero, bien me espanto,
porque tienen consigo una extrañeza
que a alcanzar lo que son no me levanto.

Enumera las frutas exóticas:

Mirad a aquellas frutas naturales,
el plátano, mamey, guayaba, anona,
si en gusto las de España son iguales.

Pues un chico zapote, a la persona
del Rey le puede ser emprentado
por el fruto mejor que cria Pomona.☞

Mejor lírica del paisaje hay en estos versos de su "Epístola al Maestro Diego Girón", que aluden a nuestra primavera eterna:

Un tiempo corre sólo, un solo viento
mueve las nubes que destilan oro¹⁰

2.4 La "Descripción de laguna de México" de Eugenio de Salazar Eugenio de Salazar, madrileño, permaneció en Nueva España de 1581 a 1598, y en su "Descripción de la laguna de México", escribió sus impresiones sobre el paisaje de Anáhuac, salpicado de referencias mitológicas grecolatinas: «Esta ciudad lustrosa vio Neptuno», etc. De pronto en algunos versos modera su caudal clásico y aparece un acercamiento más diáfano y sugestivo. paisaje de hechos con color americano:

Y porque la Laguna deleitosa
por ser de agua salada y tan profunda
no fuese, a alguna dama, temerosa,
temiendo su canoa se le hunda,
abrió una vena rica y muy copiosa
de otra de agua dulce, que un gran campo inunda,
y unió lo dulce allí con lo salado
dejando a entreambas aguas en su estado.

La parte dulce, toda se derrama
sobre la fresca juncia y verde tule;
salen las puntas de la verde trama
que la fresca Laguna adorna y pule:
aquí no teme la galana dama
ni hay para qué el contento disimule,
porque está el agua dulce muy somera,
segura y agradable y placentera...

...Y por hacer más linda y agradable
la gran Laguna y la Ciudad cercana,
hizo por eras un comunicable
repartimiento entre la gente Indiana,
para que allí, por orden admirable,
con tierra a mano y con labor galana,
en el agua hiciesen milpas bellas
que sale gusto y gran provecho dellas.

Allí el bermejo ~~chile~~ colorea
 y el naranjado ~~ají~~ no muy maduro:
 allí el frío ~~tomate~~ verdeguea,
 y flores de color claro y obscuro,
 y el agua dulce entre ellas que blanquea
 haciendo un enrejado claro y puro:
 de blanca plata y variado esmalte,
 porque ninguna cosa bella falte...

Alrededor de la Laguna clara,
 por todas partes sale y hermosea
 el verde campo, donde se repara
 y repasta el ganado y se recrea...¹¹

2.5 El descubrimiento del Río Bravo de Gaspar Pérez de Villagrà
 De tono épico, El descubrimiento del Río Bravo, del capitán
 español Gaspar Pérez de Villagrà, publicado en Alcalá a
 principios del XVII, relata los innumerables sufrimientos y
 carencias a que se sometieron en las tierras áridas del norte.
 Con estilo directo, propio de los cronistas, enlaza versos
 verdaderamente notables por su dramática autenticidad:

Por escabrosas tierras anduvimos

 ya por espesas breñas y quebradas

 ya por ásperas cumbres levantadas
 por cuyas cimas los caballos lasos
 por delante llevábamos, rendidos,
 jadeando, cansados y aflijidos,
 a pie, y de todas armas molestados,
 y las hinchadas plantas, ya desnudas,
 descalzas, sin calzado se sentaban
 por riscos y peñascos escabrosos;
 ya por muy altos médanos de arena,
 tan ardiente, encendida, y tan fogosa
 que de su fuerte reflexión heridos
 los miserables ojos, abrasados,
 dentro del duro casco se quebraban

 Cuatro días naturales se pasaron
 que gota de agua todos no bebímos:
 y tanto, que ya ciegos los caballos,
 crúeles testeradas y encontrones
 se daban por los árboles, sin verlos.

y nosotros -cual ellos fatigados-
vivo fuego exhalando, y escupiendo
saliva más que liga pegajosa,
desahuciados ya, y ya perdidos,
la muerte casi todos deseamos.

Finalmente alcanzan el Río Bravo:

En cuyas aguas, los caballos flacos,
dando traspiés, se fueron acercando,
y -zambullidas todas las cabezas-
bebieron de manera los dos de ellos,
que allí juntos murieron reventados:
y otros dos, ciegos, tanto se metieron
que -de la gran corriente arrebatados-
también murieron de agua satisfechos.

Después de saciar la sed encuentran un remanso:

Y aunque las aguas del gallardo Río
en raudal muy furioso van corrientes,
se iban aquí vertiendo y derramando
tan mansas, suaves, blandas y amorosas
como si un sosegado estanque fueran,
por anchas tablas, todas bien tendidas,
y de diversos géneros de peces
por excelencia rica y abundosas.¹²

2.6 La Grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena y el barroco americano

Con Bernardo de Balbuena inauguramos la poesía barroca novohispana. La Grandeza Mexicana es una obra con intención decididamente paisajista y la primera que abarca en plenitud este propósito. El paisaje del valle del Anáhuac y la capital virreinal son motivo y sustancia de la composición. El poema grandioso no se agota en el paisaje, en él abunda también la descripción costumbrista, la alusión política, referencias a la cultura y a las bellas letras. Balbuena ha logrado singular combinación del paisaje "natural" y el paisaje "artificial" o

"cultural". Tiene como antecedentes escuetos los versos de tono realista de Juan de la Cueva y Cervantes de Salazar. El barroco en América es otra cosa, encontró terreno fértil para su profuso desarrollo en nuestra sensibilidad y en nuestra voluptuosa naturaleza. Lezama Lima, con su lucidez habitual y jugando con las palabras, ha definido al barroco americano, no como arte de la contrareforma, sino como «arte de contraconquista».¹³ En efecto, en Balbuena está ya el fermento de un lenguaje poético propio, en lengua española, pero aclimatado a una nueva realidad.

Criticos estudiosos han distinguido las cualidades originales de su obra. Quintana comparó la Grandeza a la fecundidad de la naturaleza americana:

«semejante al Nuevo Mundo donde el autor vivía, es un país inmenso y dilatado, tan feraz como inculto, donde las espinas se hallan confundidas con las flores, los tesoros con la escasez, los páramos y pantanos con los montes y selvas más sublimes y frondosas».¹⁴

Menéndez y Pelayo lo considera «el patriarca de la poesía americana» y ahonda:

«hasta por las cualidades más características de su estilo es en rigor el primer poeta genuinamente americano, el primero en quien se siente la exuberante y desatada fecundidad genial de aquella pródiga naturaleza».¹⁵

Veamos algunas consideraciones relativas a la arquitectura y plástica barrocas que convienen a las características poéticas. Jacobo Burckhardt ha definido al estilo barroco arquitectónico como «movimiento y pasión a todo trance».¹⁶ En contraposición al renacentista que se cierne al límite, al contorno lineal y definido. Lo barroco se inclina por lo indefinido e ilimitado, en él se esfuman las líneas rectas y se prefieren las curvas, las elipses, las espirales. El renacimiento es sereno y reposado, el

barroco emocional. imaginativo. El hombre barroco se complace en lo apasionado y excesivo. Ortiz Macedo ha notado algunas cualidades medulares del estilo: «Por un lado, superficialidad y decoración; por otro profundidad y trascendencia.»¹⁷ Además de estas cualidades, se podrían agregar en poesía la exaltación por medio de contrastes, las antítesis, la hipérbole y, en fin, los recursos propios del conceptismo y del culteranismo. «Movimiento y pasión a todo trance», equivalen a dinamismo y exageración.

Ya hemos comentado el exuberante barroco mesoamericano en las decoraciones arquitectónicas, y las hemos atribuido a la continuidad de una tradición autóctona que adopta los nuevos motivos para expresarse, y al influjo de nuestra pródiga naturaleza. En la poesía barroca habría que descartar la importancia que tuvo la mano mesoamericana en las obras plásticas, pero no la trascendencia de nuestro paisaje. La Grandeza muestra como el paisaje mexicano se amoldó a la nueva estética barroca, de la misma manera que sucedió en las artes plásticas. Henríquez Ureña ha destacado las similitudes de las decoraciones barrocas mexicanas con el estilo original de Balbuena. El poeta:

«representa en la literatura española una manera nueva e independiente de barroquismo. la porción de América en el momento central de la espléndida poesía barroca, cuando florecían Góngora y Carrillo Sotomayor, de Córdoba, Rioja en Sevilla, Pedro Espinosa y su grupo de las Flores de poetas ilustres en Antequera y Granada, Ledesma y Quevedo en Castilla. Su barroquismo no es complicación de conceptos, como en los castellanos, ni complicación de imágenes, como en los andaluces de Córdoba y Sevilla, sino profusión de adorno, con estructura clara del concepto y la imagen, como en los altares barrocos de las iglesias de México: aquí sí existe curiosa coincidencia.»¹⁸

En la Grandeza aparecen curiosamente amalgamados el paisaje de hechos con el paisaje de fantasía, lo que le confiere cualidades de una obra de transición. Nos hemos apartado del realismo de Juan de la Cueva y Cervantes de Salazar, pero no hemos alcanzado la plenitud del barroco de Sigüenza y Góngora y de Sor Juana Inés de la Cruz. Con suspicacia García Icazbalceta externó: «la Grandeza no tan sólo debe estimarse por lo que valga como poema, sino también como documento histórico, usándole con las precauciones debidas.»¹⁷ El pretexto del poema es una carta dirigida a Doña Isabel de Tovar y Guzmán para: «aficionarte a la ciudad más rica, / que el mundo goza en cuanto el sol rodea.»²⁰ La estructura es sólida y clásica, comienza con una octava real, donde cada verso cifra el argumento de los capítulos y epílogo:

De la famosa México el asiento,
origen y grandeza de edificios,
caballos, calles, trato, cumplimiento,
letras, virtudes, variedad de oficios,
regalos, ocasiones de contento,
primavera inmortal y sus indicios,
gobierno ilustre, religión, Estado,
todo en este discurso está cifrado²¹

El cuerpo de la obra está escrito en tercetos endecasílabos, salvo los cuartetos que cierran cada capítulo:

de mi pobre caudal el corto empleo
recibe en este amago, do presente
conozcas tu grandeza, o mi deseo
de celebrarla al mundo eternamente²²

La estética barroca que produjo el paisaje de fantasía es palpable en la exageración apasionada, México es la ciudad más

bella y rica del mundo y no ha tenido igual en ninguna parte ni época:

¡Oh ciudad rica, pueblo sin segundo,
mas lleno de tesoros y bellezas
que de peces y arena el mar profundo!²³

O, después de recordar la magnificencia de Trova, Roma, Venecia:

que México por pasos diferentes
está en la mayor cumbre de grandeza
que vieron los pasados y presentes.

Y dibuja la traza renacentista de la ciudad:

De sus soberbias calles la realeza,
a las del ajedrez bien comparadas,
cuadra a cuadra, y a un cuadra pieza a pieza;²⁴

Vayamos a descripciones del Valle del Anáhuac:

Bañada de un templado y fresco viento
.....
sobre una delicada costra blanda,
que en dos claras lagunas se sustenta,
cercada de olas por cualquiera banda
.....

Con bellisimos lejos y paisajes,
salidas recreaciones y holguras,
huertas, granjas, molinos, boscajes,

alamedas, jardines, espesuras
de varias plantas y de frutas bellas
en flor, en cierne, en leche, ya maduras.

No tiene tanto número de estrellas
el cielo, como flores su guirnalda,
ni más virtudes hay en él que en ellas.

De sus altos vestidos de esmeralda,
que en rico agosto y abundantes mieses
el bien y el mal reparten de su falda.

Barroco aclimatado demuestra su afinidad con similes en la poesía prehispánica. Alfonso Méndez Plancarte ha distinguido estos versos de Balbuena que continúan nuestra tradición autóctona:

a gozar fueron de las flores y aves
súave olor y músicas súaves

O:

entre oro, plumas, plata y pedrería²⁰

Después de recorrer el linaje de los excelsos caballos, de Brilladoro, Rabicano, Babiaca, no son comparables a los mexicanos:

Es su grandeza al fin en esta parte
tal, que podemos bien decir que sea
la gran caballeriza del dios Marte;²¹

De las más logradas descripciones paisajistas proceden del capítulo VI, "Primavera inmortal y sus indicios", donde se percibe, también, el conflicto de musas que señalaba Alfonso Reyes:

Todo huele a verano, todo envía
suave respiración, y está compuesto
del ámbar nuevo que en sus flores cría.
.....
Todo el año es aquí mayos y abrilés,
temple agradable, frío comedido,
cielo sereno y claro, aires sutiles.

Entre el monte Osa y un collado erguido
del altísimo Olimpo, se dilata
cierto valle fresquísimo y florido.

Donde Peneo, con su hija ingrata,
más su hermosura aumentan y enriquecen
con hojas de laurel y ondas de plata.

Aquí las olorosas juncias crecen
al son de blancos cisnes, que en remansos
de frío cristal las alas humedecen.

Aquí entre yerba, flor, sombra y descansos,
las tembladoras olas entapizan
sombrias cuevas a los vientos mansos.

Las espumas de aljófares se erizan
sobre los granos de oro y el arena
en que sus olas hacen y deslizan.

Una pintura del paisaje mestizo, la vegetación natural y la
europea:

En blancas conchas la corriente suena,
y allí entre el sauce, el álamo y carrizo
de uvas verdes se engarza una melena.²⁷

Las reminiscencias de la lírica autóctona:

Aquí entre sierpes de cristal segura
la primavera sus tesoros goza,
sin que el tiempo le borre la hermosura.

Y:

Aves de hermosísimos colores,
de vario canto y varia plumeria,
calandrias, papagayos, ruiseñores,²⁸

En la obra aparecen constantemente las enumeraciones, en un
afán de abarcarlo todo. Alfonso Reyes no gustaría de este
«procedimiento de inventario».²⁹ que no está exento de algún
ingenio:

Al fin, ninfas, jardines y vergeles,
cristales, palmas, yedra, olmos, nogales,
almendros, pinos, álamos, laureles.

hayas, parras, ciprés, cedros, morales,
abeto, boj, taray, robles, encinas,
vides, madroños, nisperos, servales,

azahar, amapolas, clavellinas,
rosas, claveles, lirios, azucenas,
romeros, alhelis, mosqueta, endrinas,

sándalos, trébol, toronjil, verbenas,
jazmines, girasol, murta, retama,
arrayán, manzanillas de oro llenas,

tomillo, heno, mastuerzo que se enrama,
albahacas, junquillos y helechos,
y cuantas flores más abril derrama,

aquí con mil bellezas y provechos
las dio todas la mano soberana.
Este es su sitio, y éstos sus barbechos,
y ésta la primavera mexicana.³⁰

Poema híbrido. realista y fantástico. O, para incluir otro más a los realismos literarios americanos: realismo fantástico.

2.7 El paisaje barroco de Carlos de Sigüenza y Góngora

En la poesía barroca de Sigüenza y Góngora y Sor Juana no hay una intención paisajista preponderante. Es posible rescatar fragmentos o poemas aislados. Carlos de Sigüenza y Góngora representa al hombre del ingenio barroco. Poeta, astrónomo, matemático, cartógrafo, expedicionario, estudioso del México antiguo. Para Lezama Lima: «Es el señor barroco arquetípico. En figura y aventura, en conocimiento y disfrute. Ni aun en la España de sus días, puede encontrarse quien le supere en el arte de disfrutar un paisaje y llenarlo de utensilios artificiales, métricos y voluptuosos.»³¹

De su "Primavera Indiana" proceden estos versos:

la inmortal primavera de una Rosa.
al acorde murmullo de cristales

La aparición de la virgen de Guadalupe, tema preferido de la poesía novohispana, y donde despuntan algunos paisajes nuestros:

La gran Reina, de flores colorida

La poesía barroca es un arte de juego de espejos, de reflejos de luces y no podía faltar la sugerente evocación de la laguna de México, con fondo y reverberación del paisaje del Tepeyac:

Emulación del Piélago escamoso,
templadamente plácida Laguna
-del Mexicano emporio espejo hermoso,
del Ciprio aborto fluctuante cuna-,
repite en ondas, con balance airoso,
a estos toscos peñascos, una a una,
las que baldonan su esquivez ingrata,
con labios de cristal, voces de plata

Pintura del amanecer, las flores se visten de rocío y emanan dulces perfumes:

Purpúreo aborto de las blanca Aurora,
matutino esplendor del áureo Día,
enrojeciendo campos que el Sol dora,
visten las flores crespa argenteria:
aun no el vario horizonte se colora
con la luz que de Oriente el Sol envía,
y son, a expensas de su lucimiento,
pensil de olores que sacude el viento.

Aquesa, pues, república olorosa,
bella a la vista y al olfato bella,
anima en cada flor una vistosa
con rayos de ámbar, rozagante estrella²²

2.8 El paisaje barroco de Sor Juana Inés de la Cruz

En Sor Juana la naturaleza es un recurso que le sirve para cavilar sus meditaciones metafísicas o para adornar su poesía. Acorde a la estética barroca contrarreformista, que ve en este

mundo una etapa sólo de tránsito hacia la realización en la otra vida:

Rosa divina, que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura:

amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió Naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura:

¡cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas;
y luego, desmayada y encogida,

de tu caduco ser das mustias señas:
con que, con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!³³

La cautiva el mito de "El divino Narciso", quien al mirar su imagen reflejada en el agua se enamora de sí mismo:

Este, pues, hermoso Asombro,
que entre los prados floridos
se regalaba en las rosas,
se apacentaba en los liliros,
de ver el reflejo hermoso
de su esplendor peregrino
viendo en el hombre su imagen,
se enamoró de sí mismo.

Su propia similitud
fue su amoroso atractivo.

.....
Abalanzóse a gozarla:
pero cuando su cariño
más amoroso buscaba
el imán apetecido,
por impedir envidiosas
sus afectos bien nacidos,
se interpusieron osadas
las aguas de sus delitos
Y viendo imposible casi
el logro de sus designios ...

Ante esta imposibilidad se convierte en la flor del narciso:

se detreminó a morir
 en empeño tan preciso,
 para mostrar que es el riesgo
 el examen de lo fino.

 consumiósse, al dulce fuego
 tiernamente derretido.

 El mismo quiso quedarse
 en blanca Flor convertido.³⁴

En los villancicos los pastores se mueven con toda libertad por la escena y se envisten de los atributos naturales, en versos tan logrados como los habituales en Sor Juana:

la por quien su Esposo
 con galán desvelo
 pasaba los valles,
 saltaba los cerros:
 la del hablar dulce,
 cuyos labios bellos
 destilan panales,
 leche y miel virtiendo³⁵

El Primero sueño es el poema cumbre del barroco novohispano. Se le ha comparado con las Soledades de Góngora; ella misma declara en el epigrafe: «Que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora.»³⁶ Pero la similitud se reduce a la forma barroca y a las incidencias mitológicas. En las Soledades hay un afán estético que decora a la naturaleza, un hálito sensual, en el Primero sueño, la búsqueda es cognoscitiva. El ritmo del poema también es otro. Lezama Lima ha marcado las diferencias: «Aun el rodar, el recorrido del poema lleva un tempo lento muy distante del vivace e maestoso de las Soledades. Parece como si remedase la lenta corriente de un río sumergido.

mientras que la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes.»²⁷

El paisaje del poema, como se infiere del título, es nocturno, onírico, salvo la parte última que ilumina el sol del amanecer. Por esta recreación de lo onírico, también se le ha enlazado a la tradición surrealista, con sus debidas pertinencias: «Si comparamos ese modo de acercarse a lo onírico, lo primero que lo diferencia del surrealismo contemporáneo o del romanticismo alemán de la primera mitad del XIX, consiste en que no se trata de buscar otra realidad, otra mágica causalidad, sino con visible reminiscencia cartesiana, el sueño aparece como forma de dominio de la superconciencia. Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad. Desde la arribada de la nocturna hasta la irisación cenital, se recorre la escala completa de la jerarquía, mineral, vegetal, animal, ángeles y Dios; es pues un trabajo en que se continúa el mundo de la conciencia y del conocimiento.»²⁸

Ezequiel Chávez ha distinguido seis partes constitutivas del poema: la noche y la vivencia nocturna, el sueño universal del mundo, el sueño fisiológico del hombre, los sueños, el sueño de la persecución del conocimiento, y el despertar.»²⁹

Veamos los versos iniciales sobre la aparición de la noche terrestre, que no intimida a las luces estelares ni a la luna, con el sólo sonido de las aves nocturnas:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
sí bien sus luces bellas

-exentas siempre, siempre rutilantes-
 la tenebrosa guerra
 que con negros vapores le intimaba
 la pavorosa sombra fugitiva
 burlaban tan distantes,
 que su atezado ceño
 al superior convexo aun no llegaba
 del orbe de la Diosa
 que tres veces hermosa
 con tres hermosos rostros ser ostenta,
 quedando sólo dueño
 del aire que empañaba
 con el aliento denso que exhalaba:
 y en la quietud contenta
 del imperio silencioso,
 sumisas sólo voces consentía
 de las nocturnas aves,
 tan oscuras, tan graves,
 que aun el silencio no se interrumpía.

Todo en calma y silencio:

El viento sosegado, el can dormido,
 éste yace, aquél quedo
 los átomos no mueve,
 con el susurro hacer temiendo leve,
 aunque poco, sacrilego rúido,
 violador del silencio sosegado.

O este paisaje onírico del mar y los peces dormidos:

El mar, no ya alterado,
 ni aun la instable mecía
 cerúlea cuna donde el Sol dormía:
 y los dormidos, siempre mudos, peces,
 en los lechos lamosos
 de sus oscuros senos cavernosos,
 mudos eran dos veces:

Es evidente la omnisciencia del sueño, el silencio, la noche:

El sueño todo, en fin, lo poseía:
 todo, en fin, el silencio lo ocupaba

Después de recorrer los inusitados mundos de los sueños,
 finalmente despliega el amanecer con seguras pinceladas que

exaltan el claroscuro barroco: la luz inunda las tinieblas y
 lleva al despertar:

Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro
 que esculpió de oro sobre azul zafiro:
 de mil multiplicados
 mil veces puntos, flujos mil dorados
 -líneas, digo, de luz clara-, salían
 de su circunferencia luminosa,
 pautando al Cielo la cerúlea planta;
 y a la que antes funesta fue tirana
 de su imperio, atropadas embestían:
 que sin concierto huyendo presurosa
 -en sus mismos horrores tropezando-
 su sombra iba pisando,
 y llegar al Ocaso pretendía
 con el (sin orden ya) desbaratado
 ejército de sombras, acosado
 de la luz que el alcance le seguía.

Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
 el fugitivo paso,
 y -en su mismo despeño recobrada
 esforzando el aliento en la rúina-,
 en la mitad del globo que ha dejado
 el Sol desamparada,
 segunda vez rebelde determina
 mirarse coronada,
 mientras nuestro Hemisferio la dorada
 ilustraba del Sol madeja hermosa,
 que con luz judiciosa
 de orden distributivo, repartiendo
 a las cosas visibles sus colores
 iba, y restituyendo
 entera a los sentidos exteriores
 su operación, quedando a la luz más cierta
 al mundo iluminado y yo despierta.⁴⁰

2.9 La Rusticatio mexicana de Rafael Landívar y los humanistas del XVIII

La Rusticatio Mexicana de Rafael Landívar persigue horizontes más
 amplios que la Grandeza de Balbuena. El tratamiento del pasaje
 no se circunscribe a la capital novohispana y al valle del
 Anáhuac, sino se dilata a la vida y a las bellezas naturales del
 campo. El mismo autor comenta su propósito:

«Bauticé con el título de Rusticatio Mexicana este poema, ya porque casi todo lo acumulado en él se refiere a los campos de México; ya también porque entiendo que en Europa es de uso corriente y vulgar dar el nombre de México a todo el territorio de la Nueva España, sin tener en cuenta la disposición de sus diferentes regiones.»⁴¹

Landívar, nacido en Guatemala, «vistió en el Noviciado de Tepozotlán de México la sotana de la compañía de Jesús el 7 de febrero de 1750.»⁴² El clima humanista y profundamente nacional propiciado por los filósofos, historiadores, escritores jesuitas del siglo XVIII, les valió la expulsión de Nueva España y de las colonias españolas. Landívar, como Clavijero y Márquez, pertenece a este grupo de ilustres expatriados en Europa. Allá, acrecentado su interés por la nostalgia de la patria, escriben obras fundamentales para dar a conocer y revalorar una historia y un arte más fidedignos de la realidad americana, a los ojos de la culta crítica europea.

Con la Rusticatio hemos abandonado el barroco y entramos en plena corriente neoclásica. Corriente neoclásica con tradición propia y cultivada por nuestros humanistas. El poema no es sólo neoclásico sino neolatino. Ya no se imita a Góngora, se imita a Virgilio. El latín había fraguado desde el siglo XVI en la Nueva España, obras de la calidad de los Diálogos de Cervantes de Salazar, quien fuera rector de la Universidad y cronista de la ciudad; en ellos se describe la Real y Pontificia Universidad, la capital novohispana y sus alrededores. Este importante precedente nos permite aseverar la arraigada tradición humanista que proviene desde el siglo de la conquista y hace espectacular eclosión en el siglo XVIII. Pero la realidad del siglo XVIII es

otra: el imperio español da acusadas señales de desquebrajamiento. Francia e Inglaterra le disputan el liderazgo, los reyes borbones en el trono español fomentan el arte neoclásico frente al barroco hispano, el arte de la contrarreforma, en las colonias se infiltran, a pesar de la Inquisición, ideas novedosas y se leen a los autores prohibidos de la Ilustración y del enciclopedismo.

Ya hemos señalado en el capítulo dedicado a la pintura, como el arte neoclásico es considerado un arte de ruptura con la tradición colonial, y antecedente de la Independencia. Gabriel Méndez Plancarte en su libro Humanistas del siglo XVIII, profundiza en el tema de los jesuitas humanistas y resueltamente mexicanos:

«lo primero que en ellos notaremos y que constituye un rasgo inconfundible de familia en ese grupo de humanistas nuestros, es su acendrado mexicanismo: criollos todos ellos -y algunos, como Clavijero, hijos inmediatos de peninsulares-, no se sienten ya españoles sino mexicanos, y así lo proclaman con noble orgullo en la portada de sus obras; abogan por el mestizaje entre españoles e indígenas como medio de lograr la fusión no sólo física sino espiritual de ambas razas y de forjar una sola nación; tienen ya conciencia -profética- de la patria inminente que está gestándose en las entrañas de la Nueva España... Su actitud frente al régimen colonial es, desde luego, actitud de despego y acaso diríamos de "extrañeza": hablan de "los españoles" como quien habla de extranjeros, no de compatriotas. Pero tampoco se sienten indios ni sueñan con un imposible retorno al imperio azteca. No son españoles; no son aztecas; ¿qué son, entonces, y cuál es su patria? Son, y quieren ser, mexicanos: nada más y nada menos.»⁴³

Cabria la pregunta, ¿por qué escribió Landivar su poema en hexámetros latinos? Para responder habria que remontarnos al neoclasicismo del siglo XVIII, en la vuelta a los patrones clásicos de la antigüedad grecolatina. Con una sólida formación humanista y una visión englobadora y ecléctica nuestros ilustres

escritores asumen la realidad americana. Para ellos que bebían en las fuentes clásicas, el latín (o el griego) no era una lengua en desuso, era tan viva y común como el español, o las lenguas autóctonas (recuérdese el diccionario náhuatl de Clavijero), además tenía, como en el renacimiento, la cualidad de ser vehículo de comunicación universal. Menéndez y Pelayo ha escrito sobre nuestros sabios humanistas:

«acostumbrados a pensar, a sentir, a leer en lengua extraña que no era para ellos lengua muerta sino viva y actual, puesto que ni para aprender ni para enseñar, ni para comunicarse con los doctos usaban otra, encontraron más natural, más fácil y adecuado molde para su inspiración en la lengua de Virgilio que en la propia ... poseían absoluto dominio del vocabulario y de la métrica, y el espíritu de la antigüedad se había confundido en ellos con el estro propio».⁴⁴

Y, ¿el latín es lengua propia? Habrá que volver de nuevo al siglo XVIII. Octaviano Valdés, traductor de la obra, la ha juzgado «como una de las obras poéticas de la colonia que logra auténtico mestizaje literario.» Y más adelante continúa: «El poema nace en un clima espontáneo que armoniza los divergentes elementos de tres mundos: el latino, el español y el americano, amalgamados en la psicología del poeta»⁴⁵.

Antecedente de la Rusticatio son las Geórgicas de Virgilio. El amor a la naturaleza, la vida campestre y las labores agrícolas, están presentes en ambos poemas. Pero, además, de la rusticidad ideal, los guía un anhelo de reivindicación política y nacionalista. Volver los ojos hacia la tierra propia, asir el paisaje, que, como diría Alfonso Reyes, «es lo más nuestro que tenemos».⁴⁶ María del Carmen Millán ha remarcado el linaje

clásico de la Rusticatio y la motivación común que mueve a las Geórgicas y al poema de Landivar:

«En la Rusticatio mexicana Virgilio está presente, tanto en lo formal del poema como en el fondo, en la intención. ... Virgilio se siente atraído por el retorno a la naturaleza, a la que ve a través de su propio sentimiento, y llega a producir con las Geórgicas "un poema sobre la vida rural, que es ampliamente nacional y enteramente humano", en el que caben los datos obtenidos del conocimiento íntimo y de la cariñosa observación de muchos años, ennoblecidos con motivos patrióticos y revestidos con el espléndido lenguaje ... La Rusticatio, contiene, como las Geórgicas, una "interpretación e idealización de la patria". Su verdadero sentido va más allá de la perfección formal, de la información, de la habilidad y hasta de la descripción misma. Esta en su esencia, en su mensaje y en su anhelo.»⁴⁷

La amplitud de temas que contiene el poema, divididos en quince cantos y apéndice, «abarca -apunta Federico Escobedo, otro de sus traductores- todo cuanto en materia de Historia natural pudiera pedirse».⁴⁸ Los lagos de México, el volcán del Jorullo, las cascadas, fuentes y manantiales, las aves, las fieras, el ganado mayor, los rebaños, la grana, la púrpura, el añil, los castores, las fiestas y juegos típicos, la industria humana.

El procedimiento paisajista de Landivar es analítico descriptivo, los elementos se suceden, uno a uno, y se entrelazan para formar un gran fresco. Alfonso Reyes considera esta cualidad heredada de los poemas latinos: «Y la inconfundible fisonomía latina de este poema, tan robusto, tan sabroso, tan lleno de serenidad y nobleza, se acusa por aquella tendencia, netamente romana, a sacar bellezas y delectación estética de algo como un concepto lógico, como una teoría física: la transformación de la energía en la naturaleza; de una especie de sorites poético, de una constante deducción o referencia de causas a efectos y de efectos a efectos: de ese arrastre o

carrera en pendiente que posee al espíritu cuando contempla la concatenación de las cosas, todo lo cual daba a los poemas latinos su mágico aspecto de vitalidad y movimiento, de unidad orgánica.»¹⁰

Algunos fragmentos aislados, con más color americano, de la traducción de Octaviano Valdés. Por los campos de México, en prosa castellana:

La ciudad y las lagunas:

La circunda el claro cristal de varias lagunas, cuya onda indolente incita el resbalar de las piraguas.¹¹

Las chinampas:

Noble juventud navegando en pequeñas barcas, frecuente el placer de esta música, de estas ondas y playas, cuando al retorno de la primavera los campos flotantes están derramándose de flores doradas y las praderas coronadas de encendidas rosas.¹²

El centzontle:

Juega, asimismo, el centzontle, príncipe de las aves, desconocido en el viejo mundo, singular por la rareza de sus variados sonidos, el más elocuente, pues simula las voces del hombre, las de otras aves, el ladrido de los perros y hasta la melodía de quien acompaña un canto pulsando las cuerdas. A veces canta a compás, otras imita al milano devorador, o bien maulla, o reproduce el toque vibrante del clarín, ladra festivo, llora, pia.¹³

La extensión y riqueza de la tierra agícola y ganadera:

Los predios, florecientes por dondequiera en las tierras mexicanas, pródigos hasta hoy en producir de su entraña opima grandes riquezas a los agricultores y al pueblo, no encierran campos pequeños entre cercas reducidas, sino que las yugadas numerosas, extendidas por todos lados, se despliegan en treinta leguas a la redonda, ya doradas por las mieses, ya escondidas bajo selvática espesura o bañadas de sol, o bien humedecidas por

corrientes cristalinas. El vigoroso agricultor ara los campos y deja a los ganados pastales, selvas y ríos.³³

El esparcimiento del ganado:

...los toros vehementes, nacidos para las arduas tareas, los bueyes labradores y la ternera dócil, errantes frecuentan largo tiempo campos y montes sin regresar al anochecer a los corrales, ni guarecerse jamás sibaríticamente en los establos opiparos.³⁴

Las manantiales de Uruapan:

Junto a la ciudad, al pie de alto monte, el agua con violento brio rompe la entraña roqueña de la tierra, y en fuga de la cavernas pavorosas, por nueve bocas de abertura de tres palmos, no separadas entre si por mucho espacio, brota en arcos de plata, que riegan todo el álveo de burbujas orondas.³⁵

Vierten sus aguas al caudal del ancho río que una vez en el campo cae en cascadas:

...entre peñascales y sembradios acelera su curso hacia el abismo, para despeñarse en la cavidad de una fosa erizada de riscos, cubierta de matorrales que pululan en las grietas de la roca, y poblada por el alado coro festivo de las aves.

El agua del río volando por el aire se precipita a esta hondonada, con amenazadora caída. Mas la naturaleza no le concedió traspasar la barrera con salto uniforme; pues parte alcanza hasta las más altas peñas, pavorosos labios del canal; y desde allí con salto vertiginoso se arroja al hondo vacío, mientras lo restante del río se posa en el álveo anchuroso y a manera de estancada linfa finge calma. Y como el duro peñasco suprimiendo su barrera aquí y allá se raja de lado a lado con incontables hendiduras, a manera de cedazo taladrado tupidamente por alguna punta, suministra ingeniosamente oculto camino a la prisionera linfa.³⁶

El pavo americano:

Ya contemplo entre las enramadas del bosque el pavo indigena con su numerosa prole y la multitud de las hembras que pacen a la sombra de la tupida hierba. ... El ave agreste, pesada para levantar el vuelo, sobresale en la marcha valiente por la dilatada llanura. Construye sagazmente

sus blandos nidos bajo los matorrales y gusta de cubrir su prole y toda la parvada en la umbría, cuando el sol queama.⁵⁷

El colibrí:

Mas el mundo no conoció nada tan bello como el diminuto colibrí, privado del don de la voz musical, pero primoroso por el tornasolado esplendor de su plumaje. Pequeño, tal vez no mayor de un pulgar, está dotado por la madre naturaleza de un agudo pico, casi igual a todo su cuerpo. Sus verdes plumas se pintan de luces de oro y quiebran el sol en irisados colores. De más rápido vuelo que el céfiro, con alas estridentes produce un sordo susurro. Si para vigorizarse liba de la húmeda flor balsámica -pues no gusta de otro alimento-, se suspende en el aire con alas vibrantes, hasta chupar la miel con el aguzado pico.⁵⁸

El zopilote:

Mientras me entretengo contemplando con vigilante mirada los nidos, he aquí que en los bosques oscuros crascita una regia ave, la hermosa frente ceñida de una diadema carnosa, y el rojo pescuezo adornado de cándido collar.⁵⁹

El león americano:

Mas hasta el oído amedrentado llegan de las cercanías los rugidos con que el león hace resonar el bosque. El corpulento animal vestido de amarillo pelambre, armado de garras de acero, yergue la poderosa cerviz, barre con la cola el campo trémulo y domina terrible sobre todas las fieras. Encolerizado, aterra campos y bosques; hambriento, asusta por largo tiempo a numerosos ganados con sus feroces rugidos, y con las fauces arrebatada tiernos corderillos del regazo de las ovejas, o algún becerro y hasta el novillo desarrollado, y los destroza con las garras sanguinarias.⁶⁰

El simio:

El simio, al cual agrada curiosear todo, dejando las ramas, se descuelga rápidamente al campo descubierto, y ya examina ésta ansiosamente, ya sacude la otra parando la oreja al rumor del trigo. Trata luego de introducir las manos en la cavidad y observa al mismo tiempo la causa del ruido.⁶¹

En contraste, la descripción llega al dramatismo en la erupción del volcán El Jorullo:

...brama la tierra y con ronco fragor resuenan pavorosamente las cavernas a lo lejos, y hasta la llanura, siempre entregada a la paz de la faena, retumba noche y día, estremecida por las ensordecedoras detonaciones. Como a veces la nube sobrecargada de vapor, que el colérico sol levanta del mar, suele blandir rojas teas, encenderse en llamas, y haciendo vibrar en el cielo su terrible fragor, trastornar a ciegas el aire, campo y montes con su estruendo, así las oscuras entrañas del fértil valle resuenan perturbadas donde quiera por el infernal bramido. ...
 ...La tierra, entonces, súbitamente rasgada con horripilante fragor, vomita hasta las estrellas, furibunda, llamaradas propias del Etna, inmensos enjambres de cenizas, pavesas bituminosas, y apaga todo el cielo con profunda oscuridad. Vuelan peñascos encendidos -ascuas rutilantes de fuego-, y la tierra se raja al empuje de la repetida trepidación.⁴²

Aunque habremos de notar la asediante presencia de la mitología clásica a lo largo de la obra. «Es lástima -afirma Octaviano Valdés- la presencia de la mitología grecorromana en la Rusticatio.»⁴³ Por ejemplo:

Pero como si para mal de todos no bastara un cráter, el voraz Vulcano rompiendo las resistencias de la tierra, abre en torno de aquél cuatro bocas de abrasadores torrentes, que pondrán en peligro horrendo a hombres y bestias.⁴⁴

Obra de paisaje vastísimo, híbrida y mestiza: latina, española y americana.

2.10 Fray Manuel Martínez de Navarrete

Con fray Manuel Martínez de Navarrete cerramos el ciclo de la poesía colonial. Poeta neoclásico y académico fue «mayoral de la Arcadia Mexicana, que a imitación de la de Roma, "inventó" -según su expresión- el árcade Amintas.»⁴⁵ La expulsión de los jesuitas humanistas minó sensiblemente el cultivo de las ideas y de las

letras en las colonias. Y el fuerte impulso, universal y mexicano, que pudieron imprimir a la poesía académica de las postrimerías del virreinato y primera mitad del siglo XIX no pudo consumarse: «Desgraciadamente -escribe Octaviano Valdés- este aliento renacentista, cortado por el brusco exilio de sus principales sostenedores, no llegó a crear el clima intenso y vigoroso que necesitaba para que, saliendo de los límites del latín, hubiera producido el ambiente de la gran poesía, transfundiendo su espíritu en nuestra lengua vulgar»⁶⁶

La poesía de Navarrete, en contraposición con la barroca, es una poesía transparente, diáfana, blanda. Se ciñe a los cánones clásicos de unidad espacial, temporal y medida. Pero, atinadamente, se han distinguido varios momentos poéticos en su obra.⁶⁷ En su primera etapa recorre el bucolismo idealizado de Clorilas y Filenos, Anardas y Silvios, con odas y eglogas bien rimadas y con buena factura, pero que no son más que un desgastado y amainado eco de los Silicios y Nemorosos de Garcilaso. La segunda etapa se caracteriza por un tono distinto, un vislumbre que anuncia al romanticismo. «Navarrete se halla, pues, situado entre dos siglos y dos épocas: entre un ocaso y una alborada. Se mueve en una zona de incertidumbre nocturna. Es el devoto lector de la clásica Noche serena, a quien tortura ya, como un anticipo romántico, la melancolía de su Noche triste».⁶⁸

Las influencias decisivas de Navarrete provienen de Garcilaso y Fray Luis de León, y de Meléndez Valdés y Cienfuegos. De la evolución de su estilo nos comenta Francisco Monterde: «Entre dos extremos se sitúa la lírica de Navarrete: la afectada

suavidad de Meléndez Valdés, y la melancolía, el desencanto pesimista de Cienfuegos, que anuncia el romanticismo.»⁶⁷ Para Alfonso Reyes la obra de Navarrete resulta dispar, en ocasiones, alta poesía, y, en otras, una medianía no superada: «La desigualdad es ley de los poetas, y quizás se les ame más cuando se les mira, en los versos como en la existencia, avanzar "a empuje por caída", llevados a rastras y arrebatados por sus canciones como por un coro de águilas caprichosas que ya los elevan o los precipitan.»⁷⁰ A pesar de las oscilaciones, Navarrete se sintió siempre conmovido por las sugerencias poéticas de la naturaleza y debe figurar como uno de nuestros poetas académicos del paisaje. Y, no sólo, su visión primera es una repetición estereotipada de alegre y añejo bucolismo, pero después adopta una manera sensual y melancólica, preromántica, para finalmente asumir un tratamiento frontal y directo, francamente naturalista. No son pocas las cualidades de su poesía, sus estudios en la Academia de San Carlos lo dotaron de facultades visuales que la enriquecen. Por ejemplo en el Retrato de Celia:

Tus labios como rubies
 ya dibujo: aunque contemplo
 que hacen más vivo el ejemplo
 los claveles carmesies.⁷¹

O éste de la oda a Las flores de Clorila:

Claveles en sus labios
 de púrpura encendida,
 en sus ojuelos vedras,
 rosas en sus mejillas.⁷²

De su primera etapa, veamos el sano influjo de Fray Luis, de la Vida retirada:

Como yo cuando canto
del pueblo me retiro
al silencioso bosque
de cedros y de pinos:

O a la orilla agradable
de los sonoros ríos:
o al valle donde pacen
mis mansos corderillos.⁷³

La pincelada pictórica:

Cuando daban la vuelta,
traían en las manos
huececillos curiosos,
de flores matizados.⁷⁴

El sensualismo:

Esas que los zagales
llamamos chupa-rosas,
tras tu guirnalda vuelan,
Clorila, a todas horas.⁷⁵

El tono ha cambiado sensiblemente en Noche triste:

La noche silenciosa
parece que camina adormecida.⁷⁶

Y se profundiza en "Mi soledad":

Extendiendo la vista por el prado,
mientras que mi tormento
arranca de mi pecho fatigado
suspiros con que hiero al firmamento⁷⁷

En "La inmortalidad":

Aridas tierras, más que yo dichosas.⁷⁸

En La mañana se aleja del paisaje estereotipado o nostálgico y realiza un poema que se deleita con las luces del amanecer:

Ya se asoma la cándida mañana
con su rostro apacible: el horizonte
se baña de una luz resplandeciente,
que hace brillar la cara de los cielos.⁷

Los versos recuerdan imágenes de la mejor tradición mesoamericana: de «la luz florida» de Nezahualcóyotl a la «luz resplandeciente» de Navarrete, median cuatro siglos en que los poetas han pintado, desde sus distintas épocas y preceptivas, la claridad meridiana del paisaje mexicano, tradición que habrá de continuarse y robustecerse durante la época independiente.

Poesía de transición: paisaje ideal académico, de Filis y Clorilas, que evoluciona hacia un paisaje con tinte romántico, donde la naturaleza se llena de sentimientos y emociones y culmina con una visión naturalista donde el espectáculo de la naturaleza se sostiene por si mismo. La influencia de Navarrete será positiva en la corriente de poesía académica descriptiva que persistirá a lo largo del siglo XIX.

Notas

¹ Alejo Carpentier. "De lo real maravilloso americano", en Tientos y diferencias. Buenos Aires, Calicanto, 1976, pp. 93.

² Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México, Porrúa, 1955, t. I, p. 260.

³ José Lezama Lima. "Mitos y cansancio clásico", en La expresión americana. Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 29 y 31.

⁴ Para un panorama general de la poesía en lengua náhuatl posterior a la conquista, Confer: Garibay, "La poesía después de la conquista", en Historia de la literatura náhuatl, t. II, pp. 89-119.

- ³ Citado por Garibay, "El teatro catequístico", en Historia de la literatura náhuatl, t. II, pp. 123, 124.
- ⁴ Antonio Castro Leal, "Prólogo" a Francisco de Terrazas, Poesías. México, Porrúa, 1941, p. XXII.
- ⁷ Jorge Cuesta, "El clasicismo mexicano", en El ensayo mexicano moderno, introducción, selección y notas de José Luis Martínez. México, FCE, 1971, p. 108.
- ⁸ Alfonso Reyes, "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX", en Obras completas. México, FCE, 1975, t. I, p. 198.
- ⁹ En Poesía de México. De los orígenes a 1880. María del Carmen Millán. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966, pp. 30-31.
- ¹⁰ En Poetas novohispanos. Alfonso Méndez Plancarte. México, UNAM, 1942, t. I, p. XVIII.
- ¹¹ En María del Carmen Millán, Op. cit., pp. 24-26.
- ¹² En Alfonso Méndez Plancarte, Op. cit., pp. 125 - 127.
- ¹³ José Lezama Lima, "La curiosidad barroca", Op. cit., p. 34.
- ¹⁴ Citado por Francisco Monterde en la Introducción a la Grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena. México, UNAM, 1979, p. XII.
- ¹⁵ Citado por Francisco Monterde, Op. cit., pp. XIII y XIV.
- ¹⁶ Citado por Juan de la Encina, "Del barroco europeo al barroco americano", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial II). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 3, p. 133.
- ¹⁷ Luis Ortiz Macedo, "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial II). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 4, p. 265.
- ¹⁸ Citado por Francisco Monterde, Op. cit., pp. XII-XIII.
- ¹⁹ Ibid., p. XVIII.
- ²⁰ Bernardo de Balbuena, Grandeza mexicana. México, UNAM, 1979, p. 6.
- ²¹ Ibid., p. 3.
- ²² Ibid., p. 86.
- ²³ Ibid., p. 43.
- ²⁴ Ibid., p. 17.
- ²⁵ Alfonso Méndez Plancarte, Op. cit., p. XXXIII.

- ²⁶ Bernardo de Balbuena, Op. cit., p. 23.
- ²⁷ Ibid., pp. 47-48.
- ²⁸ Ibid., pp. 49 y 52.
- ²⁹ Alfonso Reyes, loc. cit., p. 202.
- ³⁰ Bernardo de Balbuena, Op. cit., pp.53-54.
- ³¹ José Lezama Lima, loc. cit., p. 41.
- ³² En Alfonso Méndez Plancarte, Op. cit., v. III, pp. 3-8.
- ³³ Ibid., p. 33.
- ³⁴ Ibid., p. 48.
- ³⁵ Ibid., p. 54.
- ³⁶ En Salvador Elizondo, Museo poético. México, UNAM, 1974, p. 26.
- ³⁷ Lezama Lima, loc. cit., p. 46.
- ³⁸ Lezama Lima, loc. cit., p. 47.
- ³⁹ Alfonso Méndez Plancarte, Op. cit., p. 65
- ⁴⁰ En Salvador Elizondo, Op. cit., pp. 26-49.
- ⁴¹ En Francisco Monterde, Historia de la literatura mexicana. México, Porrúa, 1984, p. 496.
- ⁴² Octaviano Valdés, "Introducción" a Rafael Landívar, Por los campos de México. México, SEP, 1950, p. V.
- ⁴³ En Justino Fernández, El arte del siglo XIX en México, p. 6.
- ⁴⁴ En Octaviano Valdés, loc. cit., p. XIII.
- ⁴⁵ Octaviano Valdés, loc. cit.
- ⁴⁶ Alfonso Reyes, loc. cit., p. 195.
- ⁴⁷ María del Carmen Millán, El paisaje en la poesía mexicana México, UNAM, 1952, pp. 84 -86. Las citas del texto provienen de J. W. Mackail, Virgilio y su influencia en el mundo de hoy. Buenos Aires, Nova, 1946.
- ⁴⁸ En María del Carmen Millán, Op. cit. p.89.
- ⁴⁹ Alfonso Reyes, loc. cit., p. 205.

- ⁵⁰ Rafael Landivar, Por los campos de México. Traducción de Octaviano Valdés, Op. cit., p. 19.
- ⁵¹ Ibid., p. 25.
- ⁵² Ibid., p. 24.
- ⁵³ Ibid., p. 41.
- ⁵⁴ Ibid., p. 45.
- ⁵⁵ Ibid., p. 68.
- ⁵⁶ Nota de Landivar: «El nombre de esta fuente es Tzaráraqua, que en lengua tarasca, propia de la provincia de Michoacán, significa cedazo. en Ibid., pp. 68-69.
- ⁵⁷ Ibid., p. 78.
- ⁵⁸ Ibid., pp. 82-83.
- ⁵⁹ Ibid., p. 83.
- ⁶⁰ Ibid., p. 89.
- ⁶¹ Ibid., p. 97.
- ⁶² Ibid., pp. 34-35.
- ⁶³ Ibid., pp. XII.
- ⁶⁴ Ibid., p. 36.
- ⁶⁵ Francisco Monterde, "Prólogo" a Manuel Navarrete, Poesías profanas. México. UNAM, 1972, p. XVII.
- ⁶⁶ Octaviano Valdés, "Introducción" a Poesía neoclásica y académica. México, UNAM, 1978, p. XI.
- ⁶⁷ Confer. Francisco Monterde, loc. cit., pp. VII-XXII.
- ⁶⁸ Ibid. p. VIII.
- ⁶⁹ Francisco Monterde, Historia de la literatura mexicana. p. 512.
- ⁷⁰ Alfonso Reyes. loc. cit., p. 211.
- ⁷¹ Manuel Navarrete, Op. cit., p. 23.
- ⁷² Ibid., p. 43.
- ⁷³ Ibid., p. 35.

⁷⁴ Ibid., p. 43.

⁷⁵ Ibid., p. 44.

⁷⁶ Ibid., p. 135.

⁷⁷ Ibid., p. 152.

⁷⁸ Ibid., p. 162.

⁷⁹ Ibid., p. 165.

3. Epoca moderna

El siglo XIX mexicano se caracteriza, como ya hemos mencionado, por la guerra y consumación de la Independencia, las sucesivas luchas civiles por la consolidación del poder entre conservadores y liberales, que ocupan más de medio siglo, desgastan a la joven nación y la hacen terreno propicio para la intervención de las voraces potencias extranjeras. Perdemos más de la mitad del territorio en los enfrentamientos con los Estados Unidos. Se nos impone al emperador Maximiliano. Pero la república de Juárez, es muy distinta a la dictadura santanista: «Nada tan diferente al país de Santa Anna, derrotado en 1847, como el México de Juárez, victorioso en 1862 y en 1867». Finalmente, las guerras de Reforma y el triunfo de los liberales: «La tarea a que se enfrentan los liberales no es construir lo que nunca ha existido: es inventar una nación sobre las ruinas dejadas por sesenta años de guerra.»¹ Dejamos el siglo en la artificiosa paz porfiriana, que nada ha hecho por mejorar las condiciones sociales, y con la expresión renovadora del modernismo. Esta situación de falacia habría de explotar en las primeras décadas del nuevo siglo, con la Revolución, punto de partida de nuestro arte contemporáneo y culminación de las proposiciones referentes a una expresión original y un arte nacional, que desde los humanistas del XVIII y durante el XIX esgrimieron pensadores, políticos, literatos.

«No es el siglo XIX, en la literatura mexicana, -comenta José Luis Martínez- el Siglo de Oro de nuestras letras»². Es lógico, el mar revuelto que fue el siglo de la Independencia, no presentó las mejores condiciones para el cultivo del arte y de la bellas

letras. A pesar de la situación beligerante y hostil y de la militancia de los poetas más comprometidos, tanto en la tribuna como en el campo de batalla, la poesía mexicana produce, aunque espaciadas y escasas, obras notables, especialmente hay una búsqueda de un tono propio, de una expresión auténticamente nacional. En los primeros años independientes es más favorecido el género heroico, la exaltación a la gesta, que la poesía lírica. Pero no tardará en explayarse esta vena poética de nuestros artistas y hacerse presente, también, el paisaje nacional como tema de sus composiciones.

3.1 Romanticismo y clasicismo

En el siglo XIX convergen en nuestras letras dos corrientes estilísticas: el romanticismo, que está en boga en las literaturas europeas, y el clasicismo, secuela académica-neoclásica que se mantiene a lo largo del siglo. De una manera bastante general se ha identificado a los poetas románticos con la ideología liberal y a los de tendencia clasicista con la posición conservadora. Luis G. Urbina en La vida literaria de México señala:

La división social se marcó en la literatura de un modo evidente. Las clases superiores, las que cuidaban y representaban los intereses y las tradiciones, ... españoles y criollos salidos de la Universidad y de los Seminarios, prolongaban las tendencias clásicas, frías y mesuradas».

La bella literatura se resintió de estas divisiones sociales:

«Este es el motivo por el cual permanecen todavía, hasta muy entrado el siglo XIX, los gustos y las imitaciones del clasicismo español, que es como una basta alquitara que destila y refina los añejos vinos romanos y helénicos. A la clase conservadora pertenecieron esos gustos y esa imitación. Con un intransigente sentimiento católico y una repugnancia agresiva por la libertad del pensamiento y de la forma, los poetas que

representan esa porción social se empeñaron en cultivar las reproducciones hispánicas del Siglo de Oro...»

Los liberales:

«En cambio. la clase media, francamente liberal, no incrédula, pero tampoco gazmoña y, por efecto de la Independencia, beneficiada en sus derechos y estimulada en sus aspiraciones, presentaba a sus literatos y poetas, los cuales tenían mayor espontaneidad y sinceridad, menos apego a la retórica y a la sumisión de los modelos anticuados y dejaban presentar ya las primeras manifestaciones de su balbuzeante romanticismo.»

Y ya durante la época de la Reforma, con los nuevos centros de enseñanza laica:

«Muy otros eran los literatos de las clases medias. ... De esos centros de rebelión salieron -era lo natural- los románticos mexicanos. Salieron desenfrenados, incorrectos, desbaratando reglas, rompiendo disciplinas, en un libertinaje retórico y prosódico que ponía espanto en el bando aristocrático de los clásicos a la española.»³

El maestro Octaviano Valdés sostiene que no es tan fácil discernir en la poesía mexicana del XIX, las tendencias románticas de las académicas, y menos aún distinguirlas por las preferencias ideológicas de los autores, que existen vínculos e influencias mutuas en ambas expresiones. El humanismo del XVIII se perpetuó a lo largo del XIX, sustituido: «parcial o totalmente por el academismo, continuó manteniendo su cauce dosificándose más o menos con el romanticismo, y aun con el parnasianismo y el modernismo.» Atendiendo a lo anterior Valdés propone la siguiente clasificación de nuestra poesía neoclásica y académica: «Neoclasicismo de fines del XVIII y principios del XIX, Neoclasicismo romántico del XIX y Neoclasicismo romántico modernista de fines del XIX y principios del XX.»⁴

Si bien la disertación de Octaviano Valdés resulta cierta (y vista desde una perspectiva para abarcar la poesía academicista),

podemos distinguir, también, la poesía de influjo decididamente romántico de la neoclásica y académica. Para los fines de nuestro estudio preferimos considerar la distinción entre romántico y clasicista o académico, prescindiendo de la filiación ideológica de los autores, lo que nos permitirá esclarecer y abundar en los diferentes moldes en los que ha encausado nuestra poesía del paisaje.

3.2 Romanticismo

Variados críticos han afirmado que el descubrimiento del paisaje en la literatura, en la pintura y en el arte en general, es una herencia romántica. Este supuesto debemos tomarlo con cierta precaución. Azorín, por ejemplo, dice que «el reconocimiento categórico del paisaje no ocurre hasta el siglo XIX, con el romanticismo».²⁹ Hemos visto como el tratamiento del paisaje en la pintura y en la poesía viene de una larga tradición desde tiempos ancestrales. Desde el naturalismo precoz de la pintura rupestre, pasando por el simbolismo del arte religioso, la poesía bucólica clásica inspirada en Virgilio, o el barroco con obras de la importancia de la Grandeza mexicana, y el neoclásico que produjo la Rusticatio mexicana. Esta tradición no puede ser desdeñada, lo que convendría aclarar sería la nueva visión que propone el romanticismo.

El siglo XIX ya ha acumulado la experiencia de la revolución francesa y de la revolución industrial. La aristocracia ha sido vencida y la burguesía es la clase pujante que aspira al poder. La especialización, la producción en serie, los ideales del progreso y acumulación de riqueza y, en suma, las bases en que se

finca la sociedad capitalista producen un choque con los supuestos prerrománticos de la filosofía naturalista de Rousseau o la visión asimismo naturalista de Wordsworth.⁴ Escribe José

Emilio Pacheco:

«El movimiento moderno es en gran parte resultado de lo que llama Walter Benjamin la experiencia hostil, engeguecedora de la época de la gran industria. El cosmos ordenado de Aristóteles se convierte en el ininteligible universo en expansión de Newton. A la lógica racionalista los románticos oponen lo subjetivo, lo demoníaco, el conflicto y el caos. Aspiran a recobrar la unidad mágica con el todo mediante un proceso que vuelva a fundirlos con la naturaleza, de la que el hombre ha dejado de ser parte y se ha vuelto explotador.»⁷

El desencanto que se produce en los artistas ante un mundo mecanizado y deshumanizado, suscita una evasión y una evocación.

Arnold Hauser explica este sentimiento:

«El sentimiento de la carencia de patria y de la soledad se convierte en la experiencia definitiva de la nueva generación; toda su concepción del mundo era dependiente de ello y siguió siéndolo. Este sentimiento asumió innumerables formas y encontró expresión en una serie de intentos de fuga de los que el volverse al pasado fue sólo el más característico. La fuga a la utopía y a los cuentos, a lo inconsciente y a lo fantástico, a lo lúgubre y a lo secreto, a la niñez y a la naturaleza, al sueño y a la locura, eran meras formas encubiertas y más o menos sublimadas del mismo sentimiento, del mismo anhelo de irresponsabilidad e impasibilidad, intentos de huida de aquel caos y aquella anarquía contra los que el clasicismo del siglo XVII y XVIII luchó tan pronto con furia y recelo como con gracia y agudeza, pero siempre con la misma decisión. El clasicismo se sintió señor de la realidad; había consentido ser dominado por otros porque él se dominaba a sí mismo y creía que la vida podía ser gobernada. El Romanticismo, por el contrario, no reconocía ningún vínculo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo, y se sentía expuesto e indefenso a la prepotente realidad; de aquí su desprecio y su deificación simultánea de la realidad. La violaba, o se entregaba a ella ciegamente y sin resistencia, pero nunca se sentía igual a ella.»

Agrega el crítico alemán otras características que distinguen al movimiento artístico:

«el Romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí».⁸

Ante el prepotente mundo industrializado el poeta romántico busca en la naturaleza y en el paisaje la posibilidad expurgatoria, ésta se vuelve no sólo el escenario obligado que atempera y excita la sensibilidad del poeta, sino el interlocutor, el confidente, en el personaje que derime su basta soledad y le sirve de espejo para conformar su desenfrenado subjetivismo. El yo poético, el subjetivismo romántico, los sentimientos de libertad, soledad, melancolía y sus referentes naturales, el mar, la noche, la inmensidad, la exaltación de las emociones, la sensibilidad sobre la razón, la seducción por los sueños y la muerte, lo lúgubre, entre muchos otros aspectos, han hecho del romanticismo un amplio campo de estudio para el psicoanálisis. Prescindiremos de este enfoque, pero si conviene señalar que la exaltación del yo en su diálogo con la naturaleza, le confiere a ésta rasgos de humanización y subjetivismo que son una más de las aportaciones románticas a la poesía del paisaje. Por otro lado, la libertad de expresión que promueve el romanticismo, tanto formal como temáticamente, frente al desgastado y estereotipado paisaje académico, provoca una renovación trascendental en el género. La naturaleza se siente cargada de historia y a la vez virgen y redimible, se le ve, a diferencia del arte académico, no como un modelo, sino como fuente de inspiración poética directa, con ojos de la lascerante realidad del aquí y el ahora:

«Sólo a partir de la Revolución [francesa] y el Romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un

descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente».⁹

El siglo XIX marca, en sentido estricto, el punto de partida de la literatura nacional, la literatura del México independiente. La guerras y agitación desde la revuelta independentista hasta la paz porfiriana, hacen de nuestro romanticismo un movimiento comprometido con las luchas liberatorias. Entre nosotros el romanticismo comienza por la ideología y la acción. Por esta causa, en un principio se cultivan más la prosa, la crítica, la poesía heroica y patriótica, que la lírica. Fray Servando Teresa de Mier inicia la tradición de ilustres rebeldes latinoamericanos a la opresión colonial, por sus escritos e ideas es perseguido, puesto en calabozo, desterrado: tradición que después continuarán Heredia y Martí, que estuvieron entre nosotros. Pero la ruptura política no significa una escisión idiomática ni literaria. Nos dice Lezama Lima: «En Fray Servando, en esa transición del barroco al romanticismo, sorprendemos ocultas sorpresas muy americanas. Cree romper con la tradición, cuando la agranda. Así, cuando cree separarse de lo hispánico, lo reencuentra en él, agrandado. Reformar dentro del ordenamiento previo, no romper, sino retomar el hilo, eso que es hispánico, Fray Servando lo espuma y acrece, lo lleva a la temeridad.»¹⁰ El franciscano agudiza su americanismo en el destierro: «¡Y al infeliz que, como yo, trae las bellas letras de su casa, y por consiguiente se luce, pegan como en un real de enemigos hasta que lo encierran o destierran!»¹¹ Pero la aportación medular de Fray Servando, apunta el poeta cubano: «Fray Servando es el primero que se

decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente viene en su búsqueda, el que ya no contaba con el gran arco que unía al barroco hispánico y su enriquecimiento en el barroco americano, sino el que intuye la opulencia de un nuevo destino, la imagen, la isla, que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje, liberado ya del compromiso con un diálogo mantenido con un espectador que era una sombra.»¹² Consumada la Independencia y conseguida la libertad y cuando los vaivenes políticos y los descansos en la beligerancia se los permita, los poetas se apropiaran de nuestro paisaje.

Cortadas de una vez las cadenas del sojuzgamiento español que dictaba las preceptivas y la moda del gusto, y aunado al debilitamiento general de España, las nuevas naciones hispanoamericanas buscan nuevas vertientes:

«Londres era el centro político y económico del mundo, mas la influencia verdaderamente romana en su universalidad la ejercía Francia. Paris fue, en palabras de Walter Benjamin, la capital del siglo XIX. Hacia ella se volvieron todos los artistas de Occidente, por ella descubrieron otras culturas. Ante el hispanoamericano Paris tenía un atractivo adicional: representar el centro de latinidad contra la amenaza del poderío anglosajón. Para romper el servilismo del colonizado el hispanoamericano atacaba a España; para encontrar una vaga raíz de latinidad, de comunidad, se volvía hacia la heredera de Grecia y de Roma: la cultura francesa que fue desde la Independencia la madrastra adoptiva de la nuestra.»¹³

Pero la lengua común y los innumerables lazos culturales que nos unen con España, mantendrán su corriente de vasos comunicantes. José Luis Martínez, señala el proceso de influencias en nuestro movimiento romántico:

«Las primeras vías de penetración son francesas: Lamartine, Hugo y los enciclopedistas que es fama leía el padre Hidalgo. Luego, junto a éstos, aparecen algunos nombres ingleses: Gray, Young,

Byron, Walter Scott; y otros italianos: Foscolo, Manzoni. Pero las influencias españolas iniciadas con Espronceda, García Gutiérrez y Rivas, primero, y continuadas con Zorrilla, Campoamor y Bécquer después, acabarán por ser privativas.»¹⁴

Para redondear, recordemos el emocional y exaltado lenguaje romántico, con sus inconfundibles combinaciones de adjetivos y sustantivos:

«lúgubre viento, súbito rumor, lóbrega nube, vana ilusión, vago fantasma, noche sombría, melancólica luna, fétido fango, medrosa aparición, moribunda lámpara.»¹⁵

3.3 José María de Heredia

Despunta nuestro siglo romántico el poeta José María de Heredia, cubano de nacimiento (1803) y mexicano por adopción. Heredia fue poeta precoz y comprometido con la causa de la Independencia cubana, su posición política avanzada le valió el destierro y una vida errabunda por el continente. En 1819-20 estuvo por primera vez en México, en compañía de su padre quien desempeñaba el cargo de alcalde del crimen en la Real Audiencia. El Noticioso General publicó algunos de sus primeros poemas en ese lapso.¹⁶ Expulsado de Cuba, viaja por los Estados Unidos y regresa a México en 1825, invitado por Guadalupe Victoria, primer presidente de México. Con Claudio Linati, introductor de la litografía en México, funda el periódico El Iris, «primera revista mexicana de literatura en la época independiente.»¹⁷ Sus ideas innovadoras son perceptibles en sus artículos para esta publicación, por ejemplo en "Literatura francesa moderna" escribe:

«Dejémonos de preocupaciones que son malas en todo y siempre. No repitamos como loros que nada puede igualarse a los antiguos, para no tomarnos el trabajo para examinar las obras de los modernos. No hay opinión más funesta ni más propia para ahogar en los pechos de nuestra juventud el germen del genio creador. La carrera que se abra al talento y a la aplicación debe ser

indefinida, inmensa, como la eterna duración de la fama que debe coronar sus esfuerzos. En vez de inspirarnos desaliento, debemos ensanchar la esfera de nuestras ideas más allá de los límites que conocemos, para lanzarnos en la región de las cosas posibles, y buscar en ella nuevos títulos de gloria». ¹⁹

También dedicó una sección a los "Poetas ingleses contemporáneos" con estudios sobre Lord Byron y Thomas Campbell, «en la cual previó la generalización del idioma inglés y la importancia que habría de cobrar la literatura en esa lengua.» ¹⁹ El comentario de María del Carmen Ruiz Castañeda, quien ha reeditado recientemente una de sus revistas: «La presencia del poeta cubano José María de Heredia en México durante los primeros años de la república fue determinante para la aparición y desarrollo de la prensa literaria mexicana.» ²⁰

En 1832 publica en Toluca la segunda edición de sus Poesías. ²¹ Del prólogo extraemos estos párrafos que son reveladores de la agitada e incierta situación de los primeros años independientes:

«El torbellino revolucionario me ha hecho recorrer en poco tiempo una vasta carrera, y con más o menos fortuna he sido abogado, soldado, viajero, profesor de lenguas, diplomático, periodista, magistrado, historiador y poeta a los veinticinco años. Todos mis escritos deben resentir la rara volubilidad de mi suerte. La nueva generación gozará días más serenos, y los que en ella se consagren a las musas deben ser mucho más dichosos.» ²²

La poesía paisajista de Heredia no es la más abundante de su obra, pero sí mantiene indiscutible calidad y ocupa importancia primordial para nuestro estudio. En el género podemos distinguir: "Al Popocatepetl", "En el Teocalli de Cholula", "En una tempestad", "Himno al Sol", "Niágara", "Chapultepec", "Al Océano".

Analizemos "En el Teocalli de Cholula", uno de sus poemas más representativos. La primera estrofa nos sitúa en el pródigo y

magnificente paisaje de la altiplanicie, el paisaje de los antiguos aztecas:

¡Cuanto es bella la tierra que habitaban los aztecas valientes! En su seno en una estrecha zona concentrados con asombro se ven todos los climas que hay desde el Polo al Ecuador. Sus llanos cubren a par de las doradas mieses las cañas deliciosas. El naranjo y la piña y el plátano sonante, hijos del suelo equinoccial, se mezclan a la frondosa vid, al pino agreste, y de Minerva el árbol majestuoso. Nieve eternal corona las cabezas de Iztaccihuatl purísimo, Orizaba y Popocatepetl, sin que el invierno, toque jamás con destructora mano los campos fertilísimos, do ledo los mira el indio en púrpura ligera y oro teñirse, reflejando el brillo del sol en occidente, que sereno en hielo y perennal verdura a torrentes vertió su luz dorada, y vio a naturaleza conmovida con su dulce calor hervir en vida.

En la segunda, se recrea el ambiente, el poeta pinta la tarde que sobresalta con pinceladas colorísticas, sobreviene el crepúsculo, la inminencia nocturna y sus sugerencias, que templan el estado de ánimo:

Era la tarde: su ligera brisa las alas en silencio ya plegaba y entre la hierba y árboles dormía mientras el ancho sol su disco hundía detrás de Iztaccihuatl. La nieve eterna, cual disuelta en mar de oro, semejaba temblar en torno de él: un arco inmenso que del empireo en el cenit finaba, como esplendido pórtico del cielo, de su luz vestido y centellante gloria, de sus últimos rayos recibía los colores riquísimos. Su brillo desfalleciendo fue: la blanca luna y de Venus la estrella solitaria en el cielo desierto se veían.

¡Crepúsculo feliz! Hora más bella
que la alma noche o el brillante día,
¡cuánto es dulce tu paz al alma mía!

El poeta nos da las coordenadas y, sutilmente, introduce el tema independentista y el pasado prehispánico, que le servirán de punto de comparación y de contraste para elaborar sus cavilaciones filosóficas sobre la preexistencia y preponderancia de la naturaleza sobre los imperios:

Hallábame sentado en la famosa
choluteca pirámide. Tendido
el llano inmenso que ante mí vacía.
los ojos a esparcirse convidaba.
¡Qué silencio! ¡Qué paz! ¡Oh! ¿Quién diría
que en estos bellos campos reina alzada
la bárbara opresión, y que esta tierra
brota mieses tan ricas, abonada
con sangre de hombres, en que fue inundada
por la superstición y por la guerra...?

La descripción de la noche, cara a la sensibilidad romántica, con fondo de los volcanes, luna y estrellas:

Bajó la noche en tanto. De la esfera
el leve azul, oscuro y más oscuro
se fue tornando; la movible sombra
de las nubes serenas, que volaban
por el espacio en alas de la brisa,
era visible en el tendido llano.
Iztaccihuatl purísimo volvía
del argentado rayo de la luna
el plácido fulgor, y en el oriente,
bien como puntos de oro centellaban
mil estrellas y mil... ¡Oh! ¡Yo os saludo,
fuentes de luz, que de la noche umbría
ilumináis el velo
y sois del firmamento poesia!

Resalta la fugacidad y vanidad del tiempo y la gloria humanos y compara las luchas perecederas de los pueblos y reyes antiguos a la guerra independentista:

Volví los ojos al volcán sublime,
 que velado en vapores transparentes,
 sus inmensos contornos dibujaba
 de occidente en el cielo.
 ¡Gigante del Anáhuac! ¿Cómo el vuelo
 de las edades rápidas no imprime
 alguna huella en tu nevada frente?
 Corre el tiempo veloz, arrebatando
 años y siglos, como el norte fiero
 precipita ante sí la muchedumbre
 de las olas del mar. Pueblos y reves
 viste hervir a tus pies, que combatían
 cual ora combatimos y llamaban
 eternas sus ciudades y creían
 fatigar a la tierra con su gloria.

El tiempo en su devenir incesante sepulta civilizaciones y «tal vez un día» derrumbará al Popocatépetl:

Fueron: de ellos no resta ni memoria.
 ¿Y tú eterno serás? Tal vez un día
 de tus profundas bases desquiciado
 caerás; abrumará tu gran ruina
 al yermo Anáhuac; alzaránse en ella
 nuevas generaciones, y orgullosas,
 que fuiste negarán...

Heredia nos revela la visión romántica -en un sentido profético y no carente de autenticidad científica- de nuestro paisaje:

Todo parece
 por ley universal. Aun este mundo
 tan bello y tan brillante que habitamos,
 es el cadáver pálido y deforme
 de otro mundo que fue...

En este ánimo, se sumerge en el sueño como estado visionario y evoca las aterradoras imágenes de los sacrificios antiguos y de la piramidal sociedad azteca:

En tal contemplación embebecido
 sorprendióme el sopor. Un largo sueño
 de glorias engolfadas y perdidas
 en la profunda noche de los tiempos.

descendió sobre mi. La agreste pompa
 de los reyes aztecas desplegóse
 a mis ojos atónitos. Veía
 entre la muchedumbre silenciosa
 de emplumados caudillos levantarse
 al déspota salvaje en rico trono
 de oro, perlas y plumas recamado.
 Y al son de caracoles belicosos
 ir lentamente caminando al templo
 la vasta procesión, do lo aguardaban
 sacerdotes horribles, salpicados
 con sangre humana rostros y vestidos.
 Con profundo estupor el pueblo esclavo
 las bajas frentes en el polvo hundía,
 Y ni mirar a su señor osaba,
 De cuyos ojos fervidos brotaba
 La saña del poder.

.....
 Miró el vapor espeso de la sangre
 subir caliente al ofendido cielo
 y tender en el sol fúnebre velo.
 Y escuchó los horrendos alaridos
 con que los sacerdotes sofocaban
 el grito de dolor.

Finalmente, de todo ello se desprende una enseñanza moral:

Muda y desierta
 ahora te ves, pirámide. ¡Más vale
 que semanas de siglos y azcas yerma,
 y la superstición a quien serviste
 en el abismo del infierno duerma!
 A nuestros nietos últimos, empero,
 Sé lección saludable; y hoy al hombre
 que ciego en su saber fútil y vano
 al cielo, cual Titán, truena orgulloso,
 sé ejemplo ignominioso
 de la demencia y del furor humano.²³

Alfonso Reyes nos ofrece apuntes esclarecedores sobre la
 poesía herediana:

«Así domina sus obras, no ciertamente el don descriptivo, ...
 sino el entusiasmo filosófico: algo, en suma, de lo que en mayor
 o en menor grado nos llegó con toda aquella aura sentimental y
 reflexiva, augurio de la verdadera aparición del gran lirismo
 contemporáneo.

«El mundo objetivo, ... apenas es el primer peldaño en la escala
 de la perfección: desde donde aspira hasta la serenidad del
 pensamiento. ...

«El procedimiento con que realiza este arranque metafísico de lo visible y material hasta lo metafísico y espiritual es el más simple e inmediato: por la comparación de los rasgos objetivos con los impulsos de ánimo y por eso sus cuadros de naturaleza resultan meros acompañamientos, agradables sí, más un tanto débiles. Y si ciertamente aparece como un maestro de la descripción sintética, de igual manera que Bello es a la analítica -según el decir de Menéndez y Pelayo-, se debe esto principalmente a que intenta desasirse, apenas las toca, de las realidades externas y que traza así sólo los contornos generales del paisaje para levantarse luego a otras contemplaciones.»²⁴

Las cualidades sintéticas para abarcar el paisaje son ostensibles en "Chapultepec". Poema paisajístico breve, género que bastantes años después cultivarían con acierto Tablada y Efraín Huerta.

El monte sagrado en que reposan
de los reyes aztecas las cenizas:
allá donde mil árboles soberbios
en desprecio del tiempo y la conquista
siempre verde y gloriosa alzan al cielo
su inmensa copa.²⁵

En la oda Al Océano, uno de los temas de preferencia romántica, a las cualidades sintéticas para dibujar el paisaje, une el poeta su anhelo y sus sueños. Destacan algunos versos con música e imágenes sugestivas:

¡Qué! ¡De las ondas el hervor insano
mece por fin mi pecho estremecido!
¡Otra vez en el mar...! Dulce a mi oído.
Es tu solemne música, Océano.
¡Oh! ¡Cuántas veces en ardientes sueños
gozoso contemplaba
tu ondulación, y de tu fresca brisa
el ardiente salubre respiraba!
.....
¡Salve! Felice torno a saludarte
tras once años de ausencia.
.....
¡Espectáculo espléndido, sublime
de rumor, de frescura y movimiento:
mi desmayado acento
tu misteriosa inspiración reanime!

Ya cual mágica luz brillar la siento:
 y la olvidada lira
 nuevos tonos armónicos suspira.
 Pues me torna benéfico tu encanto
 el don divino que el mortal adora.
 tuyas, glorioso mar, serán ahora
 estas primicias de mi nuevo canto.

.....
 ¿Quién es, sagrado mar, quién es el hombre
 a cuyo pecho estúpido y mezquino
 tu majestuosa inmensidad no asombre?
 Amarte y admirar fue mi destino
 desde la edad primera:
 de juventud apasionada y fiera
 en el ardor inquieto.
 * casi fuiste a mi culto noble objeto;
 hoy a tu grata vista, el mal tirano
 que me abrumaba, en dichoso olvido
 me deja respirar. Dulce a mi oído
 es tu solemne música. Oceano.²⁶

Reconocemos en Heredia al precursor y al primer maestro del romanticismo en México, iniciador, también, de las revistas literarias de la época independiente, cuya creciente promoción a lo largo del siglo será trascendental para la exposición de ideas, crítica, difusión de autores y preferencias artísticas.²⁷ Su actividad poética y crítica sería determinante en las generaciones siguientes.

3.4 Ignacio Rodríguez Galván

Ignacio Rodríguez Galván, muerto a los veintiseis años, es, con Manuel Acuña, Bernardo Couto, López Velarde, José Carlos Becerra, «una de las grandes pérdidas de la literatura mexicana.»²⁸ Sin ser precisamente un paisajista, su poesía posee dotes pictóricas y no está ausente del motivo de nuestro estudio. La "Profecía de Guatimoc", considerada por Menéndez y Pelavo como la obra «maestra del romanticismo mexicano»²⁹, continúa la tradición que iniciara Heredia: "En el Teocalli de Cholula". El poema sigue

casi idéntica estructura formal, pero en sus intenciones va más allá que su antecesor. No se juzga al pasado prehispánico, sino que se vindica como sustancia medular de la nueva nacionalidad, aunque sobre los conquistados caiga una sombra trágica. La figura heroica de Cuauhtémoc, que después también recrearía López Velarde en la "La Suave Patria", y del pueblo mexicano, contrasta con la avaricia y crueldad de Cortés y los españoles. La intención política es clara, el poeta quien fuera hijo de campesinos, mestizo, ve las cosas desde otro ángulo, desde la perspectiva de la nueva raza: «En la "Profecía de Guatimoc", Rodríguez Galván -apunta José Emilio Pacheco-, arrebató a los criollos la idealización del pasado indígena. Su Cuauhtémoc no es, como en los anteriores, figura de reconciliación entre clases y grupos étnicos sino emblema de combate. Galván se duele de ignorar la lengua de Nezahualcóyotl, trata a Cortés de "bárbaro y cruel, aventurero impio": condena a Santa Anna, "infame, traidor, bandolero" que habita en palacios y comercia con las lágrimas de su pueblo: se queja de la Europa que oprime a América, África y Asia, y anuncia la rebelión de los pueblos explotados.»³⁰ El dramatismo y la sensibilidad visionaria son elementos importantes en la obra.

El poema empieza con una descripción típicamente romántica de una noche en Chapultepec:

Tras negros nubarrones asomaba
pálido rayo de luciente luna
ténueamente blanqueando los peñascos
que de Chapultepec la falda visten.
Cenicientos a trechos, amarillos,
o cubiertos de musgo verdinegro
a trechos se miraban, y la vista

de los lugares de profundas sombras
 con terror y respeto se apartaba.
 Los corpulentos árboles ancianos,
 en cuya frente siglos mil reposan,
 sus canas venerables conmovían
 de viento leve al delicado soplo
 o al aleteo de nocturno cuervo,
 que tal vez descendiendo en vuelo rápido:
 rizaba con sus alas sacudidas
 las cristalinas aguas de la alberca,
 en donde se mecía blandamente
 la imagen de las nubes retratadas
 en su luciente espejo. Las llanuras
 y las lejanas lomas repetían
 el aullido siniestro de los lobos
 o el balar lastimoso del cordero,
 o del toro el bramido prolongado.
 ¡Oh soledad, mi bien, yo te saludo!

Prosiguen las lamentaciones de los sufrimientos del poeta ante la
 falsedad humana que crean un ambiente psicológico propicio para
 el estado visionario:

¡Qué dulce, qué sublime
 es el silencio que me cerca en torno
 ¡Oh cómo es grato a mi dolor el rayo
 de moribunda luna, que halagando
 está mi yerta faz! Quizá me escuchan
 las sombras veneradas de los reyes
 que dominaron el Anáhuac, presa
 hoy de las aves de rapiña y lobos
 que ya su seno y corazón desgarran.

La presencia de la naturaleza agudiza la sensibilidad perceptiva:

Siento la tierra
 girar bajo mis pies, nieblas extrañas
 mi vista ofuscan y hasta el cielo suben.
 Silencio reina por doquier: los campos,
 los árboles, las aves, la natura,
 la natura parece agonizante.
 Mis miembros tiemblan, las rodillas doblo
 y no me atrevo a levantar la vista.
 ¡Oh mortal miserable! tu ardimiento,
 tu exaltado valor es vano polvo.
 Caí por tierra sin aliento y mudo,
 y profundo estertor del hondo pecho
 oprimido salía.

Aparece la sombra de Cuauhtémoc:

De repente

parece que una mano de cadáver
me aferra el brazo y me levanta... ¡Cielos!
¿Qué estoy mirando?...

.....
De oro y telas cubierto y ricas piedras
un guerrero se ve. Cetro y penacho
de ondeantes plumas se descubre; tiene
potente maza a su siniestra, y arco
y rica aljaba de sus hombros penden...
¡Qué horror! Entre las nieblas se descubren
llenas de sangre sus tostadas plantas
en carbón convertidas; aun se mira
bajo sus pies brillar la viva lumbre.
Grillos, esposas y cadenas duras
visten su cuerpo, y acerado anillo
oprime su cintura; y para colmo
de dolor, un dogal su cuello aprieta.
"Reconozco, exclamé, sí, reconozco
la mano de Cortés bárbaro y crudo.
¡Conquistador" ¡aventurero impio"
¿Así trata un guerrero a otro guerrero?
¿Así un valiente a otro valiente? ... Dije
y agarrar quise del monarca el manto;
pero él se deslizaba y aire sólo
con los dedos toqué.

La tragedia del heroico pueblo vencido es palpable en las
sentencias del rey del Anáhuac:

-"Háblame, continúo, pero en la lengua
del gran Nezahualcóyotl".
Bajé la frente y respondí: "La ignoro."
El rey gimió en su corazón. -"¡Oh mengua,
oh vergüenza!" gritó. Rugó las cejas
y en sus ojos brilló súbito lloro.

.....
- Ya mi siglo pasó. Mi pueblo todo
jamás elevará la oscura frente
hundida ahora en asqueroso lodo.
Ya mi siglo pasó. Del mar de Oriente
nueva familia de distinto idioma,
de distintas costumbres y semblantes,
en hora de dolor al puerto asoma;
y asolado mi reino, nuevo reino
sobre sus ruinas miserables levanta.

Y cavó para siempre el mexicano.
y ahora imprime en mi ciudad la planta
el hijo del soberbio castellano.
Ya mi siglo pasó."

Pinceladas de dramático romanticismo en la evocación a la guerra
de la conquista:

Ya diviso en el puerto
hinchadas lonas como niebla densa.
ya en la playa diviso.
en el aire vibrando aguda lanza.
de gente extraña la legión inmensa.
Al son del grito de feroz venganza
las armas crujen y el bridón relincha:
oprimida rechina la cureña.
bombas ardientes zumban,
vaga el sordo rumor de peña en peña
y hasta los montes trémulos retumban.

¡Mirad! mirad por los calientes aires
mares de viva lumbre
que se agitan y chocan rebramando;
mirad de aquella torre el alta cumbre
como tiembla, y vacila y cruje, y cae.
los soberbios palacios derrumbando.
.....
Sangrienta está la tierra,
sangrienta el alta sierra.
sangriento el ancho mar, el hondo espacio,
y del inmoble rey del claro día
la faz envuelve ensangrentado velo.
Nada perdona el bárbaro europeo:
todo lo rompe y tala y aniquila
con brazo furibundo.

Cuando despunta el día se desvanece la visión:

Brilló en el cielo matutino rayo.
de súbito cruzó rápida llama,
el aire convirtiéndose en humo denso
salpicada de brazas encendidas
cual rojos globos en oscuro cielo.
La tierra retemblo, giro tres veces
en encontradas direcciones: hondo
cráter abrióse ante mi planta infirme
y despeñóse en él bramando un río
de sangre espesa, que espumo lago
formó en el fondo, y cuyas olas negras.

agitadas subiendo, mis rodillas
 bañan sin cesar. Fantasma horrible
 de formas colosales y abultadas,
 envolvió su cabeza en luengo manto
 y en el profundo lago sumergiöse.

.....
 ¿Dó estoy? ¿Qué lazo oprime
 mi garganta? ¡Piedad! Solo me encuentro...
 Mi cuerpo tembloroso húmeda yerba
 tiene por lecho; el corazón mis manos
 con fuerza aprietan, y mi rostro y cuerpo
 tibio sudor empapa. El sol brillante,
 tras la sierra asomando la cabeza
 mira a Chapultepec cual padre tierno
 contempla al despertar a su hijo amado.
 Los rayos de su luz las peñas doran,
 los árboles sus frentes venerables
 inclinan blandamente, saludando
 al astro ardiente que les da la vida.
 Azul está el espacio, y a los montes
 baña color azul, claro y oscuro.
 Todo respira juventud risueña
 y cantando los pájaros se mecen
 en las ligeras y volubles auras.»³¹

3.5 Segundo romanticismo mexicano.

Las interminables guerras civiles de los años postindependentistas sumen al país en un marasmo insostenible, no se ha avanzado en los anhelados proyectos sociales de educación, salud, progreso. Ante esta cada vez más preocupante situación, nuestro romanticismo literario da un viraje «funcional»: sustituye la exaltación subjetiva y vehemente, por una manera más límpida que pueda ser transmitida y comprendida con mayor claridad y origine una auténtica expresión nacional. Nuestros románticos se tornan en apasionados maestros. José Luis Martínez ha escrito acertadamente al respecto: «El tipo de romántico puro, pasión y exaltación, pronto se convierte naturalmente, por una adaptación funcional, en otro tipo más noble y necesario: el del maestro. Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano se dan a

la tarea de ser los guías de una juventud excesivamente apasionada, pero poco cuidadosa de su preparación. Tras ellos vendrá después Justo Sierra, que comprenderá la radical necesidad del mexicano y hará posible el verdadero renacimiento de las letras mexicanas que es el Modernismo.»²²

3.6 Ignacio Manuel Altamirano y la tradición de los idilios.

La obra poética del maestro Altamirano no es voluminosa. Rimas constituye su único libro de poesía. Es bien conocida su insistencia sobre la necesidad de cultivar una literatura nacional, inspirada en temas nuestros; desde esta perspectiva el paisaje mexicano era una veta invaluable que contenía enormes posibilidades. Pertenece al lado de Juárez, a los ilustres liberales de sangre mesoamericana pura, que tenían como ninguno, el derecho de reivindicar a la patria. Fiel a sus ideas el maestro da los primeros pasos certeros en el tratamiento de nuestro paisaje poético moderno. Por un lado, ha asimilado las experiencias anteriores, la tradición, y, por otro, su enfrentamiento es directo, ha dejado atrás los paisajes artificiales de Filis y Clorilas, y mesurado la exaltación puramente subjetiva. A través de una poesía que recreara nuestra naturaleza, Altamirano podía introducir el color local, a él tan caro para poder alcanzar un tono propio y una expresión auténticamente nacional. Su poesía no es meramente descriptiva, en ella se funde un fecundo estro lírico amatorio, un dulce erotismo, por eso sus mejores realizaciones, "Las amapolas", "Los naranjos", son verdaderos idilios, no a la usanza neoclásica, sino que pintan pasiones y escenarios de aquí y de ahora.

Altamirano aclimata a las latitudes tropicales la forma clásica del idilio. Nuestra exuberante y voluptuosa naturaleza se presenta con su carga de erotismo, que invita a la entrega amorosa.

El género del idilio romántico, iniciado por el maestro tendrá una feliz continuidad en discípulos y seguidores y en él se vertirá la lírica del paisaje en sus más logradas realizaciones. Llevará a la síntesis a dos vetas esenciales de nuestra sensibilidad poética: lo sentimental-erótico y el paisaje. En éste y en otros sentidos es un espíritu ecléctico, de ahí que también se le considere un poeta de expresión sobria y clásica y de vena romántica. Luis G. Urbina ha resumido mejor que nadie las cualidades del maestro:

«Altamirano ... aprovechó para difundir sus ideas, no ya en el Parlamento, ni en la hoja volante, ni en el estrado, sino en la cátedra. Y allí estaba en realidad como príncipe en su dominio. El atractivo que tuvo para las almas nuevas era indiscutible. Si se le oía se le seguía. Tenía la virtud magistral por excelencia: sabía socratizar. Por eso pudo hacer, por eso hizo un gran beneficio a la literatura romántica de México: la desencrepó, la tranquilizó, la equilibró, le presentó los modelos clásicos, los griegos y los latinos, y le dijo: por ahí...»

«No se volvió ni se podía volver a la frialdad académica, ni a la alusión mitológica, ni al artificio insustancial, pero se limpió de sensibilería y de falsedad lírica y los ojos se fijaron de nuevo en el mundo real, y dio principio la noble tendencia de sentir con sinceridad y de expresar con verdad.»»

El erotismo de Altamirano no es desenfrenado, pero se comprende por la rígida moralidad de la época y por su misión de maestro. Incluso, se siente obligado a justificar históricamente sus idilios y su osadía. Escribe en notas explicativas a los poemas:

«Confieso que he tenido alguna vacilación para publicarlos, temiendo que se juzgasen demasiado libres. ...»

«La literatura clásica y la sagrada presentan frecuentes ejemplos de esta libertad y aun mayor de cien veces. ... Prescindiendo del Cantar de los Cantares, y de otros monumentos bíblicos, mencionaré a Anacreonte, cuyos versos, que son un modelo de gracia y de elegancia, están consagrados al amor y al placer. La musa griega antigua tenía en esto toda la belleza de la sencillez y de la verdad.

«En época menos antigua, en lo que puede llamarse la escuela poética de Alejandría, tenemos a Teócrito y a Bion de Esmirna, cuyos idilios nos dan todavía muestra de encantadora naturalidad. ...

«En cuanto a los clásicos latinos, ¿quién no conoce algunas odas de Horacio, algunas églogas de Virgilio, algunas elegías de Tibulo, de Cátulo y de Propercio, los asuntos de algunos poemas de Ovidio ...

«...los italianos de la edad media ... Juan Segundo ... Parny ... Gassner, el Teócrito suizo. ... los clásicos españoles, a Garcilaso y a casi a todos los de su escuela, que siguiendo a la italiana, nos dejaron monumentos de este género que los modernos imitan con entusiasmo.

«Así pues, sin que por eso se crea que pretendo dar a mis idilios, en verdad insignificantes, y en los que no he pretendido sino describir cuadros de nuestra naturaleza americana, un mérito de que absolutamente carecen; yo pequeño, yo humilde e indigno de colocarme al lado de aquellos grandes poetas, soy bastante excusable al querer imitarlos en su naturalidad.»»*

"Flor del alba", "La salida del sol", "Los naranjos", "Las amapolas", siguen una secuencia de tiempo y espacio. Comenta su autor:

«Los lectores me permitirán algunas palabras sobre estos cuatro idilios, que pertenecen verdaderamente al género descriptivo, al que tengo suma afición.

«En ellos he intentado presentar pequeños cuadros de los paisajes del sur, para mí tan queridos, como que allí se meció mi pobre cuna. Para ello he escogido cuatro horas sucesivas, la del alba, en la que nace el sol, la de las ocho o nueve de la mañana, y por último, la del mediodía.»»*

Las notas explicativas a "Flor del alba" son reveladoras de las intenciones de Altamirano poeta: rescatar para la poesía, además de la voluptuosidad de la costa, la vida sencilla de sus habitantes, agrupados en comunidades pequeñas que preservan nuestras costumbres ancestrales:

«En la "Flor del alba" he querido, no sólo describir el aspecto de la naturaleza, en la madrugada, sino también presentar un cuadro de las costumbres de la costa, a esa hora.

«Como la doncella a quien llamó "Flor del alba", todas las jóvenes costeñas que habitan en los barrios, que son pequeñas aldeas hundidas verdaderamente en un océano de vegetación, se levantan al despuntar la aurora, salen de sus cabañas y se dirigen al río, a traer el agua que necesitan para los usos de la familia.

«Es de advertir que en la costa del sur no hay más ciudad que la pequeña de Acapulco. La población de las costas vive en esos barrios, ya sea por la escasez de ella, o por su falta de cultura, o porque así conviene más a sus trabajos agrícolas, únicos a que se consagra.

«Es en extremo pintoresco el aspecto de los barrios con sus cabañas de hojas de palmera, escondidas en un bosque de parotas, de mangles, de caobas y de cocoteros, y rodeadas por todas partes de altísimas y espesas yerbas. En los techos cónicos de estas cabañas se enredan millares de trepadoras, ostentando allí sus gigantescas flores azules, rojas y blancas.

«Apenas hay un barrio de estos que no tenga cerca un río, y precisamente por aprovechar sus aguas se han situado casi todos en las márgenes de los que descendiendo de la sierra, corren por el plano de la costa a desembocar en el mar. El Atoyac sólo, tiene en sus orillas cerca de veinte. (//)

«Como es de suponerse, en estas poblaciones reinan las costumbres sencillas de la vida del campo. Las familias acomodadas, y aun algunas que pueden llamarse ricas, no se distinguen de las demás. Tienen todo el carácter patriarcal de los pueblos primitivos ...»²

El poema abre con una pintura del amanecer costeño:

Al través de los nacientes
rayos de luz matinal;
bajo su manto de niebla
gime soñoliento el mar,
y el céfiro en las praderas
tibio despertando va.
De la sonrosada aurora
con la dulce claridad,
todo se anima y se mueve.
todo se siente agitar

En su búsqueda por plasmar una expresión nacional, en lengua española y con sensibilidad mexicana, Altamirano recrea el mito prehispánico de la lucha del día y la noche, el día identificado con el águila, elemento solar, y la noche con el jaguar de

hábitos nocturnos.³⁷ e introduce voces populares y autóctonas; además las escenas con música de pájaros y flores, de auténtico color americano, recuerdan a nuestra lírica autóctona. Ahí radica su dualidad genial: de cepa náhuatl y profundo conocedor de los clásicos:

el águila allá en las rocas
 con fiereza y majestad
 erguida ve el horizonte
 por donde el sol nacerá:
 mientras que el tigre gallardo
 y el receloso jaguar
 se alejan buscando asilo
 del bosque en la oscuridad.
 Los alciones en bandadas
 rasgando los aires van,
 y el madrugador comienza
 las aves a despertar:
 aquí salta en las caobas
 el pomposo cardenal,
 y alegres los guacamayos
 aparecen más allá
 El aní canta en los mangles,
 en el ébano el turpial,
 El centzontli entre las ceibas,
 la alondra en el arrayán,
 en los maizales el tordo
 y el mirlo en el arrozal.
 Desde su trono la orquidea
 vierte de aroma un raudal:
 con su guirnalda de nieve
 se corona el guayacán,
 abre el algodón sus rosas,
 el ilamo su azahar,
 mientras que lluvia de aljófar
 se ostenta en el cafetal,
 y el nelumbio en los remansos
 se inclina el agua a besar.

Para encontrar personajes y escenas típicas, elementos nuevos que rejuvenecieran nuestro arte del paisaje del cansancio clásico, Altamirano no tuvo que ir como haría Gaugin a las lejanías exóticas de Tahiti, sino que las descubrió para nuestra

poesia en nuestras tierras y costumbres. Vaste de ejemplo este paisaje con figura:

Entonces, niña hechicera
de la choza en el umbral
asoma, que flor del alba
la gente ha dado en llamar.
El candor del cielo tiñe
su semblante virginal,
y la luz de la modestia
resplandece en su mirar.
Alta, gallarda y apenas
quince abrilés contará;
de azabache su cabello,
sus labios bermejós, más
que las flores del granado
la púrpura y el coral,
sí sonrien, blancas perlas
menudas hacen brillar.
Ya sale airosa, llevando
el cántaro en el yagual,
sobre la erguida cabeza
que apenas mueve al andar^{ce}

En "Los naranjos", después de la frondosa erupción matinal,
irrumpe la cálida propensión costeña que despierta siempre al
deseo:

Deja el baño, amada mía,
sal de la onda bullidora;
desde que alumbró la aurora
jugueteas loca allí.
¿Acaso el genio que habita
de ese río en los cristales,
te brinda delicias tales
que las prefieres a mí?

¡Ingrata! ¿por qué riendo
te apartas de la ribera?
Ven pronto, que ya te espera
palpitando el corazón.
¿No ves que todo se agita,
todo despierta y florece?
¿No ves que todo enardece
mi deseo y mi pasión?

En los verdes tamarindos
 se requiebran las palomas,
 y en el nardo los aromas
 a beber las brisas van.
 ¿Tu corazón, por ventura,
 esa sed de amor no siente,
 que así se muestra inclemente
 a mi dulce y tierno afán?

.....
 Ven y estéchame, no apartes
 ya tus brazos de mi cuello,
 no ocultes el rostro bello,
 tímida huendo de mi.
 Oprimanse nuestros labios
 en un beso eterno, ardiente,
 y transcurran dulcemente
 lentas las horas así.

Satisfechos, los amantes se entregan a la siesta tropical":

En los verdes tamarindos
 enmudecen las palomas;
 en los nardos no hay aromas
 para los ambientes ya.
 Tú languideces: tus ojos
 ha cerrado la fatiga,
 y tu seno, dulce amiga,
 estremeciéndose está.

En la ribera del río
 todo se agosta y desmaya;
 las adelfas de la playa
 se adormecen de calor.
 Voy el reposo a brindarte
 de trébol en esta alfombra,
 a la perfumada sombra
 de los naranjos en flor.⇒

"Las amapolas" continúan la tónica anterior. Unese a la quemante brillantez del sol del mediodía la pintura del ambiente costeño, la agilidad y fuerza de los versos:

El sol en medio del cielo
 derramando fuego está:
 las praderas de la costa
 se comienzan a abrasar,
 y se respira en las ramblas
 el aliento de un volcán.

Los arrayanes se inclinan,
 y en el sombrío manglar
 las tórtolas fatigadas
 han enmudecido ya:
 ni la más ligera brisa
 viene en el bosque a jugar.

Todo reposa en la tierra
 todo callándose va,
 y sólo de cuando en cuando
 ronco, imponente y fugaz,
 se oye el lejano bramido
 de los tumbos de la mar.

En imágenes paralelas desarrolladas en "Los naranjos", el sopor veraniego incita a disfrutar de los placeres. El poeta se regocija en la belleza morena, y el amor se acompaña de la cadencia de las palmas y las húmedas amapolas:

Y las blancas amapolas
 de calor desvanecidas,
 humedecen sus corolas
 en las cristalinas olas
 de las aguas adormidas.

Todo invitarnos parece,
 yo me abrazo de deseos;
 mi corazón se estremece,
 y ese sol de junio acrece
 mis febriles devaneos.

Arde la tierra, bien mío:
 en busca de sombra vamos
 al fondo del bosque umbrío,
 y un paraíso finjamos
 en los bordes de ese río.

Aquí en retirado encanto,
 al pie de los platanares
 por el remanso bañado,
 un lecho te he preparado
 de eneldos y de azahares.

Suelta ya la trenza oscura
 sobre la espalda morena;
 muestra la esbelta cintura,
 y que forme la onda pura
 nuestra amorosa cadena.

Late el corazón sediento;
 confundamos nuestras almas
 en un beso, en un aliento...
 mientras se juntan las palmas
 a las caricias del viento.

Mientras que las amapolas,
 de calor desvanecidas,
 humedecen sus corolas
 en las cristalinas olas
 de las aguas adormidas.

El poema termina con la frescura y música del atardecer:

Entre las palmas se pierden;
 y del día al declinar,
 salen del espeso bosque,
 a tiempo que empiezan ya
 las aves a despertarse
 y en los mangles a cantar.

Todo en la tranquila tarde
 tornando a la vida va;
 y entre los alegres ruidos,
 del sud al soplo fugaz,
 se oye la voz armoniosa
 de los tumbos de la mar.⁴⁰

Con acierto ha expresado Huberto Batis: «En los poemas descriptivos. Altamirano se adelanta a Othón, quizá a Pellicer, y provoca la entrada triunfal del paisaje en nuestra literatura.»⁴¹ Y más todavía, el paisaje de Altamirano nos parece más cercano a la exuberancia tropical de Pellicer. Ya en "Las Amapolas" el poeta habla del "sol de junio", tema preferido después por el tabasqueño. Pero es en el poema "Al Atoyac", el río que baña la costa guerrerense, donde encontramos una mayor similitud de tono, el periodo cadente y estrepitoso, que anuncia a Pellicer. Aquí el tiempo transcurre del mediodía a la noche, con escenas que

combinan el paisaje con la vida sencilla y alegre de los costefios. El mediodía:

Abrase el sol de julio las playas arenosas
que azota con sus tumbos embravecido el mar
y opondan en su lucha, las aguas orgullosas,
el encendido ravo, su ronco rebramar

Tú corres blandamente bajo la fresca sombra
que el mangle con sus ramas espesas te formó:
y duermes tus remansos en la mullida alfombra
que dulce primavera de flores matizó.

Tu juegas en las grutas que forman tus riberas
de ceibas y perotas el bosque colosal:
y plácido murmuras al pie de las palmeras
que esbeltas se retratan en tu onda de cristal.

.....

Se dobla en tus orillas, cimbrándose, el papayo
el mango con sus pomas de oro y de carmín;
y en los ilamos saltan, gozoso el papagayo,
el ronco carpintero y el dulce colorín.

Ya en la noche:

La noche viene tibia: se cuelga ya brillando;
la blanca luna, en medio de un cielo de zafir,
y todo allá en los bosques se encoge y va callando,
y todo en tus riberas empieza ya a dormir.

Entonces en tu lecho de arena, aletargado
cubriéndote las palmas con lúgubre capuz,
también te vas durmiendo, apenas alumbrado
del astro de la noche por la argentada luz.

.....

Ni el silbo de los grillos que se alza en los esteros.
ni el ronco que a los aires los caracoles dan,
ni el huaco vigilante que en gritos lastimeros
inquieta entre los juncos el sueño del caimán.

.....

Y en tanto en la cabaña, la joven que se mece
en la ligera hamaca y en lánguido vaivén,
arrullase cantando la zamba que entristece,
mezclando con las trovas el suspirar también.

mas de repente, al aire resuenan los bordones
del arpa de la costa con incitante son,
y agitanse y preludian la flor de las canciones,
la dulce malagueña que alegra el corazón.

Entonces, de los barrios la turba placentera
en pos del arpa el bosque comienza a recorrer,
y todo en breve es fiestas y danza en tu ribera,
y toda amor y cantos y risas y placer.

Así transcurren breves y sin sentir las horas:
y de tus blandos sueños en medio del sopor
escuchas a tus hijas, morenas seductoras,
que entonan a la luna, sus cántigas de amor.

Las aves en sus nidos, de dicha se estremecen,
los floripondios se abren su escencia a derramar;
los céfiros despiertan y suspirar parecen;
tus aguas en el álveo se sienten palpar.

.....

Las palmas se entrelazan, la luz en sus caricias
destierra de tu lecho la triste oscuridad:
las flores a las auras inundan de delicias...
y solo el alma siente su triste soledad. 42

Probablemente a nuestros ojos, la lirica de Altamirano nos parezca desgastada por el tiempo, pero su valor e influencias son inobjetables. Abre la senda que recorrerán poetas desde Manuel M. Flores, Justo Sierra, hasta los modernistas Díaz Mirón, Othón y el más adelantado de ellos, López Velarde, hasta desembocar en Pellicer.

3.7 "Bajo las palmas" de Manuel M. Flores

Veamos la tradición de los idilios que iniciara Altamirano para nuestra poesía del paisaje. Manuel M. Flores en "Bajo las palmas" no intenta un cambio sustancial. Versos bien forjados y metáforas que comparan la belleza de la mujer con el paisaje, son lo más sobresaliente:

Morena por el sol del mediodía
 que en llama de oro fúlgido la baña
 es la agreste beldad del alma mía.
 la rosa tropical de la montaña.

Dióle la selva su belleza ardiente,
 dióle la palma su gallardo talle;
 en su pasión hay algo del torrente
 que se despeña desbordado al valle.

Alguna estrofa anticipa imágenes de la inmensidad del desierto en que se ejercitaría Othón:

Allá en la soledad, entre las flores,
 nos amamos sin fin a cielo abierto,
 y tienen nuestros fervidos amores
 la inmensidad soberbia del desierto.

Cierra el poema el sentimentalismo propio de Manuel M. Flores, pero bien rematado por la imagen tropical de las palmas:

Los labios de los dos, con fuego impresos,
 se dicen el secreto de las almas;
 después... desmayan lánguidos los besos...
 y a la sombra quedamos de las palmas.⁴³

3.8 "Playera" de Justo Sierra

"Playera", poema juvenil de Justo Sierra, es una obra de transición. Un nuevo lenguaje precursor del modernismo, pero que persiste a la visión alegre y lozana que proporciona Altamirano. José Emilio Pacheco considera a Justo Sierra: «nuestro primer poeta que tuvo conciencia y voluntad de ser parnasiano.»⁴⁴ Versos esmerados, pintura sensual y un sugestivo erotismo caracterizan al idilio:

Baje a la playa la dulce niña.
perlas hermosas le buscaré;
deje que el agua durmiendo cifa
con sus cristales su blanco pie.

Venga la niña risueña y pura,
el mar su encanto reflejará,
y mientras llega la noche oscura,
cosas de amores le contara.

Cuando en Levante despunte el día
verá las nubes de blanco tul,
como los cisnes de la bahía,
rizar serenas el cielo azul.

Enlazaremos a las palmeras
la suave hamaca y en su vaivén
las horas tristes irán ligeras,
y sueños de oro vendrán también.

Y si la luna sobre las olas
tiende de planta bello cendal,
oír la niña mis barcarolas
al son del remo que hiende el mar.

Mientras la noche prende en sus velos
broches de perlas y de rubí,
y exhalaciones cruzan los cielos,
lágrimas de oro sobre el zafir!

El mar velado con tenue bruma
te dará su hálito arrullador,
que bien merece besos de espuma
la concha-nácar, nido de amor.

Ya la marea, niña, comienza:
ven que ya sopla tibio terral,
ven y careyes tendrá tu trenza,
y tu albo cuello rojo coral.

La dulce niña bajó temblando,
bañó en el agua su blanco pie;
después, cuando ella se fue llorando,
dentro las olas perlas hallé.⁴⁰

3.9 Poesía académica

Vayamos ahora a la otra tradición de nuestra lírica: la poesía académica. A lo largo del siglo persistirá la secuela clasicista que se iniciara en los tiempos coloniales. Es tajante el juicio

de Octaviano Valdés: «Las obras académicas, a veces hasta las más perfectas, producen, junto con el placer estético, una desazón semejante a la que causan las figuras de cera, en cuya actitud, la vida, aun maravillosamente imitada, parece exhibirse en estado de congelación.»⁴⁶ Lo más rescatable en ella es la poesía descriptiva. Y la cultivan un número abundante de poetas, de los cuales los más sobresalientes los agrupamos en parejas representativas: Pesado, Carpio, en la primera mitad del siglo, y Montes de Oca y Pagaza, en la segunda. No proponen cambios cualitativos de importancia. Aunque si son perceptibles adelantos en algunos poemas: tratan frontalmente al paisaje, lo describen literalmente, prescindiendo de los ambientes pastoriles artificiales a la usanza neoclásica. También sobresaltan, de pronto, chisporroteos románticos, la ineludible "contaminación" entre ambas escuelas. Esta tendencia clasicista llegará hasta el más notable de los poetas paisajistas formados en el siglo pasado: Manuel José Othón.

3.10 José Joaquín Pesado y Manuel Carpio

Rescatemos de ambos autores los poemas más significativos para nuestro estudio, para ejemplificar la tradición que recogerá Othón. Iniciemos con la poesía descriptiva de Pesado. Menéndez y Pelayo ha deducido que «su filiación literaria se deriva del siglo XVI italiano y español»⁴⁷ Los sonetos que componen Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba, son para nuestro gusto sus mejores composiciones de paisaje. Es evidente en ellas el ánimo naturalista que seguirán poetas posteriores. Alfonso Reyes ha comparado esta poesía a impresiones fotográficas:

«se distingue ya por cierta especie de claridad, de precisión, como si ya, hecho y trabajado el molde, vencida la forma retórica con las "estilizaciones" del campo en que se cantó a Clorila y a Anarda -aquellas insustanciales muñecas-, el poeta no tuviera más que enfocar los paisajes, seguro de que ellos se registrarían automáticamente a través de su "cámara". Nuevos signos, de mucho color y carácter, van ya impresionando la placa fotográfica». 40

En "El molino y llano de Escamela" la perfección y belleza en el lenguaje se complementa con la expresión plástica. El correr apacible de la fuente va dibujando los cuadros de la escena campestre y el soneto termina con la serenidad vespertina de la vida en la aldea. Y no es su menor mérito la insinuación musical de la corriente fluvial y la imagen auditiva del repicar de la campana con que culmina el poema:

Tibia en invierno, en el verano fría
brota y corre la fuente; en su camino
el puente pasa, toca la arquería,
y mueve con sus ondas el molino:

espumosa desciende, y se desvía
después, en curso claro y cristalino
copiando a trechos la enramada umbria
y el cedro añoso y el gallardo pino.

Mirase aquí selvosa la montaña:
allí el ganado ledo, que sesteá,
parte en la cuesta y parte en la campaña.

Y en la tarde, al morir la luz febea,
convida a descansar en la cabaña
la campana sonora de la aldea. 41

Carpio ha sido juzgado con justa severidad por el maestro Reyes de «ripioso y desaliñado», «torpe aficionado a quien ocurrió de pronto el mero capricho de hacer versos, en fuerza de leer la Biblia.» 42 Entrebuscando en su obra encontramos algunos versos sobre el paisaje mexicano. La aparición de la virgen de

Guadalupe, tema preferido de la poesía colonial. lo anima a recrearse en descripciones de un ambiente de inusitada aridez para lograr el contraste piadoso:

En árido terreno
erizado de estériles abrojos.
donde no ven los ojos
sino la triste imagen de la muerte.
se eleva una colina
de seca tierra y duros peñascales.
donde jamás el pajarillo trina.
y sólo se oye, en medio a los zarzales.
el triste susurrar de los insectos
y el grito de silvestres animales.

O:

Junto al trémulo lago de Texcoco
se levanta tristísima colina,
donde no nace ni el ciprés flotante,
el cedro eterno o silbadora encina.
Allí las fuentes blandas y serenas
jamás regaron con sus aguas puras
los peñascos y estériles arenas:
terreno seco, polvoroso y triste,
donde el insecto vil se arrastra apenas.⁵¹

3.11 Ignacio Montes de Oca y Joaquín Arcadio Pagaza

Ambos obispos y arcades de Roma. Ignacio Montes de Oca. "Ippandro Acaico", y Joaquín Arcadio Pagaza. "Clearco Meonio". ambos consumados humanistas y traductores de autores clásicos. Montes de Oca: «Por sus versiones de los poetas griegos, Pindaro, Teócrito, Mosco, Bion, Apolonio de Rodas, es el más insigne de nuestros helenistas, en cantidad y calidad, y uno de los más ilustres de toda el habla castellana.» Por su parte, Pagaza traduce admirablemente a Horacio, Virgilio y el primer libro de la Rusticatio mexicana. En su lírica original, que no es lo más

copioso de su obra. destilan de su rigor formal y sapiencia clásica, el tratamiento de nuestro paisaje. Nos parece Pagaza un poeta que logra deshinivirse más fácil de tan ilustres influencias, con mayores recursos y más sensible ante la naturaleza.

«La debilidad poética de Ipandro Acaico se agrava por su actitud artística -temperamento y escuela-, gobernada por una especie de esteticismo platónico elegantemente frío y exterior. Sus ojos pasan sobre los objetos, como quien acaricia un mármol, complaciéndose en la sensación de sus sabios perfiles, pero sin esforzarse en percibir la onda vital que circula bajo la gelidez de la epidermis. Desde este aspecto, Monseñor Montes de Oca contrasta con su doblemente ilustrísimo hermano. Monseñor Arcadio Pagaza, quien, de la misma escuela y valer humanista, es más hondo precisamente por más humano, y por ello también más poeta.»²²

Recordemos de Montes de Oca el soneto "Al sol", cuya imagen primera sería cara a poetas como Pellicer. La fuerza expresiva de los cuartetos deslucen la opacidad de los versos finales:

¡Oh sol! Yo amé tu luz, yo amé tu fuego.
Acarició en los trópicos mi frente
tu roja lumbre, para mi clemente,
y bienestar me dio, paz y sosiego.

Hoy tus favores a pedir me niego,
mi helado tronco tu color no siente,
tu rayo ofusca mi ojo deficiente...
¡Inucuo sol, me estás dejando ciego!

¿Acaso te ofendí, porque tus galas
y tu fulgor troqué por el estudio
al brillo de la lámpara de Palas?

¿O porque de la luna enamorado,
a sus destellos pálidos, prelude
los cánticos que tú me has inspirado?»²³

La valía perdurable de su obra consiste en lo que ha señalado José Emilio Pacheco: «Por su cercanía a Othón y a muchos poetas

del fin de siglo "Ipandro Acaico" dio una base clásica a la aventura modernista.»⁴

La voluntad innovadora de Pagaza es superior a la de su coetáneo, su poesía preludia la obra mayor que habría de realizar Othón. La cercanía de los poetas de estirpe académica con los románticos, e incluso, premodernistas, quizá no es en nadie más clara que en Pagaza. El lenguaje de la primera estrofa de "Al volver al campo" nos sorprende, sobre todo de quien viene:

¡Quien me diera ocultarme en las ondas
cristalinas del lúbrico río,
que atraviesa encrespado y bravío
la llanura del suelo natal!

¡Quien me diera esconderme en el bosque
silencioso que al Valle circunda,
y buscar en la vida errabunda
un alivio a mi tedio mortal!»⁵

En el soneto paisajista logró Pagaza su más depurada poesía: forma que ya había intentado con acierto Pesado y que llevaría Othón a la maestría. Destacan en el género algunas de las composiciones que integran: Sitios poéticos del Valle de Bravo, Sitios poéticos del Estado de Veracruz y Algunas trovas últimas. Por ejemplo, esta panorámica que procede del paisaje del Valle de Bravo:

¡Soledad y quietud! ... Monte y más monte
de verdes tilos, álamos y abetos;
grandes peñascos húmedos y escuetos
sin raudales, sin cielo ni horizonte.

O en "La Huerta":

Bajo el sol tropical. de peña en peña
viene el río en poético desmayo
dando a las aéreas la flotante greña.⁵⁶

"El Papaloapan". el río veracruzano:

De tus riberas el papayo rico
la poma ostente en nido de verdura.
del tordo herida por el rojo pico;

y mézcanse tus palmas en la altura
blandamente agitando el abanico
que al dulce Tlacotalpan da frescura.⁵⁷

Los versos "A un Alamo" de Algunas trovas últimas recuerdan el lenguaje modernista:

El lago de zafir en su oleaje
envanecido con primor retrata
tus frescas hojas de nativa plata
y de tu tronco la esbeltez salvaje.

Por tu nudoso y áspero ramaje
trepa flexible. tiéndese y desata.
bañado en flor el grumo de escarlata.
la tierna vid contigo en madridaje.⁵⁸

Pero indudablemente "La Oración de la tarde" es la composición fundamental de Pagaza. No niega su parentesco con aquel célebre soneto que ya comentamos. "El molino y llano de Escamela" de Pesado. Ambos concluyen con rumor de campanas y auguran el caudal religioso (una de nuestras tradiciones más arraigadas), en el paisaje de Othón y López Velarde.

Tiende la tarde el silencioso manto
de albos vapores y húmedas neblinas.
y los valles y lagos y colinas
mudos deponen su divino encanto.

Las estrellas en solio de amaranto
 al horizonte vérguense vecinas,
 salpicando de gotas cristalinas
 las negras hojas del dormido acanto.

De un árbol a otro en verberar se afana
 nocturna el ave con pesado vuelo
 las auras leves y la sombra vana:

y presa el alma de pavor y duelo,
 al místico rumor de la campana
 se encoge, y treme, y se remonta al cielo.⁵⁹

3.12 El modernismo

En las últimas décadas del siglo despunta un nuevo estilo: el modernismo. El modernismo es el primer movimiento literario que propone la América española y que influye y renueva posteriormente todo el ámbito de nuestra lengua. La tradición en España se hallaba anquilosada y viene de pronto el vástago y le muestra el nuevo sendero. Se le ha definido como: «la incorporación de América a la literatura universal, el logro de su independencia literaria -comienzo y origen del gran desarrollo posterior de las letras hispánicas- el principio de su influencia en España y la transformación más profunda de la poesía española desde Garcilaso.»⁶⁰ Y: «no como una escuela literaria sino como una completa renovación del idioma, una reforma total de la prosodia española, una nueva estética de libertad opuesta a la tiranía de la Academia que erige en norma del presente la obra maestra del pasado.»⁶¹

Los movimientos renovadores en Francia, la capital cultural del XIX, parnasianismo y simbolismo, son determinantes en el

surgimiento del nuevo estilo. Rubén Darío reconocería esta deuda con la tradición francesa:

«Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión, que hay en la lengua de Francia fue mi pensamiento descubrirlos en español o aplicarlos (...) La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? Luego, ambos idiomas están, por decirlo así, hechos con el mismo material. En cuanto a la forma, en ambos puede haber idénticos artifices. La evolución que llevara al castellano a este renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de tradicionalismo (...)

«Qui pourrais-je imitier pur être originel?, me decía yo. Pues, a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original (...) Sé tú mismo; esa es la regla. Si soy verleniano no puedo ser moreista, o mallarmista, pues son maneras distintas. Se conocen, eso sí, los instrumentos diversos y uno hace su melodía cantando en su propia lengua, iniciado en el misterio de la música ideal y rítmica.»⁶²

Breve historia del modernismo de Max Henríquez Ureña y la Introducción a la "Antología del modernismo" de José Emilio Pacheco, son estudios capitales sobre el tema. Henríquez Ureña distingue dos etapas significativas en el movimiento: en la primera :

«el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento (...) En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte.»⁶³

José Emilio Pacheco resume las fases anteriores y añade una tercera, ya dentro de la primera década del siglo XX:

«durante la primera el poeta se siente "desterrado en tierras americanas". Durante la segunda, desde París y Madrid, pierde las ilusiones de europeísmo, adquiere una perspectiva continental, siente que pertenece a una nacionalidad única formada por todos nuestros países. El enemigo ya no es la tradición española sino el imperialismo norteamericano. La unidad defensiva sólo es posible mediante la lengua común. Hay que afinar y perfeccionar este vínculo, y de la operación el castellano sale transformado por América. Finalmente el poeta modernista comprende que las diferencias son tantas como las semejanzas y que el proyecto continental no puede lograrse a menos que parta de un estado previo de individualidad cultural en cada país. A estos periodos corresponden el exotismo y diabolismo iniciales, la reflexión metafísica y el continentalismo después, y por último el criollismo vernacular -etapa incierta que se ha dado en llamar posmodernismo.»⁶⁴

El modernismo es un arte de síntesis. Se recibe la estimulante influencia francesa, pero el nuevo lenguaje también se inscribe dentro de la mejor tradición literaria hispana de los Siglos de Oro, acallada por el neoclasicismo: «el modernismo significaba la continuidad y el enriquecimiento de la gran tradición castellana frenada por el neoclasicismo o academismo del siglo XVIII, la vuelta aun "estado de naturaleza" que usurparon los neoclásicos cuando al intentar la aclimatación de la sobriedad lúcida y la pureza idiomática observadas en Francia silenciaron el lenguaje de Cervantes, Calderón, Góngora y Quevedo.»⁶⁵

Retomemos las influencias de la poesía francesa. Frente a los excesos del romanticismo, los poetas parnasianos aspiran a la medida clásica: «una poesía que acepta la objetividad positivista y anhela la exactitud de la ciencia. Los poetas reunidos en Le Parnase Contemporain, recueil des vers nouveaux (1866-1876) rechazan la improvisación y la desmesura (Sculpte. Lime. Cisele, aconseja Gautier). A la agonía romántica enfrentan

la serenidad de la escultura helénica; se niegan al histrionismo confesional, a vender sueños y penas, a desnudarse en público. Fundan un exotismo esteticista que trata de hallar en la poesía la plenitud bárbara negada por la mezquindad del mundo industrial.»⁶⁶

El simbolismo: «A mediados de los ochentas el romanticismo llega a su fin con la muerte de Hugo y se produce una segunda revolución romántica: el simbolismo.» Libro capital de la poesía simbolista: «Les poètes maudits (1883 y 1888) de Paul Verlaine, que descubre al público los nombres y las obras de Arthur Rimbaud, Stephan Mallarmé, Tristan Corbière, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle Adam y el mismo Verlaine.» Los principios poéticos sustentados por Edgar Allan Poe, tanto en sus poemas como textos críticos, sirven de base al simbolismo: «a fin de alcanzar efectos espirituales la poesía debe tomar la indefinida sugestión de la música.» Es revelador el verso en el "Art poétique" de Verlaine: «De la musique avant toute chose»⁶⁷.

Por medio de la sinestesia, se logra la correspondencia entre las artes y se enriquecen las posibilidades de la imagen y la metáfora. El procedimiento de la sinestesia consiste en un cruzamiento de los sentidos para aprehender las sensaciones. (Ver poema Correspondances de Baudelaire, cap. 1). Las palabras de Dario atestiguarían esta estética:

«llevar el arte de la palabra al terreno de las otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música (...) Pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas.»⁶⁸

En México las dos corrientes que coexisten a lo largo del siglo, romanticismo y academicismo, son la base del modernismo. «Estas dos corrientes forman la base de sustentación para que puedan adaptarse las influencias que a través de un acelerado proceso dieron origen al modernismo mexicano.»⁶⁷ Este proceso se inicia con el programa que propone Altamirano en la revista El Renacimiento (1869): unir en aras de las buenas letras y de la literatura nacional, las facciones irreconciliables de liberales y conservadores, clásicos y románticos, y se consolida durante la paz porfiriana.

El romanticismo mexicano se vio contenido por los vaivenes políticos, en el sentido «que fue necesario utilizar la literatura como utensilio didáctico de las ideas emancipadoras en desventaja del arte.»⁷⁰ De ahí que la gran síntesis modernista fuera en palabras de José Emilio Pacheco: «al mismo tiempo romanticismo, parnasianismo y simbolismo.»⁷¹

Tampoco puede entenderse el modernismo sin «las revoluciones social, industrial, científica y tecnológica.» Una literatura, en suma, «que corresponde al mundo moderno.»⁷² La filosofía positivista, la ciencia, el proceso industrial, la especialización, el progreso, el materialismo, que fomenta el porfiriato, hacen distintos a los románticos de los modernistas. Mientras que los románticos más destacados, dadas las circunstancias, se vieron obligados a ser consumados ideólogos, militantes y maestros y a fomentar una actitud nacionalista y alentadora (Prieto, Ramírez, Altamirano). Los modernistas pueden

dedicarse al cultivo de su propio arte, al "arte por el arte".

Los modernistas propiciaron una visión cosmopolita:

«Entonces el mundo poético hispanoamericano se llena con imágenes de todas las mitologías, se puebla de palacios versallescos, jardines e interiores orientales, dioses, ondinas, ninfas, sátiros, efebos, cisnes, náyades, centauros, libélulas, princesas, abates, colombinas -toda la utilería de la cultura humanista, mise en scène que hoy nos parece exótica y ajena al medio americano, pero que en tiempos de los modernistas formaba el sostén de la instrucción para las clases media y alta, y resultaba tan familiar como ahora pueden serlo los personajes de las series de televisión y los comics.»⁷³

Ante el materialismo de la sociedad industrial fueron presas del "mal du siècle", del spleen, de ahí el pesimismo o vanalidad de algunas de sus composiciones, "La duquesa Job", por ejemplo:

En dulce charla de sobremesa,
mientras devoro fresa tras fresa
y abajo ronca tu perro Bob,
te haré el retrato de la duquesa
que adora a veces el Duque Job.

José Emilio Pacheco audazmente compara a la moda con el modernismo: «La moda es la aparición figurativa de la modernidad. La moda supone el proceso industrial. Si la sociedad importa a los productos de las fábricas parisinas, Nájera importará a su vez el esprit, la gracia, el matiz, la frivolidad.»⁷⁴

Desde esta perspectiva, el modernismo es un arte urbano y cosmopolita, de ahí que nuestro paisaje no sea preferentemente favorecido. «"La Duquesa Job" es el primer poema que se escribe para una clase media urbana.»⁷⁵ La fría sugerencia de los objetos, el mundo artificial, sustituye a la estética del paisaje: «El mundo industrial comienza a sustituir al natural e irrumpe a dondequiera el objeto: biombo, divanes, jarrones.

colgaduras, lacas, oro, japerías, miniaturas, joyeros, frascos de perfume, acuarelas, porcelanas, lámparas, marfil, perlas, esmaltes.»⁷⁶

3.13 Manuel José Othón

Manuel José Othon es en muchos sentidos la excepción a las reglas de los poetas modernistas. Siempre se sintió apartado de las innovaciones de sus contemporáneos y prefirió ceñirse a la perfección clásica. No se fascinó por los exotismos extranjerizantes ni por las insinuaciones de la agitada vida urbana, prefirió una vida sencilla y retirada, de vate aldeano en comunión perpetua con su diosa: la naturaleza. Más cercano está a otro de sus contemporáneos, el pintor José María Velasco. Ambos son nuestros paisajistas por excelencia del XIX. Sintetizan los intentos anteriores y aclimatan de una vez por todas el género. Con una sólida formación clásica, dominio incuestionable de la técnica, y dotados de despierta sensibilidad y recursos, dedicaron su obra entera al arte del paisaje. Son figuras complementarias no sólo por ser uno pintor y otro poeta, sino porque tratan dos aspectos de nuestro paisaje: la obra esencial de Velasco recrearía la suntuosidad del Valle de México, la de Othón, la inmensidad del desierto del norte. Además de su inobjetable ascendencia clásica, de la maestría formal que caracteriza sus obras, y que las hace mantener un permanente nivel de calidad, no fueron ajenos al influjo de las corrientes en voga de la época. Por ejemplo, en el poema "A Elena Padilla" percibimos la influencia de la poesía simbolista, la presencia de las sinestesias, de las correspondencias en Othón:

Yo creo que las notas tienen colores
y que tienen perfumes las armonías.

Y es verdad. Lo he sentido: cuando del piano
sobre las blancas teclas su mano vibra,
y se impregna de aromas la melodía
que brota de las cuerdas como un gemido,
como un suspiro vago, como una risa,
o como el tremulante sollozo inmenso
que, al hundirse en la sombra, lanza la vida.??

Othón poseyó los mejores dotes de un poeta paisajista: sensibilidad a la luz y el color y un oído privilegiado que le permitía captar y transmitir la música de la naturaleza. El "Himno de los bosques" y el "Idilio salvaje" son los poemas cumbre de Othón. En el "Himno de los bosques" se vale de todos sus recursos para construir una obra magna, un gran canto a la naturaleza, en una síntesis de su primordial búsqueda poética. Pareciera que en otros poemas hubiera estado ensayando, de manera genial, todas las posibilidades para llegar a la composición más completa.

La obra de Othón presenta dos caras primordiales: el paisaje de tipo naturalista, donde la bondad de la naturaleza es el ideal de belleza; el "Himno de los bosques" es el poema que sintetiza esta faceta. El pesimismo no está ausente en Othón, esta es su otra vena poética, vemos por aquí y por allá en sus poemas elementos que lo confirman, pero más o menos siempre de una manera velada e impersonal, reflejando su propia melancolía en el paisaje. El "Idilio salvaje" es curiosamente su mejor poesía y la culminación de sus inquietudes emocionales y naturalistas, de pronto, el poeta que nos tiene acostumbrados a la transparencia y

medida de sus emociones, se desnuda y nos entrega una obra personalísima, íntimamente desgarradora.

De igual manera que Díaz Mirón renunciara a su obra anterior en el prólogo de Lascas, Othón hace lo propio y considera a Poemas rústicos: «el primero de los cuatro volúmenes de que consta mi obra lírica».⁷⁹ Los otros volúmenes no aparecerían, serían un proyecto que ante la imposibilidad de la muerte no pudo concluir.

La crítica autorizada de Alfonso Reyes que no fuera benévola con las obras de Pesado y Carpio, con Othón, por el contrario, se desborda en elogios y nos traza las preferencias de su gusto y sus cualidades poéticas:

«En la paz de las aldeas gustaba Othón de pasar la vida, donde es más fácil salir al campo y decuidarse de todo aquello que sólo accesoriamente nos ocupa. Cuando el trato humano estrecha poco, cuando el roce social apenas se hace perceptible, más holgadamente viaja el espíritu en sus contemplaciones; y desvestido el ánimo de todo sentimiento efímero, vuelve a su profundidad sustantiva, toma allí lo esencial, lo "desinteresado", lo indispensable de las imágenes del mundo, y vuelca sobre el espectáculo de la naturaleza el tesoro de sus más hondas actividades, la religión, el deber, el gusto o el dolor de la vida.»

«La técnica de Manuel José Othón es clásica, rica de reminiscencias y evocaciones; ofrece uno de esos fenómenos de rejuvenecimiento y adaptación de la lengua poética del siglo de oro ...»

«La buena cepa castellana de nuestro poeta. La cual no sólo es condición de estilo, sino tanto como esto, y aun más que esto probablemente, temple especial del alma y facultad especial de sentir el aspecto poético de las cosas, menos por lo fantástico que por lo verídico, menos por lo imaginario o soñado que por el apremio inminente de la realidad, precipitado todo en el ser bajo la forma de verdades morales y de místicas aspiraciones.»

«La concatenación sabia de las estrofas y la fluidez perfecta del verso, que parece, en ocasiones, fundirse en una sola palabra, ayudan poderosamente a la armonía. Y así, como realización lírica, los versos de Othón, cuya sonoridad ha de

buscarse con los oídos ... merecen también alto puesto en la antología española. Los rasgos de color tampoco escasean ...»⁷⁹

Otro mérito de su poesía:

«Y para que no falte, junto a la religión, junto al deber, junto al sentimiento de dolor y amor a la vida, ninguna de las fuentes primarias de nuestro espíritu, un bien entendido amor a la patria.»⁸⁰

Opina de Poemas rústicos:

«hay poesías enteras donde la descripción sólo existe por sí indudablemente, y cuyo mérito es altísimo, porque en ellas el paisaje mexicano está retratado como en ninguna parte, y el ruido agrio del campo, con rechinar de carretas, cantos de labriegos y gritos de pájaros, nos zumba incesantemente al oído, por raro caso de evocación. A esto se añade una sensibilidad tan extrema y comunicativa que, después de conocer el libro, si releemos aisladamente algunos versos ("Llena el agua los surcos del sembrado..), de pronto creemos sentir la caricia fresca del manantial y nos aparece todo el paisaje. El poder de evocación auditiva es extraordinario y de lo más vigoroso en nuestra lengua. Quien quiera convencerse de ello, que recite en voz alta el Himno de los bosques, el Angelus Domini, el soneto Vespertino de Procul negotiis, los de Fronδας y glebas (Orillas del Papaloapan y Una estepa del Nazas), el Poema de vida, donde sobresale, a este respecto, aquel verso que no resisto a la tentación de citar: "«La parda grulla en el erial crotora"».⁸¹

Antes de comenzar el análisis de su poesía, una cita de su antólogo Antonio Castro Leal:

«Su naturaleza era la naturaleza americana, con rastros de catástrofes y derrumbes terciarios, donde pesadas moles de geometrías fantásticas esculpen un paisaje majestuoso y bronco, de admiración y espanto; donde el sol durante siglos ha calcinado los desiertos reverberantes que rebajan la línea del horizonte; donde las aguas incontenibles, inmensas, arrolladoras, han horadado montes y sierras, dejando al correr, turbias de arena, su recuerdo en espeluncas, hondanadas y barrancos. Naturaleza de moles abruptas y majestuosas, de tupidas selvas tropicales, alumbrada por relámpagos y sonora de tormentas, turbiones y diluvios. En esa naturaleza excesiva, opulenta y enmarañada, viciosa y llena de vapores y perfumes de las Huastecas, o bien desolada, barrida por vientos gélidos o abrasada con hálitos de bochorno en los desiertos crueles de Mapimi; en esa naturaleza que, como en los primeros días de la creación, aterra al hombre la noche que disuelve en su abismo negro todas las formas, y donde el sol -"el sol glorioso y santo"- reitera cada día la confianza divina en los frágiles destinos del hombre; en esa naturaleza Othón, sensible a todo símbolo y mensaje, se paseaba seguido por las miradas invisibles

de todas las cosas, como en el soneto citado de Baudelaire [Ver cap. I]. Pero no eran simples "correspondencias", sino un diálogo, un verdadero coloquio de amor.»⁹²

La calidad de la poesía de Othón nos provocaría repetir muchos de sus versos, nos limitaremos a algunos que destacan sus cualidades como paisajista. En "Surgiste", la composición que abre Poemas rústicos, hay este espléndido apunte pictórico:

Blanco el cielo, Montañas oscuras
se destacan en fondo gris perla.

Evoca la fecundidad de la naturaleza en imágenes y metáforas que han destilado las lecciones modernistas: sinestesia y musicalidad.

Todo es vida y calor, todo tiembla
cuando el sol, rosa inmensa de fuego,
su luminico polen dispersa.»⁹³

La pintura del "Ocaso", se une a la tradición de excelentes sonetos de la tarde a que hemos aludido, "El molino y llano de Escamela" de Pesado y "La oración de la tarde" de Pagaza.

He aquí, pintor, tu espléndido paisaje:
un lago oscuro, ráfagas marinas
empapadas en tintas cremesinas
y en el azul profundo del celaje;

un tronco que columpia su ramaje
al soplo de las auras vespertinas,
y manchadas de verde las colinas
y de amarillo el fondo del bosque;

un peñasco de líquenes cubierto:
una faja de tierra iluminada
por el último rayo del sol muerto;

y de la tarde al resplandor escaso,
una vela a lo lejos, anegada
en la divina calma del ocaso.»⁹⁴

Al azul, el color más caro a los modernistas, une el verde:

¡Oh, mi naturaleza azul y verde!⁵⁵

En "Poema de vida" hay versos de una vitalidad que presagian a Pellicer":

Todo, al soplar las brisas tropicales,
mueve la sangre y todo a amar provoca.
Naturaleza entera es una boca
donde palpitan besos inmortales.⁵⁶

En "Pastoral" la inmensidad de los paisajes, las vistas aéreas, recordaran la pintura de Velasco:

Abajo, la llanura, las vecinas
selvas: muy lejos, la ignorada aldea
en el centro de un valle que rodea
el verde cinturón de las colinas:

La naturaleza siempre está en movimiento, en devenir constante:

Nada yace en la calma y el reposo;
donde un átomo alienta hay un sonido,
un estremecimiento portentoso,
ya brisa, ya huracán, ¡siempre latido!

La vida rústica del pastor y su comunión con la naturaleza tienen en este poema su mejor desarrollo:

En las tardes azules, cuando otoña,
el pastor se recuesta sobre el césped
en lo más alto de la sierra, donde,
tañendo su tristísima zampoña,
oye que la torcaz, eterno huésped
del robledal, a su canción responde.

Otra vez la fusión verde-azul:

Lo azul, lo inmensamente azul, se pierde
en la infinita lontananza verde:

O:

la divina turquesa de los cielos
y de los campos la esmeralda inmensa

La belleza del paisaje nocturno invita a reflexiones
trascendentales:

Sólo el cielo en las noches estelares,
cuando brillan los astros a millares
y a millares se agrupan, ocultando
el ancho velo de zafiro: cuando
forman islas sin playas en los mares
eternos del espacio isólo el cielo,
que es reposo inmortal de todo anhelo,
con sus fulgores y tristezas calma
el anhelo ardentísimo de un alma
plena de inmensidad!...

El poema concluye con un esbozo del amanecer, con versos que de
nuevo anuncian a Pellicer:

Ya se bañan de azul el horizonte
y el alma.
¡Oh, infinito! ¡Oh, infinito! 7

La musicalidad que hará explosión en "El himno de los
bosques", es otra constante. En la "Canción del otoño destacan
estos versos":

Zumba ¡oh viento! zumba y ruge
dispersando la simiente,
que la crústula reviente
a la furia de tu empuje.

Y éstos, que retratan un paisaje mexicanísimo, con una originalidad inconfundible en los giros del lenguaje y en las imágenes, procedimiento que después López Velarde llevaría a la maestría:

y es la milpa, centellante
por la escarcha de la helada,
blonda virgen cobijada
con un velo de diamante.⁸⁸

Otro paisaje mexicano en "La noche rústica de Walpurgis", pero ahora es la atmósfera fantástica y onírica que gustara a Rulfo:

Tras nahuales y brujas el coyote
ulula clamoroso, y aletea,
sobre negro peñón, el tecolote.⁸⁹

El "Himno de los bosques" recrea el transcurrir del "concierto de un día tropical"⁹⁰, del despuntar de la aurora a la caída de la tarde. María del Carmen Millán inteligentemente ha comparado la estructura del poema con una sinfonía:

«en el Himno de los bosques pueden localizarse los cuatro movimientos de una sinfonía, repartidos en las siete estrofas que componen el poema.»

«En el primer movimiento, que es un allegro, se plantea el tema.» [Corresponde a las tres primeras estrofas.]

«Segundo movimiento: andante.» [Corresponde a la cuarta, quinta y primera parte de la sexta, hasta "gasa que encubre su mirar de diosa".]

«Tercer movimiento: Allegro.» [Sexta estrofa y primera parte de la séptima hasta "salta, garrulador, a borbotones".]

«Cuarto movimiento: se repite el primer tiempo, más vivo que el primero y el tercero.»⁹¹ [Final.]

La agilidad de los versos en el «allegro» del primer movimiento, donde se presenta la temática que recuerda la "Oda a la vida retirada" de Fray Luis de León":

En este sosegado apartamiento,
lejos de cortesanas ambiciones,
libre curso dejando al pensamiento
quiero escuchar suspiros y canciones.
¡El himno de los bosques! Lo acompaña
con su apacible susurrar el viento,
el coro de las aves con su acento,
con su rumor eterno la montaña.
El torrente caudal se precipita
a la honda sima, con furor azota
las piedras de su lecho, y la infinita
estrofa ardiente de los antros brota.
¡Del gigante salterio en cada nota
el salmo inmenso del amor palpita!

El color y la música de un nuevo día:

La bandada de pájaros canora
sus trinos une al murmurar del río;
gime el follaje temblador, colora
la luz el monte, las campiñas dora,
y a lo lejos blanquea el caserío.
Y va creciendo el resplandor y crece
el concierto a la vez. Ya los rumores
y los rayos de luz hinchen el viento,
hacen temblar el éter, y parece
que en explosión de notas y colores
va a inundar a la tierra el firmamento.

La salida del sol sugiere estas centellantes pinceladas:

Allá, tras las montañas orientales,
surge de pronto el sol como una roja
llamarada de incendios colosales,

En el «andante» del segundo tiempo, el sopor del mediodía:

Va creciendo el calor. Comienza el viento
las alas a plegar. Entre las frondas,
lanzando triste y gemidor acento,
la solitaria tórtola aletea.

Y aparecen nuevas presencias y sonidos de la cálida naturaleza americana:

el chupamirto vibra entre las flores,
sobre el gélido estanque adormecido
zumba el escarabajo de colores.
en tanto la libélula, que rasa
la clara superficie de las ondas,
desflora los cristales tembladores
con sus alas finísimas de gasa.

La hora de la siesta:

Ya sus calientes hálitos la siesta
echa sobre los campos. Agostada
se duerme la amapola en la floresta
y, muerta, la campánula morada
se desarraiga de la roca enhiesta:

Pero la vida bullente continúa, vuelo de pájaros negros sobre fondo rojo, ecos, paisajes, el zumbido del insecto y las percusiones del pájaro carpintero:

No ha callado una nota ni un ruido:
en el espacio rojo y encendido
se oye a los cuervos crascitar, veloces
la atmósfera cruzando, y la montaña
devuelve el eco de sus roncadas voces.
Las palomas zurean en el nido;
entre las hojas de la verde caña
se escucha el agudísimo zumbido
del insecto apresado por la araña;
las ramas secas quiébranse al ligero
salto de las ardillas, su chasquido
a unirse va con el golpeo bronco
del pintado y nervioso carpintero,
que está en el árbol taladrando el tronco:

No podía faltar la víbora de cascabel:

y, agitando su crótalo sonante,
bajo el breñal la víbora se enrosca.

Concluye el movimiento con la poesía de la tarde:

Con los temblores del pinar sombrío
mezcla su canto el viento. la hondonada
su salmodia. su alegre carcajada
las cataratas del lejano río.
Brotó la fuente en escondida gruta
con plácido rumor y, acompañada,
por la trémula brisa acariciada,
la selva agita su melena hirsuta.
Esta es la calma de los bosques: mueve
blandamente la tarde silenciosa
la azul y blanca y ondulante y leve
gasa que encubre su mirar de diosa.

El allegro del tercer movimiento va en ascenso, presagia la
tempestad con voces imponentes y nos lleva a los escarpados
dominios de las águilas:

Ronco alarido y angustiada queja
por sus gargantas de granito deja
la montaña escapar; maldice, clama,
el bosque ruga y el torrente brama
y, de las altas cimas despeñado,
por el espasmo trágico rompido,
rueda el vertiginoso acantilado
donde han hecho las águilas el nido
y su salvaje amor depositado;
y al mirarle por tierra destruido,
expresión de su cólera sombría,
aterrador y lúgubre graznido
unen a la tremenda sinfonía.

El empuje del río desbordado, el golpeteo de la lluvia y
finalmente el estruendo del relámpago:

Bajo hasta la llanura. Hinchado el río
arrastra, en pos, peñascos y troncos
que con las ondas encrespadas luchan.
En las entrañas del abismo frío
que aparecen hervir, palpitaciones
de una monstruosa viscera se escuchan.
Retorcidas raíces, al empuje
feroz, rompen su cárcel de terrones.

Se desgaja el espléndido follaje
 del viejo tronco que al rajarse cruje;
 el huracán golpea los peñones,
 su última racha entre las grietas zumba
 y es su postrer ruido de coraje
 el trueno que, alejándose, retumba
 sobre el desierto y lóbrego paisaje...

El cuarto movimiento: música y pintura del ocaso:

Son las últimas notas del concierto
 de un día tropical. En el abierto
 espacio del poniente, un rayo de oro
 vacila y tiembla. El valle está desierto
 y se envuelve en cendales amarillos
 que van palideciendo. -Ya el sonoro
 acento de la noche se levanta.
 Ya empiezan melancólicos los grillos
 a preludiar en el solemne coro...
 ¡Ya es otra voz inmensa la que canta!

Y el final, con un sello de himno religioso, característico de
 Othón y de los sonetos vespertinos de Pesado y Pagaza:

Todo ese inmenso y continuado arpegio,
 estrofas de una lira soberana
 y versos de un divino florilegio,
 cual bandada de pájaros canora,
 acude a guarecerse en la campana
 de la rústica iglesia que, lejana,
 se ve, sobre las lomas, descollando.
 Y en el instante místico en que al cielo
 el Angelus se eleva, condensando
 todas las armonías de la tierra,
 el himno de los bosques alza el vuelo
 sobre lago, colinas, valle y sierra;
 y al par de la expresión que en su agonía
 la tarde eleva a la divina altura,
 del universo el corazón murmura
 esta inmensa oración: ¡Salve María!²²

Veamos ahora la otra faceta de Othón, la vena pesimista y subjetiva que habrá de desbordarse en el "Idilio Salvaje". Por ejemplo en "Voz interna" oímos los ecos de Poe:

En las noches tediosas y sombrías
buscan su nido en mi cerebro enfermo.
plegando el ala ensangrentada y rota,
mis antiguos recuerdos.

.....
Vienen, como los pájaros nocturnos,
a acurrucarse huraños y siniestros
de la musgosa tapia en las ruinas
o a la vieja torre entre los huecos.

Concluye el poema con la evocación a los cuervos:

hay oquedades hondas y sobrias
que abrigarán en sus oscuros senos
a las lechuzas pardas y siniestras
y a los pájaros negros...⁷³

En "Lobreguez" predominan los paisajes grises:

Bajo un cielo plumizo y ventoso,
por aristas de piedra cortado,
el paisaje monótono duerme
en profundo y solemne letargo.
Todo es gris: la silueta del monte,
el inmóvil y frío remanso
que refleja en sus ondas oscuras
un girón sepulcral del espacio;

No pierde su fuerza pictórica:

Ya lobrece. Las sombras nocturnas,
como espesa humarada, borrando
van el triste confín de occidente
con un negro y furioso brochazo.⁷⁴

En "Nostálgica" es su propia nostalgia que se vierte en el paisaje:

En estos días tristes y nublados
 en que pesa la niebla sobre mi alma
 cual una losa sepulcral ¡ay! cómo
 mis ojos se dilatan
 tras esos limitados horizontes
 que cierran las montañas,
 queriendo penetrar otros espacios,
 cual un mar sin límites ni playas.

A un grado que el poeta ansia la muerte, pero en comunión con la naturaleza:

¡y yo quiero la muerte triste y pálida!

Y allá en tus verdes bosques, madre mía,
 bajo tu cielo azul, madre adorada,
 podré morir al golpe de un peñasco
 descuajado de la áspera montaña,
 o derrumbarme desde la alta cima
 donde crecen los pinos y las águilas
 viendo de frente al sol labran el nido
 y el corvo pico entre las grietas clavan,
 hasta el fondo terrible del barranco
 donde me arrastren con furor las aguas.
 Quiero morir allá: que me triture
 el cráneo un golpe de tus fuertes ramas
 que, por el ronco viento retorcidas,
 formen, al distenderse, ruda maza;
 o bien quiero sentir sobre mi pecho
 de tus fieras los dientes y las garras,
 madre naturaleza de los campos,
 de cielo azul y espléndidas montañas.⁹⁵

La tristeza del paisaje invernal en los sonetos de la Elegía del "Poema de vida".

En la intrincada senda, y en el rojo
 peñón y en la monótona llanura,
 no queda ya ni un resto de verdura,
 ni una brizna de hierba, ni un abrojo.

.....

Viene la tarde cenicienta y fría
 y una desolación abrumadora
 se extiende sobre el monte y la alquería.

En estos días tristes y nublados
 en que pesa la niebla sobre mi alma
 cual una losa sepulcral ¡ay! cómo
 mis ojos se dilatan
 tras esos limitados horizontes
 que cierran las montañas,
 queriendo penetrar otros espacios,
 cual un mar sin límites ni playas.

A un grado que el poeta ansia la muerte, pero en comunión con la naturaleza:

¡y yo quiero la muerte triste y pálida!

Y allá en tus verdes bosques, madre mía,
 bajo tu cielo azul, madre adorada,
 podré morir al golpe de un peñasco
 descuajado de la áspera montaña,
 o derrumbarme desde la alta cima
 donde crecen los pinos y las águilas
 viendo de frente al sol labran el nido
 y el corvo pico entre las grietas clavan,
 hasta el fondo terrible del barranco
 donde me arrastren con furor las aguas.
 Quiero morir allá: que me triture
 el cráneo un golpe de tus fuertes ramas
 que, por el ronco viento retorcidas,
 formen, al distenderse, ruda maza;
 o bien quiero sentir sobre mi pecho
 de tus fieras los dientes y las garras,
 madre naturaleza de los campos,
 de cielo azul y espléndidas montañas.™

La tristeza del paisaje invernal en los sonetos de la Elegía del "Poema de vida".

En la intrincada senda, y en el rojo
 peñón y en la monótona llanura,
 no queda ya ni un resto de verdura,
 ni una brizna de hierba, ni un abrojo.

.....

Viene la tarde cenicienta y fría
 y una desolación abrumadora
 se extiende sobre el monte y la alquería.

Nada se oye vivir. Sólo en la hora
del declinar tristísimo del día,
la parda grulla en el erial cortora.

Y este verso genial del segundo soneto:

¡Qué tristeza tan honda en el paisaje!

La blancura de la nieve:

mientras inmensamente se dilata
desesperante, trágica, infinita,
la sepulcral blancura de la nieve.

Pero en el invierno, en el sueño, en la muerte, yace el germen
que brotará en primavera:

¡ah! no pensemos que la vida muera:
amortajada con su blanco velo,
bajo la opaca crústula del hielo
una inmortal resurrección espera.

.....

Nada sucumbe: el escondido germen,
la crisálida envuelta en su capullo,
la célula y el grano... ¡todos duermen! 96

La noche provoca en la última estrofa del "Pastoral",
sensaciones de vértigo:

La noche cae
y reinan las tinieblas pavorosas.
Hay vértigo en el alma de las cosas,
porque el horror, como el abismo, atrae. 97

La soledad y aridez en "Una estepa del Nazas":

¡Ni un verdecido alcor, ni una pradera!
Tan sólo miro, de mi vista enfrente,
la llanura sin fin, seca y ardiente,
donde jamás reinó la primavera. 98

3.14 El "Idilio" de Díaz Mirón y el "Idilio salvaje" de Othón
 Antes de introducirnos en el "Idilio salvaje", conviene recordar otro idilio modernista, el de Díaz Mirón, que continúa la tradición de idilios en la voluptuosa costa mexicana que iniciara Ignacio Manuel Altamirano. Díaz Mirón no tiene las cualidades de paisajista de Othón, pero lo sobrepasa en erotismo y en otras innovaciones:

«Díaz Mirón conquista muchas regiones a lo indecible, es entre nosotros el primero que se interna en la belleza del horror y la fealdad, su agria maestría y su obsesión técnica lo hacen un poeta de la estirpe de Góngora, Mallarmé y Valéry.»²²

José Joaquín Blanco ha llegado a decir: «Frente al "Idilio" de Díaz Mirón, el de Othón es una ingenua ave maría.»²³ No creo que sea para tanto lo que sucede es que el veracruzano Díaz Mirón es deliberadamente más perverso, su poema se desarrolla en la frondosidad y cadencias tropicales, mientras el potosino Othón es una alma cristiana buena que vive su dilema en el desierto. Ambitos geográficas distintos que determinan de alguna manera el tono de los poemas. Además Díaz Mirón introduce crítica social, a diferencia de otros poetas paisajistas. La anécdota del "Idilio" es la siguiente: una costeña, miserable y huérfana, cuida al ganado y se excita al ver copular a una pareja de borregos, pasa por la escena un "cambujo patán" y la adolescente deseosa se le entrega. El poeta explota el drama de la miseria, donde el sexo, el goce del cuerpo, es la salida a sufrimientos y carencias.

Ya no es la alegría tropical de sus antecesores, sino una naturaleza densa:

El sitio es ingrato, por fétido y hosco
El cardón, el nopal y la ortiga
prosperan; y el aire trasciende a boñiga,
a marisco y a cieno; y el mosco
pulula y hostiga.

Las coordenadas de la costa veracruzana no pueden ser más claras:

Y al trotar de un rocín flaco y mocho,
un moreno, que cife moruna,
transita cantando cadente tontuna
de baile jaroch.

Tras "la puerta del viejo bohío" aparece la muchacha; en su descripción Díaz Mirón deleita su erotismo:

Infantil por edad y estatura
sorprende ostentando sazón prematura:
elásticos bultos de tetas opimas;
y a juzgar por la equívoca traza,
no semeja sino una rapaza
que reserva en el seno dos limas!

Pero no ignora la insufrible condición social:

Llena está de pasión y de bruma,
tiene ley en un torpe atavismo.
y es al cierzo del mal una pluma...
¡Oh pobreza! ¡Oh incuria! ¡Oh abismo!

que no impide que se esparza con el rebaño y el paisaje:

Vestida con sucios jirones de paño,
descalza y un lirio en la greña,
la pastora gentil y risueña
camina detrás del rebaño.

Radioso y jovial firmamento.
Zarcos fondos, con blandos celajes
como espumas y nieves al viento
esparcidas en copos y encajes.

Y bajo el calcinante sol del trópico, los apuntes de un erotismo primitivo, desenfrenado, que cierra con la imagen vigilante del zopilote:

El ambiente sofoca y escalda;
y encendida y sudando, la chica
se despega y sacude la falda,
y así se abanica.

Los guiñapos revuelan en ondas...
La grey paca y trisca y holgándose tarda.
Y al amparo de umbráticas frondas
la palurda se acoge y resguarda.

Y un borrego con gran cornamenta
y pardos mechones de lana mugrienta,
y una oveja con bucles de armiño
-la mejor en figura y aliño-
se copulan con ansia que tienta.

La zagala se turba y empina...
y alocada en la fiebre del celo,
lanza un grito de gusto y anhelo...
¡Un cambujo patán se avecina!

Y en la excelsa y magnífica fiesta,
y cual mácula errante y funesta,
un zopilote resbala
tendida e inmóvil el ala.¹⁰¹

Ya el propio Díaz Mirón consideraba al "Idilio salvaje" de Othón, una "joya de la poesía de habla española". Y los críticos coinciden en valorarlo como su obra maestra. Pedro Henríquez Ureña lo incluye en su antología Cien mejores poesías castellanas (Buenos Aires 1931).¹⁰² Alfonso Reyes se sorprende ante el poema:

«Un grito satánico se escucha al fin: "¡Mal hayan el recuerdo y el olvido!" Y algo como la tristeza metafísica de Baudelaire.

tedio del mundo y dolor de lo femenino eterno, cierran con sarcasmo diabólico el concierto de ángeles de su vida, y estamos delante de un sepulcro pidiéndole su misterio a gritos. Desequilibrios tan formidables contaminan a todas las almas. El dolor delirante y el miedo a la sombra se comunican fácilmente. Nos hace daño el drama poético de Manuel José Othón.»¹⁰³

José Emilio Pacheco parafrasea el tema:

«Othón contempla su aridez en el paisaje, la catástrofe geológica en su propio desastre. El desierto se auna al cataclismo humano. También el sol se muere en un cielo de plomo, sobre esta lobreguez cae la noche.»¹⁰⁴

Y concluye:

«Aunque escrito hacia 1905 el "Idilio salvaje" es el mejor poema de nuestro siglo XIX.»¹⁰⁵

La anécdota: en la inmensidad del desierto el poeta tiene una aventura amorosa que lo lleva a la más honda tristeza y remordimientos de sí mismo.

En un juego de espejos, una profunda melancolía abate al poeta y se refleja en el árido paisaje:

¿Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?... Mira el paisaje,
árido y triste, inmensamente triste.

Versos prodigiosos que nos sitúan en la vastidad del desierto y su atmósfera candente:

Mira el paisaje: inmensidad abajo,
inmensidad, inmensidad arriba:
en el hondo perfil,
la sierra altiva
al pie minada por horrendo tajo.

Bloques gigantes que arrancó de cuajo
el terremoto, de la roca viva;
y en aquella sábana pensativa
y adusta, ni una senda, ni un atajo.

Asoladora atmósfera candente
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hunden lentamente.

Silencio, lóbreguez, pavor tremendos
que viene sólo a interrumpir apenas
al galope triunfal de los berrendos.

Paisaje con figura: aparece la mujer que no niega su origen
mexicano, dibujada contra el fondo de la lontananza, la puesta
del sol, y mecida su cabellera por el viento:

En la estepa maldita, bajo el peso
de silbante brisa que asesina,
yergues tu talla escultural y fina
como un relieve en el confin impreso.

.....
Vibran en el crepúsculo tus ojos
un dardo negro de pasión y enojos
que en mi carne y mi espíritu se clava:

y destacada contra el sol muriente,
como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava.

Resalta el claroscuro de la tarde y en afortunada mimesis funde
el color de la piel de la mujer con las rocas del desierto:

Unta la tarde en mi semblante yerto
aterradora lóbreguez, y sobre
tu piel, tostada por el sol, el cobre
y el sepia de las rocas del desierto.

La entrega amorosa que no es precisamente una "ingenua ave
maría":

las lianas de tu cuerpo retorcidas
en el torso viril que te subyuga,
con una gran palpitación de vidas.

"Post coitum homus tristis". Después del coito el hombre entristece:

Y allí estamos nosotros, oprimidos
por la angustia de todas las pasiones,
bajo el peso de todos los olvidos.

En un cielo de plomo el sol ya muerto,
y en nuestros desgarrados corazones
¡el desierto, el desierto... y el desierto!

El abandono:

¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna y austera,
por las planicies que el bochorno escalda,
al verberar tu ardiente cabellera,
como una maldición, sobre tu espalda.

.....

Aún te columbro y va olvidé tu frente:
sólo, ay, tu espalda miro, cual se mira
lo que huye y se aleja eternamente.

Y el desgarramiento en los últimos versos:

Y en mi ¡qué hondo y tremendo cataclismo!
¡qué sombra y qué pavor en la conciencia
y qué horrible disgusto de mí mismo!

3.15 Conclusión y apuntes para el siglo XX.

Con la obra de Othón hemos llegado a los límites demarcados para nuestro estudio. Antes de concluir, una última cita del maestro Alfonso Reyes, las palabras aleccionadoras con que despidiera en homenaje póstumo al poeta potosino:

«Amor a la tierra que hay que labrar; amor a la casa que hay que proveer; amor al país que hay que defender; amor al ideal sobrehumano, interna virtud de todo lo humano -tales infalibles enseñanzas brotan de las poesías de Othón, y son de las que pueden educar a generaciones enteras.»¹⁰⁶

Cierto, la poesía de Othón sintetiza la tradición de nuestra poesía del paisaje del siglo XIX, la enriquece, y abre el camino que después recorrería ya en el siglo XX, por ejemplo Luis G. Urbina en "El poema del lago", o de manera más trascendental, Ramón López Velarde, el aeda del tema mexicano, o como quiere Jorge Cuesta, «poeta del paisaje social de México».¹⁰⁷ López Velarde sin ser un naturalista exclusivo, nos entrega en los versos de excelente factura de "La suave patria", nuestro paisaje pristino:

Patria: tu superficie es el maíz

Pero la obra de López Velarde ya es, como propone José Emilio Pacheco, «el modernismo más la revolución, el modernismo pasado por la revolución».¹⁰⁸

El México revolucionario en sus primeros años promoverá de una manera sin precedentes los anhelos por los que habían luchado los poetas liberales del XIX, con Altamirano a la cabeza, y conjugaría las voces tanto tiempo acalladas por la brega. Por fin, el arte mexicano, música, plástica, poesía, cine, identificado con sus raíces más congénitas, daría sus mejores frutos y adquiriría valor universal. Carlos Pellicer es el poeta que encarna la revolución de la poesía del paisaje, o el paisaje legado por la revolución. Con mucho es nuestro mejor poeta paisajista y su obra pertenece de lleno ya al México de la primera mitad del siglo XX, pero no se puede explicar sin la grandiosa herencia de siglos que hemos estudiado. Con él culminará el género, por lo menos el que se entiende como

recreación de la naturaleza. un nuevo paisaje sórdido y devastado. el paisaje urbano y caótico de la megalópolis moderna. será el nuevo escenario de nuestros poetas de la segunda mitad del siglo XX, en el que se refugian bajo su cielo plomizo. No es por politequería que se dice que los ideales más auténticos de la revolución han sido traicionados. El ideario zapatista: ¡Tierra y Libertad! yace enmarañado en los papeles. mientras los campesinos por hambruna migran irremediamente a las ciudades. De nuevo como en la paz porfiriana pagamos crudamente nuestra apatía y somos arrastrados a la crisis no sólo económica, social, sino ecológica, por la oligarquía de más de medio siglo que azota al país. La situación, como en el porfiriato. en otras condiciones y probablemente con otras salidas, es insostenible, en defensa de nuestra gente, de nuestro arte y nuestro paisaje. Pero estas líneas ya exceden a nuestros límites fijados, sin embargo no resistimos en escribirlas, ya que en gran medida la devastación ecológica y el marasmo en que vivimos motivaron estas páginas.

Notas

¹ José Emilio Pacheco. "Prólogo" a Poesía mexicana I. 1810-1914. México. Promexa. 1979, p. XIV.

² Jose Luis Martínez. "Prólogo" a Poesía Romántica. México. UNAM (BEU, 30), 1973, p. IX.

³ Luis G. Urbina. La vida literaria de México. México, Porrúa, 1986, pp. 90 y ss. También citado por Octaviano Valdés, en la Introducción a Poesía neoclásica y académica. México. UNAM (BEU, 69), 1978, pp. VIII-IX.

⁴ Octaviano Valdés. loc. cit., pp. VII y XIV.

- ⁵ Citado por María del Carmen Millán, El paisaje en la poesía mexicana. México, UNAM, 1952, p. 8.
- ⁶ Aquí no nos referimos al naturalismo como el estilo narrativo que cultivara Zola, sino al naturalismo en su sentido filosófico más amplio, según el cual la naturaleza, "lo natural", es el modelo que configura la realidad física existente y, por tanto, también modelo del arte.
- ⁷ José Emilio Pacheco, "Introducción" a Antología del modernismo. México, UNAM (BEU, 90), 1970, p. XXI.
- ⁸ Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Guadarrama, 1969, t. II, pp. 359-60 y 334.
- ⁹ Ibid., p. 353.
- ¹⁰ José Lezama Lima, La expresión americana. Chile. Editorial Universitaria, 1969, pp. 62.
- ¹¹ Citado por Lezama Lima, Op. cit., p. 64.
- ¹² Lezama Lima, Op. cit., p. 66.
- ¹³ José Emilio Pacheco, loc. cit., p. XXVII.
- ¹⁴ José Luis Martínez, loc. cit., pp. XIX-XX.
- ¹⁵ Ejemplos de Espronceda citados por Guillermo Díaz-Plaja, Historia de la literatura española. México, Porrúa, 1984, p. 276.
- ¹⁶ Confer. María del Carmen Ruiz Castañeda. Presentación a Minerva. Periódico literario. México, UNAM, 1972, p. VII.
- ¹⁷ Ibid., p. VII.
- ¹⁸ En Ibid., p. VIII.
- ¹⁹ Ibid., p. VIII.
- ²⁰ Ibid., p. VII.
- ²¹ La primera edición se publicó en Nueva York, 1825. Confer., Ma. del Carmen Ruiz, Op. cit., p. X.
- ²² En Ibid. p. X.
- ²³ En José Emilio Pacheco, Poesía mexicana I., pp. 24-28.
- ²⁴ Alfonso Reyes. "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX", en Obras completas. México, FCE, 1976, v. I, pp. 234-35.
- ²⁵ En José María Heredia, Poesías completas. México, Porrúa, 1974, p. 67.

- ²⁶ Ibid., p. 94-95.
- ²⁷ Confer. Las revistas literarias de México. Varios autores. México, INBA, 1963.
- ²⁸ Antonio Castro Leal en el Prólogo a Ignacio Rodríguez Galván, Poesía y Teatro. México, Porrúa, 1972, p. VII.
- ²⁹ En Ibid., p. X.
- ³⁰ José Emilio Pacheco, Op. cit., p. XIII.
- ³¹ En Ignacio Rodríguez Galván, Poesía y teatro, pp. 27-39.
- ³² José Luis Martínez, loc. cit., p. X.
- ³³ Luis G. Urbina, Op. cit., p. 128.
- ³⁴ Ignacio Manuel Altamirano, Poesía. México, SEP, 1986. (Obras completas, v. VI). pp. 33-36.
- ³⁵ Ibid., p. 31.
- ³⁶ Ibid., pp. 31-32.
- ³⁷ Rufino Tamayo plasma el mito en su mural del Museo Nacional de Antropología e Historia.
- ³⁸ Ignacio Manuel Altamirano, Op. cit., pp. 31-36.
- ³⁹ Ibid. pp. 43.-45.
- ⁴⁰ Ibid. 51-53.
- ⁴¹ Huberto Batis, "Introducción" a Crónicas de la semana (De "El Renacimiento" / 1869). México, INBA, 1969, p. 16.
- ⁴² Ignacio Manuel Altamirano, Op. cit., pp. 37-40.
- ⁴³ En José Emilio Pacheco, Poesía mexicana I, pp. 146-47.
- ⁴⁴ Ibid., p. 197.
- ⁴⁵ Ibid., p. 198-99.
- ⁴⁶ Octaviano Valdés, loc. cit., p. XIII.
- ⁴⁷ En Ibid., p. XVII
- ⁴⁸ Alfonso Reyes, loc. cit., p. 217.
- ⁴⁹ En José Emilio Pacheco, Poesía mexicana I, pp. 42.
- ⁵⁰ Alfonso Reyes, loc. cit., p. 221.

- ⁵¹ En Ibid.. pp. 227- 228.
- ⁵² Octaviano Valdés. loc. cit.. pp. XXXV.
- ⁵³ En José Emilio Pacheco. Op. cit.. p. 192-93.
- ⁵⁴ Ibid.. p. 191.
- ⁵⁵ Joaquín Arcadio Pagaza, Selva y mármoles. México, UNAM, 1955. p.15
- ⁵⁶ Ibid.. pp. 41-42.
- ⁵⁷ Ibid.. p. 80.
- ⁵⁸ Ibid.. p. 51.
- ⁵⁹ Ibid.. p. 49.
- ⁶⁰ Federico de Onís en: José Emilio Pacheco, "Introducción" a la Antología del modernismo. p. XV.
- ⁶¹ José Emilio Pacheco. Op. cit.. p. XVIII.
- ⁶² En Ibid.. pp. XVII-XVIII.
- ⁶³ En Ibid.. p. XIII-XIV.
- ⁶⁴ Ibid.. p. XIV.
- ⁶⁵ Ibid.. p. XII.
- ⁶⁶ Ibid.. p. XXV.
- ⁶⁷ Ibid.. p. XXV
- ⁶⁸ En Ibid.. p. XXVII.
- ⁶⁹ Ibid.. p. XXX.
- ⁷⁰ Palabras de Zorrilla dirigidas al Duque de Rivas. citadas por Huberto Batis. Op. cit.. p. 15.
- ⁷¹ José Emilio Pacheco. Op. cit.. p. XX.
- ⁷² Ibid.. p. XIX
- ⁷³ Ibid.. p. XLI-XLII.
- ⁷⁴ Ibid.. p. XXXIX.
- ⁷⁵ Ibid. id.
- ⁷⁶ Ibid. . p. XLII.

- 77 En Maria del Carmen Millán. Op. cit., p. 156.
- 78 Manuel José Othón. Poesias y cuentos (Selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal). México, Porrúa, 1974, p. 31.
- 79 Alfonso Reyes, "Los poemas rústicos de Manuel José Othón", en Obras completas. México, FCE, 1975, t. I, pp. 175, 184, 179 y 183.
- 80 Ibid., p. 188.
- 81 Ibid., p. 183.
- 82 Antonio Castro Leal, "Introducción" a Manuel José Othón. Op. cit., p. XII.
- 83 Manuel José Othón, Op. cit., pp. 36-37.
- 84 Ibid., p. 49.
- 85 Ibid., p. 50.
- 86 Ibid., p. 100.
- 87 Ibid., pp. 113, 115, 117, 118, 119, 121, 122.
- 88 Ibid., p. 69-70.
- 89 Ibid., p. 85.
- 90 Ibid., p. 62.
- 91 María del Carmen Millán. Op. cit., pp. 158-163.
- 92 Manuel José Othón. Op. cit., pp. 55-63.
- 93 Ibid., p. 40-41.
- 94 Ibid., p. 46-47.
- 95 Ibid., p. 51.
- 96 Ibid., pp. 101-102.
- 97 Ibid., p. 121.
- 98 Ibid., p. 123.
- 99 José Emilio Pacheco. Poesia mexicana I, p. 204.
- 100 José Joaquín Blanco. Cronica de la poesia mexicana. México, Katún. 1983, p. 79.
- 101 En Ibid., pp. 211-216

- ¹⁰² Antonio Castro Leal. loc. cit.. p. XIV.
- ¹⁰³ Alfonso Reyes. loc. cit.. pp. 191-192.
- ¹⁰⁴ José Emilio Pacheco. Antología del modernismo. p. 59.
- ¹⁰⁵ José Emilio Pacheco. Poesía mexicana I, p. 229.
- ¹⁰⁶ Alfonso Reyes. loc. cit.. p. 192
- ¹⁰⁷ Jorge Cuesta. "El clasicismo mexicano" en El ensayo mexicano moderno. México. FCE. 1971, v. II, p. 121.
- ¹⁰⁸ José Emilio Pacheco. "Introducción" a la Antología del modernismo, p. LI.

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio Manuel. Poesía (Obras completas). México, SEP, 1986. v. VI.
- Balbuena, Bernardo de. Grandeza mexicana. México, UNAM, 1979.
- Barcia, Roque. Primer diccionario general etimológico de la lengua española. Barcelona, Seix editor. (s.f.).
- Barrera Vásquez, Alfredo. El libro de los cantares de Dzitbalché. México, INAH, 1965.
- Batis, Huberto. "Introducción" a Crónicas de la semana (de El Renacimiento / 1869). México, INBA, 1969.
- Blanco, José Joaquín. Crónica de la poesía mexicana. México, Katún, 1983.
- Cantares mexicanos. Traducción y edición paleográfica, Angel María Garibay, en Poesía náhuatl. México, UNAM, 1965, tt. 2 y 3.
- Carpentier, Alejo. "De lo real maravilloso americano". en Tientos y diferencias. Buenos Aires, Calicanto, 1976.
- Caso, Alfonso. "La pintura en Mesoamérica", en Cuarenta siglos de plástica mexicana (Arte prehispánico). México, Herrero, 1969, t. I.
- Clark, Kenneth. El arte del paisaje. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- Castro Leal, Antonio. "Introducción" a Manuel José Othón, Poesías y cuentos. México, Porrúa, 1974.
- Castro Leal, Antonio. "Prólogo" a Ignacio Rodríguez Galván, Poesía y Teatro. México, Porrúa, 1972.
- Castro Leal, Antonio. "Prólogo" a Francisco de Terrazas, Poesías. México, Porrúa, 1941.
- Corominas, Jean. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos, 1976.
- Cuesta, Jorge. "El clasicismo mexicano", en El ensayo mexicano moderno. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Díaz del Castillo, Bernal. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México, Porrúa, 1955.
- Díaz-Plaja, Guillermo. Historia de la literatura española. México, Porrúa, 1984.

Durán, Diego de. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la tierra firme. México, Porrúa, 1967.

Elizondo, Salvador. Museo poético. México, UNAM, 1974.

Encina, Juan de la. "Del barroco europeo al barroco mexicano", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 3.

Fernández, Justino. El arte mexicano del siglo XIX en México. México, UNAM, 1967.

Fernández, Justino. El arte moderno en México. México, Porrúa, 1937.

Fernández, Justino. "El siglo romántico. El arte de México en el siglo XIX", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte moderno I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 5.

Flores, Raúl. Historia general del arte mexicano (Epoca prehispánica). México, Hermes, 1962, t. 1.

Garibay, Angel María. Historia de la literatura náhuatl. México, Porrúa, 1953, 2 tt.

Garibay, Angel María. Panorama literario de los pueblos nahuas. México, Porrúa, 1979.

Garibay, Angel María. Poesía náhuatl. México, UNAM, 1965, 3 tt. t. 1: Relación de Juan de Pomar y Romances de los señores de la Nueva España. t. 2 y 3: Cantares mexicanos.

Garibay, Angel María. Veinte poemas sacros de los nahuas. México, UNAM, 1958.

Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Guadarrama, 1969, 3 tt.

Heredia, José María. Poesías completas. México, Porrúa, 1974.

Herskovits, J. Melville. El hombre y sus obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Landivar, Rafael. Por los campos de México. Traducción de Octaviano Valdés. México, SEP, 1950.

Leander, Brigitta. In xochitl in cuicatl. Flor y canto. La poesía de los aztecas. México, SEP-INI, 1972.

León-Portilla, Miguel. Literaturas de mesoamérica. México, SEP, 1984.

León-Portilla, Miguel. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

León-Portilla, Miguel. Trece poetas del mundo azteca. México, UNAM, 1984.

Lezama Lima, José. La expresión americana. Chile, Editorial Universitaria, 1969.

Martínez, José Luis. Nezahualcōyotl. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Martínez, José Luis. "Prologo" a Poesía Romántica. México, UNAM (BEU, 30), 1973.

Maza, Francisco de la. "Panorama del arte colonial de México", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 3.

Mendez Plancarte, Alfonso. Poetas novohispanos. México, UNAM, 1942, 3 tt.

Mikesell, Marvin W. "Paisaje", en Enciclopedia internacional de las ciencias sociales. Madrid, Aguilar, 1975, v. 7.

Millán, María del Carmen. El paisaje en la poesía mexicana. México, UNAM, 1952.

Millán, María del Carmen. Poesía de México. De los orígenes a 1880. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.

Monterde, Francisco. Historia de la literatura mexicana. México, Porrúa, 1984.

Monterde, Francisco. "Introducción" a la Grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena. México, UNAM, 1979.

Monterde, Francisco. "Prólogo" a Manuel Navarrete. Poesías Profanas. México, UNAM, 1972.

Moyssén, Xavier. "El arte neoclásico", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial II). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 5.

Nebel, Carlos. Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana (Con texto Humboldt y prólogo de Justino Fernández). México, Porrúa, 1963.

O'Gorman, Edmundo. "La historia nacional y el arte", en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte moderno I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 5.

Ortiz Macedo, Luis. "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida" en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial II). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 3.

Othón, Manuel José. Poesías y cuentos. México, Porrúa, 1974.

- Pacheco, José Emilio. Antología del modernismo. México. UNAM (BEU, 90). 1970, 2 tt.
- Pacheco, José Emilio. Poesía mexicana I. 1810-1914. México. Promexa, 1979.
- Pagaza, Joaquín Arcadio. Selvas y mármoles. México. UNAM, 1955.
- Pardinas, Illánz, Felipe. "El arte mesoamericano del siglo XVI". en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte colonial I). México, Herrero-Promexa, 1981, t. 3.
- Pellicer, Carlos. "Prólogo" a José María Velasco. F pinturas, dibujos, acuarelas. México. Fondo editorial de la plástica mexicana, 1981, p. 8.
- Pomar, Juan de. Relación de Juan de Pomar (Tezcoco, 1582). Edición a cargo de Angel María Garibay. México, UNAM, 1964.
- Popol Vuh (El libro sagrado de los quichés). Traducción, introducción y notas de Adrian Recinos. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- Reyes, Alfonso. "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX". en Obras completas. México. Fondo de Cultura Económica, 1976., t. I.
- Reyes, Alfonso. "Los poemas rústicos de Manuel José Othón". en Obras completas. México. Fondo de Cultura Económica, 1975, t. I.
- Reyes, Alfonso. "Visión de Anáhuac". en Antología de Alfonso Reyes. México. Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Rodríguez Galván, Ignacio. Poesía y Teatro. México. Porrúa, 1972.
- Romances de los señores de la Nueva España. Traducción y edición paleográfica de Angel María Garibay, en Poesía náhuatl. México, UNAM, 1965, t. I.
- Rojas, Pedro. Historia general del arte mexicano (Epoca colonial). México, Hermes, 1962, t. II.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen. "Presentación" a Minerva. Periodico literario. México. UNAM, 1972.
- Sahagún, Bernardino de. Historia general de las cosas de la Nueva España. México Porrúa, 1956, 2 tt.
- Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano (Epoca moderna y contemporánea). México, Hermes, 1962, t. III.

UNAM. Miguel León-Portilla. Imagen y obra escogida. México, 1984.

Urbina, Luis G. La vida literaria de México. México, Porrúa, 1986.

Valdés, Octaviano. "Introducción" a Rafael Landívar. Por los campos de México. México, SEP, 1950.

Valdés, Octaviano. "Introducción" a Poesía neoclásica y académica. México, UNAM, 1978.

Velasco, José María. Pinturas, dibujos, acuarelas. Prólogo y selección de Carlos Pellicer. México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1981.

Westheim, Paul. "La creación artística en el México antiguo" en Cuarenta siglos de arte mexicano (Arte prehispánico I). México, Herrero-Promexa, 1981.

ERRATAS

P. VII, li. 27, debe ser: nostalgia; p. 27, li. 7, ceremoniales; p. 32, li. 10, agregar comillas; p. 33, li. 5, debe ser: milagros; p. 34, li. 8, representa; p. 36, li. 26, expresión; p. 39, li. 12, independiente; p. 39, li. 14, como tales; p. 48, li. 11, proceso; p. 51, li. 18, bajar comillas; p. 52, li. 4, debe ser: Delacroix; p. 53, li. 10, estudios; p. 54, li. 22, éstas; p. 58, li. 17, vicisitud; p. 58, li. 18, efervescencia; p. 59, li. 11, Guadalupe; p. 59, li. 21, geógrafo; p. 77, li. 25, xochicuatl; p. 85, li. 5, hará; p. 85, li. 15, serpiente; p. 93, li. 18, símbolos; p. 96, li. 4, agregar punto final; p. 107, li. 28, debe ser: bóhos; p. 125, li. 14, quietud; p. 129, li. 1, habían; p. 131, li. 25, agrícola; p. 146, li. 2, académica; p. 146, li. 25, burguesía; p. 147, li., 39, crítico; p. 154, li. 37, independentista; p. 170, li. 10, estréchame; p. 177, li. 23, agregar punto; p. 185, li. 25, debe ser: a un; p. 189, li. 25, quitar punto; p. 194, li. 10, debe ser: recordarán; p. 201, li. 32, Nostálgica; p. 204, li. 14, agregar coma después de tanto.
