

# El paisaje en la pintura mexicana

Luis Ortiz Macedo





José María Velasco, Peñascos del cerro de Atzacolco, 1873

En su esencia misma, el sentimiento de la naturaleza se reveló ante el hombre en todo su esplendor desde hace milenios; los egipcios lo pudieron percibir y manifestar entre los primeros planos de lotos y papiros por los que transcurren lentamente las barquillas a las márgenes del Nilo, presentes en los relieves y pinturas de sus templos y tumbas; los hindúes lo encerraron en las páginas de sus libros sagrados llamándolos “iluminaciones”, y sus pintores ilustraron poemas en encantadoras miniaturas en las que la noche se enciende sobre azules ultramar y los cálidos días sobre llanuras verde esmeralda. En el extremo oriente —para ser precisos China y Japón— sus dibujantes se empeñaron en realizar paisajes de alborada, en el momento mismo en el que las nubes ofrecen techo a las llanuras y a los extensos valles. Dicha concepción del paisaje natural se ha venido sucediendo desde hace centurias y su antigua lección sigue fascinando a quienes la contemplan. El ardor y la elevación religiosa que produjo dicho sentimiento ante el sol, los astros nocturnos y las divinas criaturas, se siguió produciendo, cada vez con mayor intensidad y precisión, enarbolado por milenios de existencia.

Sin embargo, y para no entretenernos demasiado en una secuencia narrativa de la manera como se ha venido magnificando a través de la historia

la pintura de paisaje, corramos nuestro diapasón y centremos nuestra búsqueda ahí en donde a fin de cuentas los críticos sitúan su aparición en cuanto género independiente de la pintura. Durante el siglo XVI y sobre todo a lo largo del XVII —gran siglo de las invenciones barrocas— el arte del paisaje adquiere vuelo amplio y consumación independiente. Por aquellos años ya el arte europeo había alcanzado, entre sus múltiples logros, el dominio de la tercera dimensión: el abarcamiento de la amplitud y la lejanía de los horizontes, de los espacios sin término, de lo indefinido y sin límites aparentes. La luz y la nube se entronizarán a partir de entonces como la envoltura o medio vital de todo lo creado. Tintoretto para Italia, Rembrandt para los Países Bajos y Velázquez para España se transforman en los geniales intérpretes de una nueva modalidad de la música pictórica que le permitirá al arte percibir el paisaje y el espacio transformados por efectos de la luz.

El auge del nuevo concepto del paisaje coincide con la plenitud del Renacimiento, manifiesto por su amor y veneración a las ruinas, por su adoración a la antigüedad clásica, que las convertía para ellos en sitio de veneración; se trató así de reconstruir pictóricamente la antigüedad como un sentimiento elegiaco por los bienes perdidos. Na-



Dr. Atl, Fumarolas en el Parícutín, s/d

ce en este momento la pintura de paisaje cuyo tema central es la ruina o la agrupación de ellas, que de nueva cuenta tomará el Siglo de la Ilustración en las obras de Vernet, Guardi y Piranesi. De este género un tanto amañado y convencional, que no resulta ser paisaje de acuerdo al sentido que le otorgaron los modernos, se derivan las vedutas o retratos de ciudades antiguas en los que se incrustan escenas mitológicas; a ellos poco les importó el valor de la luz, inmersos en su mundo de columnas rotas, muros derribados y capiteles ocultos por las plantas trepadoras... Pero al hablar del paisaje como género independiente de la pintura, corresponde a los holandeses su paternidad indiscutible: los cielos nacarados de Van Goyen, las aguas mansas de los esteros de Van Ruisdael, la serena conformación de la ciudad de Delft de Van der Meer así lo demuestran.

Pero de pronto y de manera inesperada, el artista descubre la luz. En el declinar del siglo XVIII los venecianos Canaletto y Guardi y el español Goya advirtieron que la luz era componente esencial al cual debían atender en el proceso del hechizo de las formas, por lo que se empeñaron en estudiar con fortuna la vieja tradición de la Venecia renacentista, en donde el paisaje aparecía como juego armonioso de formas y composi-

ciones y al mismo tiempo campo abierto a la luz y al color. La luz fue cobrando, en sus manos y a través de sus pinceles, su virtud de creadora de un nuevo mundo aparental y visible. Ellos dejaron depositada la semilla, para que con el tiempo germinara, en la búsqueda incesante de la luz y el color que terminaría por producirse un siglo y medio después de ellos.

En su obra *Modern Painters*, John Ruskin considera como uno de los caracteres esenciales del paisaje moderno la presencia dentro de él de la nube: "si se quisiera determinar brevemente el carácter del paisaje moderno, no se podría designar mejor que afirmando que es un homenaje a las nubes", a lo cual nos permitimos agregar: sentimiento del espacio indefinido... nubes... luz...

El paisajista, antes de Corot y de la Escuela de Barbizon en Francia o de Constable y Turner en Inglaterra, no se preocupó por vivir íntimamente con la naturaleza para alcanzar a interpretarla, por lo que los suyos fueron paisajes de fantasía, en los que la verdad y la realidad de las cosas no ocupaban la atención primordial del artista.

Pero el sentido realista, el instinto científico, el riguroso análisis que pretende alcanzar la virtual síntesis, no apareció sino hasta el siglo XIX, al abrirse la posibilidad al paisajista de encontrar



Dr. Atl, Valle de Pihuamo, s/d

mayor caudal de placer estético en la observación minuciosa de las formas y las apariencias escondidas que le brindó la naturaleza, mayores en intensidad y en número a las que le había proporcionado hasta entonces la invención imaginativa de ella.

Oigamos de nuevo a John Ruskin, quien al definir con energía el espíritu de su época signa a la imaginación con la antena de la verdad, afirmando que aquella “no es noble en tanto que no imagine y conciba la auténtica verdad, nada más que la verdad, presentada en tal forma que la imaginación debe venir en su ayuda para integrarla al aspecto de la realidad”. Pero el concepto de verdad que se empeñó en perseguir el pasado siglo se vio trastocado por una extraña paradoja: mientras más verdad y realidad pusieran en sus obras los paisajistas, tanto más apartados de la realidad los consideraba el vulgo; al respecto existe una anécdota acerca del pintor Turner, cuando una dama inglesa lanzó una crítica a uno de sus cuadros en estos términos: “¡Mister Turner, yo no veo jamás esos colores que usted pone en sus puestas de sol!”. A lo que el artista respondió con elegante sabiduría: “¡Ah, Señora, si usted tuviera mis ojos...!”.

En virtud de esa adoración por la verdad, Baudelaire afirmaba que “todo lo que se pinta direc-

tamente y de cara a la naturaleza, posee siempre una fuerza, un poder, una vivacidad de pincelada que nunca se encuentra en las obras pintadas en el taller”. Adelantándose a su época, el crítico francés anuncia el nacimiento del método pictórico que a la postre se denominará a plain air, a cielo abierto, que dio pie al impresionismo y sus múltiples consecuencias.

Atmósfera y luz, es verdad, han quedado ya enunciadas y costó al hombre milenios alcanzarlas, pero ello no basta, pues al paisaje hay que solicitarle además la presencia de la corporeidad, la representación de lo permanente, de lo delimitado, la presencia de los elementos físicos, aquellos que no varían realmente con el curso del sol ni con los movimientos de los cielos. Un paisaje naturalista debe contemplar ante todo la formación geológica, sobre la cual deberá asentarse el mundo vegetal, movedizo y variable, culminando sobre él lo permanentemente cambiante, lo fluido, lo ilimitado e informe. En esto residen precisamente las limitaciones que se impusieron buen número de los pintores llamados impresionistas, que en su búsqueda exclusiva de la luz y del color olvidaron, o no consideraron de importancia, la existencia de la atmósfera, descuidando al mismo tiempo la estricta composición de las formas que constituyen



Dr. Atl, Paisaje sin características (detalle), 1935

los elementos que integran la naturaleza. Debíó de aparecer Cézanne para que esto volviera a anteponerse dentro de la pintura de paisaje.

Decía Cézanne, para quien su canon estético se traducía en lo que él llamaba una óptica compuesta por puras y sutilísimas relaciones de color: “El dibujo y el color no vienen a ser cosas distintas. Mientras más se armoniza el color, tanto más se precisa el dibujo. Cuando un color alcanza su riqueza, la forma adquiere su plenitud. Los contrastes y las relaciones de tono..., he aquí el secreto del dibujo y del modelado”. Si agregamos a lo expresado por el genial pintor el papel que dentro del paisaje juega el concepto geométrico de la forma, estos simples enunciados se transforman en un certero código dentro del cual siempre encontraremos inmersa a la gran pintura de paisaje, tal y como fue concebida por sus grandes intérpretes. Después de Cézanne, el género irá siguiendo los caminos que le impondrán las incesantes búsquedas formales y estéticas surgidas de los sucesivos “ismos” que acabaron identificando a la pintura de nuestro siglo, tan proclive a la búsqueda de la originalidad y a la afirmación de la individualidad del artista: expresionismo, cubismo, futurismo, surrealismo, constructivismo, abstraccionismo, etcétera. La gran figura de Pablo Picasso desatendió al paisaje para centrarse en sus geniales

modificaciones de la forma; los fauvés prosiguen las enseñanzas de Cézanne anteponiendo el cromatismo contrastante y el surrealismo se solaza con paisajes de pura invención. Declina, en esta forma, el sentimiento puro del paisaje en Occidente, hasta sobrevenir otra vez un nuevo concepto, al que Octavio Paz denominó el “antipaisaje”, obsesionado en la búsqueda del puro juego de ordenaciones compositivas, cromáticas y de textura sobre la superficie del lienzo. Parece así que durante el lapso de varias décadas el hombre contemporáneo no requiere de la interpretación que el artista venía ofreciéndole como producto de su atenta observación de la naturaleza, proponiéndole a cambio escenarios plásticos de muy variada índole, más acordes al promisorio mundo que trataron de alcanzar las últimas generaciones.

Pero ya que tanto hemos hablado acerca de los paisajistas europeos y los teóricos que profetizaron sus logros o confirmaron sus búsquedas, analicemos —aunque sea de paso— el tiempo que tomó llegar a la pintura de paisaje en este México nuestro. Durante su larguísima trayectoria de país creador, estimada por los historiadores dentro de un espacio temporal no menor a los treinta siglos, el sentimiento de la naturaleza se produce en nuestro medio a partir de la aparición de las grandes civilizaciones prehispánicas, manifiesto en des-



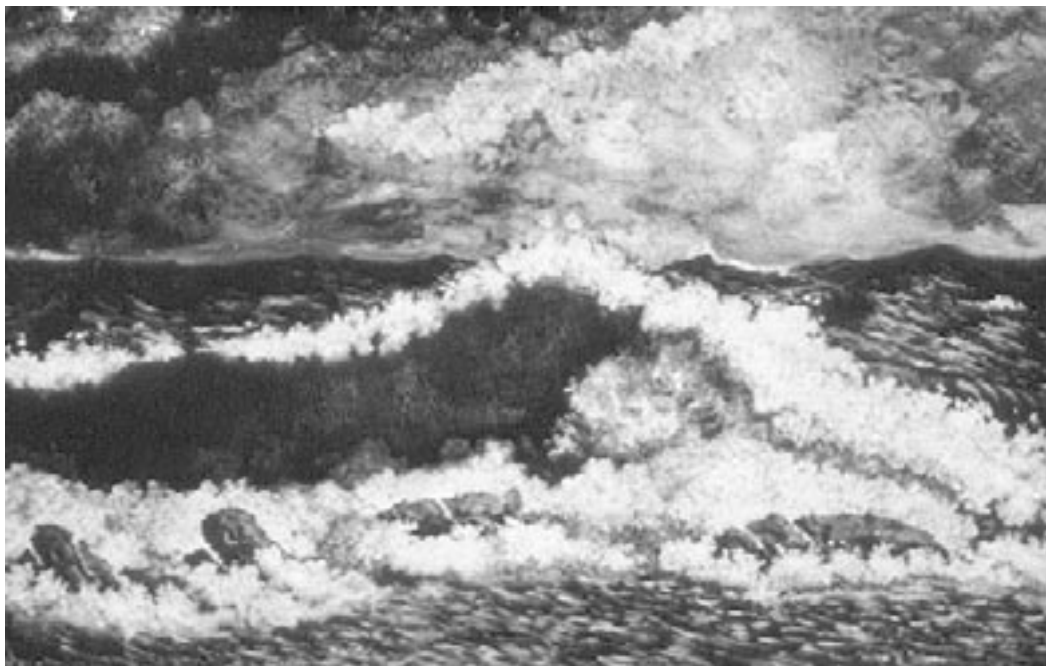
Joaquín Clausell, Paisaje, s/d

lumbrantes series de ordenaciones geométricas y representaciones realistas, en las que la figura humana y animal desconciertan a quienes pretenden ver en las obras de arte por ellos producidas exclusivamente el contenido mágico o el valor mítico. De estos estrechos límites se escapan fatalmente las figurillas de la isla de Jaina, los juguetones perritos del Occidente, las sonrientes cabecitas veracruzanas, etcétera. Pero la interpretación de la naturaleza en cuanto escenario de contemplación y su transformación en arte pictórico se produce exclusivamente en los grafismos de los códices, en cuanto elementos lingüísticos que como ningunos otros asocian la cosa mental a la asociación óptica.

Pero llegaron los conquistadores y cercenaron el desarrollo de ese promisorio proceso evolutivo. El mundo creativo de la Nueva España comenzó por ajustarse a patrones metropolitanos, que pronto fueron rebasados al agregárseles técnicas y formas visuales vernáculas tan originales como atractivas, que ya para el siglo XVII transformaron al barroco en algo diverso del surgido en Europa. Pero a nuestro continente no llegaron jamás los refrescantes aires de la pintura holandesa ni la influencia de la Academia de San Carlos de la Nueva España, fundada al finalizar el siglo XVIII. Los artistas novohispanos parece que hubieran tornado la espalda a la deslumbrante natu-

raleza dentro de la cual transcurría su vida, preocupados tan sólo por copiar con desenfado y limitados recursos técnicos escenas bíblicas o evangélicas, ilustrar el año cristiano en aburridos lienzos de devoción o vestir las paredes de sus conventos y palacios con retratos carentes de naturalismo y de valor estético relevante. Sin embargo, en las bodegas del Museo Nacional de Arte, antes expuestas en la Pinacoteca Virreinal; se exhibían dos paisajes de mediados del siglo XVIII; estos paisajes, quizás inspirados en unos gobelinos flamencos, no representan ninguna realidad del paisaje circundante de nuestro país.

Una vez consumada la Independencia, una pléyade de artistas extranjeros desembarcan en nuestras costas, ávidos por apercibirse de sus paisajes y traducirlos en materia visual; a ellos se debe el primer descubrimiento por Occidente de nuestro paisaje durante los años que corren de la segunda a la quinta década del pasado siglo. Estos artistas incitan a nuestros pintores a ubicar dentro de sus bodegones las frutas, las flores y los componentes de nuestra variada alimentación vernácula; ellos los impulsan a plasmar en sus lienzos las numerosas etnias que habitaban nuestro país y sus deslumbrantes atuendos en lugar de perder el tiempo en farragosos géneros mitológicos, escenas bíblicas o evangélicas y retratos de la burgue-



Joaquín Clausell, Paisaje marino, s/d

sía que imponía con firmeza nuestra Academia al mediar el siglo. Ellos, en fin, proponen el camino del análisis que requiere el estudio sistemático de los componentes de nuestro paisaje.

Para fortuna nuestra, llega a estas tierras un italiano inscrito en la sensibilidad romántica, gran paisajista y maestro, como Director de Paisaje de la renovada Academia, Eugenio Landesio, quien se empeña en la formación de pintores nuestros que a la postre acabarán creando el primer gran tiempo del paisaje mexicano. Landesio rinde culto ferviente a la luz, pero no tan sólo a la luz en sí y por sí, sino como prodigioso acorde que garantiza la marcha clara y precisa de la melodía que entonan con ella la forma y el color. Entre sus obras realizadas antes de su llegada a nuestro medio y las pintadas durante su estancia mexicana, no se advierten diferencias que nos indiquen cambio alguno en su percepción óptica al trasladarse de continente, de atmósfera y de incidencia de la luz sobre los escenarios naturales. Sin embargo, sus enseñanzas conducen a uno de sus discípulos por el camino seguro para alcanzar a interpretar el sentimiento de la naturaleza en su expresión más acabada y firme: José María Velasco.

La pintura de nuestro ilustre compatriota requiere de ciertas connotaciones acerca de esta variante o módulo del sentimiento del paisaje que

se produjo en Occidente como resultante de la sensibilidad romántica, pero el romanticismo en nuestro país no se produjo como el impulso apasionado de conquista que animó a sus contemporáneos europeos, sino como una apacible contemplación del objeto real, hasta lograr alcanzar su fidedigna descripción al lienzo, durante una época plena de esperanzas y desilusiones que postró a la mayoría de sus contemporáneos. El propio Altamirano advertía la peligrosa concordancia entre las lejanías y los primeros planos que aparecían en los dilatados paisajes de Velasco; para nuestra sensibilidad contemporánea, más nos asombran sus obras en pequeño formato —el de las cartas postales— y sus dibujos, que sus perfectos y grandilocuentes escenarios del Valle de México o los parajes que atraviesa el Ferrocarril Mexicano.

Sin embargo, la secuela iniciada por Velasco, plena de sabios recursos y deslumbrantes efectos pictóricos, representa la primera aproximación nacional hacia la captación de los paisajes nuestros; su obra alcanzó a recibir las alabanzas de la crítica oficial de su época e incluso la internacional; la sensibilidad que de ellos se desprende corrió por fortuna durante largos años, para morir en el momento en el que los inquietos alumnos de la Academia Mexicana se revelan en contra de



Joaquín Clausell, El canal de Santa Anita, s/d

ella y sus caducos sistemas de enseñanza, coincidiendo con el estallido de la Revolución de 1910.

Una de las figuras más activas que acabó por imponer el camino hacia la renovación del arte en nuestro medio fue sin lugar a dudas Gerardo Murillo, más conocido por su seudónimo de Dr. Átl, quien a la postre se acabará convirtiendo en el gran intérprete del paisaje mexicano del siglo veinte. En la exposición de pintores mexicanos presentada en la Academia Nacional de Arte en 1910, Átl expuso varias obras en las que se inscribe como uno de los más finos seguidores en nuestro medio de la estética del impresionismo; sin embargo, pronto se revela poseedor de una especial sensibilidad que lo transforma en el descubridor de una original forma de interpretar el paisaje, aunque sus logros no se hayan visto, como en el caso de Velasco, traducidos en la obra de sus contemporáneos, por el hecho de haberse rehusado siempre a formar discípulos o estimular seguidores.

El Dr. Átl se apasiona con la inmensidad del paisaje y su transcripción en arte, y hacia ello empeñará sus esfuerzos físicos y sus impulsos estéticos. Estudia con pasión la morfología de los volcanes y se convierte en atento observador del Parícutín, realizando centenares de dibujos y lienzos en los diversos tiempos de su emergencia.

Diego Rivera presentó en su exposición de 1910, cuando apenas contaba con veinte años, las obras realizadas durante su primera estancia europea, en la que se revela como un fiel intérprete del paisaje. Durante los años revolucionarios viaja por Europa y se entusiasma con los nuevos “ismos” que surgen en París por aquellos años, los cuales lo alejan pronto del sentimiento de la naturaleza, al cual regresará sólo en contadas ocasiones, sin haber logrado alrededor del género una original forma de interpretarlo. Sus dos grandes contemporáneos: José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros apenas lo tocaron durante su larga trayectoria de artistas; pese a ello, el segundo ensayó durante sus últimos años composiciones de paisaje inscritas dentro de violentos trazos, con una especial dinámica, que han tratado de seguir sus colaboradores y discípulos.

Mención aparte corresponde al pintor campechano Joaquín Clausell, el único seguidor nuestro del impresionismo, aunque su óptica lo indujo, como a gran parte de los creadores del movimiento, a observar el paisaje de cerca, en forma de aproximaciones visuales, distendiendo su pupila sólo en las ocasiones en que se enfrentó al mar; en esos momentos actúa con mayor energía que en sus telas que describen aguas quietas o sotobosques. Cuando interpretó los volcanes no estableció com-





Joaquín Clausell, El canal de Xochimilco, s/d

promiso con las emergencias montañosas, las cuales actúan como telón de fondo a sus deslumbrantes primeros términos.

Aunque sea de paso, debemos mencionar al ingenioso y promisorio movimiento denominado Las escuelas al aire libre que estableció Alfredo Ramos Martínez con el concurso de los maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Los alumnos por ellos conducidos se trasladaban al campo o a los villorrios cercanos a la capital, para captar ahí la transmisión de los elementos constitutivos del paisaje. Entre sus integrantes lograron destacar Fermín Revueltas y Rosario Cabrera. Por su parte y años después, Carlos Orozco Romero logró crear una visión estrictamente personal de las cordilleras y macizos montañosos, ordenados como sucesivos planos de color y matices tonales de gran originalidad y Juan O'Gorman se solazó en la creación de detallados paisajes que actúan como telones de fondo a sus murales interesándose simultáneamente en un género poco usual en nuestra pintura: el paisaje fantástico.

Actuando en el apartado espacio al que le obliga su aislamiento, el zacatecano Francisco Goitia nos ha legado una serie de paisajes alucinados, dentro de los cuales la luz actúa como componente esencial del paisaje, delicadamente ordenado dentro de los límites de su óptica y su sensibilidad exquisita. Al momento actual, una corriente de renova-

ción del paisaje natural se deja sentir en nuestro medio; Luis Nishizahua nos ha ofrecido hermosos y dilatados dibujos de extensos valles y emergencias volcánicas; el acuarelista Coghlan nos sorprende con la fina interpretación de sus paisajes atmosféricos; Nicolás Moreno organiza apretadas composiciones de elementos naturales transcritos en el lenguaje de la angustia y Raymundo Martínez ha empezado a ensayar en sus amplias telas un paisaje irreal que denomina espacial, compuesto de efectos ópticos y de texturas que no dejan de seducir a sus admiradores.

Terminemos nuestro recorrido con la mención de la obra de José Chávez Morado y su compañera Olga Costa: la transcripción del paisaje en el primero se revela a través de la ordenación de potentes volúmenes que se traducen en elementos aparentes del paisaje, y de la obra de Olga se desprende un lirismo plástico que otorga a los componentes naturales la esencia de sus valores cromáticos esenciales. Deberíamos quizá mencionar a otros artistas contemporáneos nuevamente interesados en la transcripción interpretativa del paisaje nuestro, pero el espacio del que disponemos es escaso y no deseamos que este ensayo nos aparte de nuestro objetivo primordial, del cual no debemos distraernos con la aparición de tantas imágenes visuales a las que nos hemos venido refiriendo. ①