

179

JUAN DE LA ENCINA

EL PAISAJE MODERNO

(ensayo)

ilustre

A Felipe Cossío del Pomar,
excelente crítico y pintor peruano,
en cuya casa de San Miguel de Alled-
do se escribió este ensayo, como
testimonio de amistad y de nuestras
muchas coincidencias artísticas.

IND TOLTECA

1

Ah! retournons vite auprès de ces
riens éternels: le ciel, l'eau, les bois.

Eugène Boudin.

TOLTECA BOND

En Le Spleen de Paris (1869), de Baudelaire, puede verse un pequeño poema en prosa -L'Étranger- que, traducido al castellano, dice así:

-¿Qué es lo que tu más amas, hombre enigmático? Dí. ¿Amas sobre todas las cosas a tu madre, a tu padre, a tu hermana, a tu hermano?

-No tengo padre, ni madre, ni hermana, ni hermano.

-¿Amas entonces a tus amigos?

-!Oh! ^{empleas} ~~usas~~ una palabra cuyo sentido hasta ahora me es desconocido.

-¿Amas, pues, a tu patria?

-Ignoro la latitud ~~en~~ que está situada.

-¿A la Belleza?

-La amaría con gusto, Diosa ^e / inmortal.

-¿El oro?

-Lo odio, como vosotros a Dios.

-!Ah) ... ¿qué es lo que amas entonces, raro extranjero?

-Amo las nubes... las nubes que pasan... allá lejos... allá lejos...
las maravillosas nubes!

TOLTECA BOND

I.

Si alguien preguntara cuál fué el camino recorrido por la pintura del paisaje -dentro del Arte Moderno (1)- tal vez podría respondersele sin error lo que "el raro extranjero" del pequeño poema de Baudelaire:

" ...las nubes que pasan... allá lejos... allá lejos...
las maravillosas nubes... "

Porque hacia las nubes, hacia las caleidoskópicas arquitecturas de los cielos, fué hacia dónde más seguramente caminó durante un siglo la pintura del paisaje. La nube flúida, eternamente cambiante en su forma y color; la nube ingrávida, flotante, fantasmagórica, errante y evanescente como fuego fatuo de los cielos; la nube que juega voluptuosamente con la luz, que se enciende con ella, que se le entrega, en trance de transverberación, o la repele; o la nube que -a veces- es negra, la sombría como el ceño iracundo de Júpiter, el don Juan del Empireo, ha sido la aspiración suprema de la pintura del paisaje.

(1) Entiendo en este caso por Arte Moderno el que corre entre el Neoclasicismo de fines del siglo XVIII y los albores del Suprarrealismo.

Pasó este, pues, de la tierra a los cielos. De lo tangible y duro a lo fluido y evanescente. De lo palpable a lo impalpable. De lo que reviste formas duras y precisas como cristal, a la pura vibración, al destello, a la fuerza centrífuga, que es como fuerza de amor contraria, que se perece por quebrar la concreción de la forma, sometiéndola a continua ~~mutación~~ ^{grávida} mutación. De materia se convirtió en llama; de llama, en movimiento, que es esencia de espíritu. Siguiendo por su parte la ley que Flaubert quiso imponer, en un raptó de su fantasía, al desarrollo histórico del arte universal, según la cual éste va de las grandes acumulaciones de materia (ejemplo: las pirámides egipcias y los templos babilónicos) a la casi ausencia de ella (v.g.: un dibujo japonés, un nocturno de Wihstler) la pintura del paisaje ^{se} fue ~~se~~ utilizando hasta convertirse en un ir y venir de ondas de luz. Convirtiose en fin, durante el siglo XIX, en el río de Anaxágoras, imágen del movimiento sin fin.

II.

Pero esta transformación profunda no se hizo así como se quiera. ~~No~~ No se hizo en un instante, en el destello de una intuición. No. Se hizo, como se hace todo en este mundo, con el concurso del tiempo. ¡Divino misterio! Se inició el movimiento -en Europa, porque hablamos de Europa- ~~allá~~ allá... ?quién sabe cuándo?... Quizá el mejor modo de fijar la cronología -por supuesto, nada científico- sea el atribuirle su origen al tiempo ^{vago} ~~intuición~~ en que el hombre-poeta, el hombre-artista, se fijó por primera vez, exento de todo ánimo utilitario, en la faz del campo ^(y de los cielos y el mar) y entonces, como el regalo ígneo de Prometeo, surgió el concepto de su belleza entre las efusiones del sentimiento de adoración. Bien sé que

todo esto es vago. Pero, díganme, ¿dónde está el hombre que haya acertado a poner puertas al campo, quiero decir, a precisar "more geométrico" el concepto y sentimiento de la Belleza? Porque de la Belleza se trata. Eso que acaso desde los tiempos de Rousseau llamamos el sentimiento de la naturaleza no es sino una de tantas y egregias variantes del sentimiento fundamental de lo Bello. Nos acompaña este sentimiento por todas partes, y es, aunque el vulgar no quiera reconocerlo, el sentimiento civilizador, creador, inventor por excelencia. Sin él, el hombre no hubiera llegado siquiera a la civilización de los paleo-fitos. La raíz de todas sus grandezas prende en la enorme vaguedad de semejante sentimiento. En las civilizaciones mecánicas, como la nuestra, eso se olvida fácilmente; pero, como no hay quien salte más allá de su propia sombra, tampoco hay quien pueda sin dura sanción olvidar esa verdad.

. La Belleza y el Amor, por lo menos desde los tiempos platónicos, van conscientemente enlazados, y sin el uno y sin la otra no hay nada en este mundo que merezca ni siquiera respeto.

El arte es hijo legítimo de tal enlace o coyunda: surge de esa gran pasión de ánimo que es el amor a la belleza. El Amor quiere engendrar en lo Bello -dicen los platónicos-; el Amor es amor de Belleza. Amor de Belleza es no menos el sentimiento de la Naturaleza. El sentimiento del paisaje es, pues, una forma o variante del Amor.

Por eso surgió en el remoto y vago pasado en que el hombre, en un momento de ocio -que se sepa, solo a los nobles ociosos se ha revelado la Deidad...- se sintió de pronto y milagrosamente, como dice Goethe que surgen las ideas en la mente de los mortales, inflamado de amor por aquello que tenía ante los ojos: árbol, roca, río, ^{ola,} nube o flor. De esta manera elemental, simple y divina, que no en el ámbito de nin-

guna Academia, nació el arte del paisaje, que es, como va dicho, una forma o expresión de amor puro y desinteresado.

Históricamente es difícil, por no decir imposible, fijar el momento preciso en que ese amor se transmutó en arte. El hombre vió primero la belleza en el hombre mismo o en la pura geometría, -porque hay quien sostiene, y no sin agudas razones, que la construcción geométrica, la pura abstracción de la mente matemática, fué la primera etapa que el hombre tuvo -en las artes del diseño- de manifestar su sentimiento de la belleza, que fué una forma de hallar reposo en el movable caos que le envolvía. Esa primera manifestación de su sentimiento artístico ~~sería~~ ~~sería~~ sería, de ser verdadera esta tesis, como la tabla de salvación del náufrago, como el primer intento del hombre para ordenar claramente y comprender el universo. De la geometría y del hombre pasó el sentimiento de belleza a los animales -al cervatillo, al toro, al caballo, al bisonte-; y es probable que el sentimiento de la belleza que apareció últimamente fuese el sentimiento del paisaje.

Y se explica. Para sentir el paisaje necesitó el hombre seguridad y reposo. El cazador primitivo, el pescador y, luego, el agricultor, tenían demasiado cerca de sí la hostilidad y fiereza de la vida dentro del marco de la naturaleza virgen. En su vida azarosa y atenta a ~~vigilante~~ de tantos riesgos mortales no había ocios nobles y no pudo sin duda surgir, como no fuera bajo formas religiosas de terror, que es una forma equívoca de belleza, el sentimiento de lo bello en la naturaleza. No era para él, ni podía serlo, la Naturaleza refrigerio del espíritu, ni resorte mágico -como en los momentos de alta cultura- en que se apoya este para dar el salto hacia las más altas esferas de la emoción estética. Era para él simplemente la naturaleza el escenario de sus combates sin tregua y el potro de su tormento.

Con lentitud prodigiosa, abismática, generación tras generación, suce-

diéndose estas sin cesar como las hojas de los árboles, según la imagen homérica, el hombre fué ganando sus instantes de reposo espiritual, de ocios nobles, no más duraderos en el destino histórico que el destello remoto de la estrella; y en esos instantes de claror fué cuando de pronto tuvo la revelación de la Deidad, que en este caso particular de que tratamos fué la revelación de la belleza múltiple, intrincada y misteriosa de la Naturaleza.

Revelada la Deidad -la primera revelación acaso la tuvo el pastor al mirar en la noche quieta el claror de las estrellas- el hombre comenzó a cantar y danzar en su honor, y luego -pero mucho más luego- quiso reproducirla, y, al reproducirla por esto o el otro medio a su alcance, quiso también que con la imagen o trasunto de la misma se expresara no menos la emoción que alumbrara ~~en~~ su espíritu en el instante en que se entreabre el velo del arcano de *Maia*.

Fué esta, pues, labor de siglos, de milenios, como la formación de las erosiones geológicas. Pero, una vez adquirido el sentimiento de la belleza natural, ya no se borrará jamás del corazón del hombre, aunque, sí, en este momento o en el otro instante pueda amortiguarse más o menos.

Ahí está, por consiguiente, lo esencial de la estética del paisaje. Está en el instante fugacísimo de la revelación de la Deidad. Y es, sobre todo y ante todo, disciplina de amor. Sin ese amor previo, sin el deseo platónico de engendrar en lo hermoso, no hay revelación posible, y no hay, por ende, arte ni pintura del paisaje.

III.

Se ha dicho y repetido falsamente que el sentimiento de la Naturaleza, -en nuestro caso equivale al sentimiento del paisaje- era un senti-

miento moderno. No hay tal. El sentimiento de la naturaleza goza de milenios de edad. La Deidad no esperó para revelarse al hombre a que naciera Rousseau. Los egipcios, por ejemplo, lo conocieron y lo expresaron en su arte. ¿Quién ha superado en la expresión de esa divina emoción a los libros sagrados y a los poemas de la India? Que yo sepa no fué Rousseau quien realizara semejante proeza. Y en candor y elevación religiosa del sentimiento ante el sol, los astros, la llama, el agua y las criaturas de Dios... ¿quien aventajó ~~en bondad y simplicidad~~ a Francisco de Asís en el tiempo que llamamos moderno? No hay por qué insistir en este punto. La historia copiosamente lo refuta. El sentimiento de la Naturaleza, si no es viejo como el mundo, es por lo menos antiquísimo.

Sin embargo, mirándola a cierta luz, no es absolutamente falsa la afirmación. Porque, si nos restringimos a la consideración de sentimiento de la Naturaleza en el arte de la pintura europea, podríamos llegar a la conclusión de que, en efecto, la expresión de ese sentimiento alcanzó durante el siglo XIX su mayor auge e intensidad. Así fué históricamente. De arte secundario, de arte poco menos que furtivo, por decirlo así, convirtiose en un arte apasionadamente cultivado, en un género artístico prolijo y vivacísimo. Sirvió antes de esa época particularmente para fondo de los cuadros, como escenario de fábulas religiosas, mitológicas, guerreras, o de costumbres aristocráticas o populares; y casi solo en Holanda y Flandes, en el siglo XVII, se cultivó asiduamente como género particular, aunque no del todo desligado de la figura. En ese sentido, y con no pocas reservas, pudiera, pues, sustentarse que la pintura del paisaje es un arte en cierto modo moderno.

En la Edad Media apunta, con todo, su primer brote. En los miniados primorosos e ingenuos con que el monje exorna los libros canónicos o de historias hay que buscar la primera floración -lejana, evanescente-

del sentimiento moderno del paisaje. Allí, rudimentariamente, en gracioso balbuceo, que se corresponde con el balbuceo de la expresión verbal, surge un "prado verde e bien senecido, de flores bien poblado", un arbolillo de hojas contadas y simétricas, un cielo divinamente azul, escarolado de leves nubes blancas, unos peñascos agudos y alguna que otra ciudad mágica de cuento de hadas, oprimida y como engastada en el cinturón rosáceo de sus murallas.

Un reflejo de las estampas de oriente -de Persia, de la India- se posa dulce y vagamente sobre esta primera flor del paisaje europeo; y, pasado casi un milenio, el mismo o parecido reflejo torna a dar un punto ingravido de sazón al paisajismo moderno de la vieja Europa.

Desde entonces, desde aquella lejanía de siglos, el europeo no ha dejado de mirar y amar los varios paisajes de su entorno; y aunque no siempre haya expresado con precisión y amplitud su sentir, raro es el momento de su arte en que haya prescindido de él.

Al cubrirse el orbe cristiano -del siglo XII al XIII- de las gráciles y pulidad esbelteces del Gótico, quiso dejar sobre la misma piedra expresado de una manera perenne su exquisito sentimiento de la Naturaleza; y entonces la piedra floreció, como dice la Biblia que, al soplo del espíritu, florecía el desierto. La ornamentación floral, vegetal, trepa por sus pilastras y por el hueco de sus molduras como las lianas del árbol en árbol en la selva tropical.

Pero fué menester que pasaran unos cuantos siglos, que se llegara al siglo XVI y, sobre todo, al XVII, el gran siglo de la invención barroca, para que el arte del paisaje tomara un vuelo amplio e independiente. En esa época el arte ^{européo} había ya conquistado definitivamente la tercera dimensión: el sentimiento de lo anchuroso, de los horizontes lejanos, de los espacios sin término, de lo indefinido y sin límites aparentes, se apodera del arte y es como su levadura y le impone

su ley. El Barroco, en su íntima sustancia, en su esencia espiritual, es eso: sentimiento de la lejanía desarrollándose sobre sí misma sin término, sin fin...

La luz y las nubes van a ser de aquí en adelante como la envoltura y el medio vital de todo lo creado.

La luz será, a partir de esa edad, como en música el contra-punto y la polifonía, un novísimo y complejo modo de expresión de la emoción patética. Tintoretto en Italia, Rembrandt en Holanda, Velazquez en España, son los portentosos ejecutantes de esa nueva música pictórica que trajo al arte el nuevo sentimiento del espacio y su mejor expresión, la luz

Y la nube hace coro a la luz. La nube... ¿qué es la nube?... Física-mente, todo el mundo lo sabe: vapor de agua más o menos condensado. ^{o fluido} Pero estéticamente, espiritualmente, la nube tiene también su significación. Su hermosura es tan grande que probablemente su culto nace con el primer brote de sentimiento estético en el corazón del hombre. Los materialistas, los que ven al mundo como máquina, dirán que el culto de la nube nace precisamente de un sentimiento utilitario y positivo que ha ido con el tiempo alquitarándose. Sin la nube no hay el pan nuestro de cada día. De ahí, según ellos, viene también el sentimiento de amor a los campos. Lo útil se transforma así en lo bello. Y la Belleza, o mejor dicho, el sentimiento de la Belleza, no es sino como una holgura, ^(un desahogo noble) en el afán de vivir y un sentimiento y acto de gracias por los dones útiles que nos concede la tierra y los cielos

Difícil cosa es, y aún imposible, determinar el origen de tan sutiles y complejos sentimientos. Lo probable es que el suyo no sea de índole sencilla, sino complejísima y enrevesada, como ^{el de} todos los valores profundos de lo humano. Pero, sea como fuere, la nube posee un valor estético muy subido. Yo no sé si en el fondo de mi corazón vivirá aún latente aquel sentimiento que a mis lejanos antepasados -marinos, pastores o

pegujaleros- les producía la presencia de la nube en el cielo, de la que esperaban bienes o depredaciones. No lo sé. Solo sé que, alejado de sus actividades positivas, casi siempre en la nube atino a ver apenas otra cosa que su forma mudable, la luz que alberga en su seno, sus cambiantes colores. La veo vogar por los cielos y transformarse continuamente, y me parece como una Deidad bellísima; y, mirándola, comprendo ^{o creo comprender} ~~cabalmente~~ cómo los griegos acertaron a divinizar las fuerzas naturales, a convertirlas en Dioses, revistiendo a estos de la figura humana en su grado supremo de ^{física} perfección. La nube se me humaniza y diviniza así, y no necesito grande esfuerzo de imaginación para comparar su hermosura multiforme, en ocasiones, ^{revestida} ~~con~~ del esplendor sereno de la Venus Urania, y, en otras, con la ^{grandeza} ~~serenidad~~ de Júpiter. Pero, sobre todo, se me aparece como una música bellísima y de infinitos tonos y variados ritmos, que pudiera expresar a maravilla las pasiones humanas y aun las divinas, ^{o las que imponen Faces.}

Quien siga las mutaciones de la nube desde el comienzo de un crepúsculo a su fin ¿me podrá negar la verdad de esta impresión o de esta imagen?

John Ruskin señalaba -Modern Painters- como uno de los caracteres esenciales del paisaje moderno la presencia en el mismo de la nube. Antes no faltaron nubes en los paisajes; pero estaban allí a la manera de exorno o de capricho, pues la imagen del cielo casi siempre era límpida, lisa y azul. Mas "si se quisiera determinar -son palabras de Ruskin- brevemente el carácter del paisaje moderno, no se podría designar mejor que diciendo que es un homenaje a las nubes."

Sentimiento del espacio indefinido, nubes, luz. He aquí, pues, lo que el proceso de los siglos ha elaborado en el arte del paisaje. El hombre moderno ha hecho de ello su divisa. El contemporáneo... también, aunque de otra manera.

IV.

"... Las nubes que pasan... allá lejos... allá lejos.... las maravillosas nubes... " ¿Qué ha sucedido, pues, para que del cielo límpido e impoluto se pase a los cielos nebulosos? ¿Por qué no se aman ya como antes -¡oh! divinos primitivos!- los cielos tersos y lucientes? ¿Será porque el Romanticismo, avatar moderno del Barroco, impuso el gusto de lo vago y fluctuante? Tal vez. Porque lo cierto es que el auge del concepto nuevo del paisaje coincidió precisamente con los momentos caniculares del Romanticismo. Dentro del tiempo romántico florecieron dos de las escuelas paisajistas más ilustres: la de Barbizon, con Teodoro Rousseau a la cabeza (1812-1867), y la de Ville-d'Avray, con Camilo Corot (1796-1875). En parte, coincidió también con esa época la vida de los dos grandes paisajistas ingleses John Constable (1776-1837) y J.M.W. Turner (1775-1851). Es pues, gloria de los años románticos la nueva pintura del paisaje.

Fue también pasión de los románticos el amor a la libertad. Por ella combatieron y por ella, llegada la ocasión, supieron morir. Por este motivo por la constancia en la lucha y por la entrega de la vida a tal sentimiento- considera Croce como ~~una~~ religión aquel gran amor a la libertad. Ahora bien, para Ruskin, luego de ~~la~~ predilección por las nubes, hay que señalar "el amor a la libertad" como otro de los caracteres capitales del paisaje moderno. Y así es. El mismo crítico inglés -hoy tan injustamente olvidado, habrá que ir pensando en rehabilitarlo- marca justamente la diferencia profunda entre las dos clases de paisajes. "Mientras los medievales -escribe- se encerraban siempre en sus castillos y en sus fosos, y pintan escrupulosamente cada ladrillo de sus mu-

ros, cada flor de sus parterres, nuestros artistas modernos prefieren los anchurosos campos y eriales, menospreciando los setos de los declives, y no representan más que árboles que crecen libremente y ríos que trazan su lecho, o su curso, "siguiendo su caprichosa voluntad. Evitan el formalismo hasta en los menores detalles, quiebran y desordenan la construcción, a la que los primitivos se hubieran esmerado en poner los cimientos, dejan salvajes los matorrales, que aquellos hubieran tallado meticulosamente; y, por tanto, por el amor a la libertad hasta la licencia y por el amor a lo salvaje hasta la ruina, se complacen en todos, los aspectos de la decrepitud y del abandono que libertan a la naturaleza de la autoridad del hombre. El líquen reemplaza a las tapicerías en los muros del castillo y en los jardines las rosas están ocultas bajo las espinas."

Señala Ruskin aquí -fué, por su parte, gran paisajista literario- un caracter del paisaje moderno con el que hasta este momento no habíamos tenido ocasión de contar: el amor a las ruinas. Y nos da a entender que tal amor nace del sentimiento devoto que inspiran las fuerzas incoercibles de la Naturaleza, que a la corta o a la larga acaban aniquilando la obra del hombre. El amor a las ruinas viene a ser en este caso una forma indirecta de expresar la devoción humana por las fuerzas primitivas del Cosmos, una manifestación del "hombre primitivo" que perennemente subsiste en todo hombre, cualquiera que fuere el grado de cultura que haya alcanzado.

Algo de esto, y aún mucho, hubo, en efecto, en los románticos. Muchos de ellos se embriagaron con los mas intensos aromas panteistas, y en una forma u otra rindieron culto al dios Pan, que dijera lo que dijese aquella voz: -"Pan ha muerto, ha muerto Pan", que, según Plutarco, oyó venir de tierra al mar un piloto griego, no ha muerto nunca, ni mo-

rirá, mientras quede un hombre sobre la tierra. El dios Pan es el dios de los paisajistas, y él les enseñó a conocer y querer la tierra. ¿Qué de extraño tiene, pues, que al nacer el paisajismo moderno el culto a Pan resucitara en otras formas?

El culto o amor a las ruinas fué también no menos una forma de la afición romántica por la historia. El pasado galopó firmemente -aunque tantas veces fuera un pasado imaginario- por los campos románticos. El paisaje tuvo que ser en ocasiones paisaje con pasado, y no solamente con su pasado natural, el geológico y botánico, sino con un pasado humano, propiamente histórico. Los campos habían de poseer historia. Así surgieron aquellos paisajes con ruinosas abadías, cubiertas de amarillo jaramago y sombría yedra, con castillos roqueros de torres desmochadas y murallones hendidos, que ya no servían más que para cobijar bandas de gitanos y mendigos, y aguiluchos, murciélagos, golondrinas y lagartos. Y, como lo mismo el eremita que el guerrero, ya fuera por una razón espiritual, o por razón de necesidad estratégica, afincaron siempre o casi siempre en lugares de mucha hermosura natural, el gusto histórico, o mejor dicho, la fantasía histórica de los románticos, sirvió para descubrir nuevamente paisajes de la más brava o de la más mena belleza que puede imaginarse.

Mas conviene advertir que el amor a las ruinas es anterior al Romanticismo. Comienza en realidad con el Renacimiento, pues la adoración por la antigüedad clásica trajo consigo la veneración de los lugares dónde se iban descubriendo sus ruinas y vestigios. Cuando un lugar se convierte en venerando difícil cosa será que no aparezca un artista que ^{no} lo tome como tema sagrado de sus obras. Se trató de reconstruir pictóricamente la Antigüedad -vease v.g. las obras de Mantegna, en Italia, o la de Poussin, en Francia-, y a la par surgió un sentimiento elegíaco por el bien perdido. Así, de ese sentimiento, nació la pintu-

tura de paisajes con ruinas clásicas, que en el siglo XVIII tomó incremento (1), ya que apenas se concebía un paisaje que no tuviera un arco roto, una columna truncada, un capitel por tierra, un relieve agrietado, un árbol, un seto, una fuente apacible, unas cabras, unas ovejas y una pareja de pastores idílicos haciéndose dulcemente el amor.

De este paisaje, amañado y convencional, que en realidad no era en parte paisaje, o, por lo menos, no era paisaje en el sentido moderno, pues se hallaba casi siempre exento de toda observación y estudio directo de la naturaleza, se deriva en cierto modo el paisaje con "vistas" de ciudades antiguas y con escenas más o menos mitológicas que, juntamente con los temas medioevales, se cultivó profusamente en la época romántica, y que con no pocas variantes, algunas de fondo, esenciales, ha llegado hasta nuestro tiempo. Corot recogió genialmente la tradición, y al declinar el siglo XIX René Ménard seguía pintando paisajes de tema clásico, serenos y encendidos, con sus idilios pastoriles, con sus ruinas remotas, con sus temas de la Edad de Oro, que acaso el momento actual no acierta siquiera a concebir ni soñar. A tanta barbarie vamos llegando.

V.

El paisajista moderno se halla poseído por el dios Pan. La Naturaleza lo tiene captado, embrujado, enhechizado. Todo su ser ante ella viene a convertirse en una especie de harpa eólica que la más leve brisa hace resonar armoniosamente. La luz, la nube, el espacio, el vegetal, la montaña, la llanura, el mar, el río, el momento clamo o tempestuoso, los

(1) Veanse, v.g., las obras de Joseph Vernet (1714-1789)

animales y el hombre, tiene para él una significación estética que antes apenas pudo vislumbrarse en las obras de sus antecesores. Desde la flor que vierte su lirismo por medio del color, a la línea armoniosamente quebrada de la serranía que, en los días serenos, se dibuja nítida en el cielo, en contraste de azules; desde la oleada que sube furiosa a conjugarse con el torbellino de las nubes, a la playa violeta -a lo Gauguin- que recibe mansísima la larga caricia del mar, su sempiterno amante, hecho ascua de oro; -en todos los momentos, en todos los aspectos, en todas las formas y en todos los tonos de la Naturaleza -desde el dórico, que es serenidad, al frigio, que es arrebató y delirio; desde Apolo a Dionisos- el paisajista moderno oye en la Naturaleza unas voces tan armoniosas, una música tan penetrante como aquella del músico Salinas, que tuvo el egregio don de arrebatarse místicamente al maestro León, haciéndole intuir, en la concordancia de sus sonos, la arquitectura pitagórica del universo.

Ve cómo el gran maestro
 A aquesta cítara aplicado, *(inmanta)*
 Con movimiento diestro,
 Produce el son sagrado
 Con que este eterno templo es sustentado.

Mas pocos habrán expresado verbalmente, -concisa, brevemente- como Baudelaire, ese estado de alma, esa peculiar sensibilidad receptora, esa facultad divina de simpatía (en el sentido que los estéticos ingleses dan a este vocablo) con que el paisajista moderno -el genuino, un Constable, un Corot, un Rousseau, un Monet, un Cézanne, un Regoyos- enfoca la presencia real del mar, del cielo, los campos y las montañas. Todo su "pequeño poema en prosa" Le Confiteor de l'Artiste es como una descripción lírica de la actitud anímica del paisajista moderno.

"!Gran deliquio -dice- el de anegar la vista en la inmensidad del

mar! !Soledad, silencio, incomparable castidad del azul! Una vela diminuta y tremola en el horizonte, y su pequeñez y su aislamiento simulan mi irremediable existencia; Melodía monótona de la onda marina; Todas estas cosas piensan por mí, o yo pienso por ellas (ya que, en la grandiosidad del ensueño, el "yo" se pierde pronto); piensan ellas, digo, pero musicalmente, pictóricamente, sin argucias, sin silogismos, sin deducciones."

Piensan las cosas por el poeta y el poeta piensa por ellas. Son una y misma cosa, La revelación de la Deidad, de lo bello de la naturaleza, solo se da en ese estado místico de fusión, en esa "disolución" del "yo" en el mundo natural que le rodea. Cuando los dos concuerdan y se enlazan y unifican, entonces, y sólo entonces, nace el gran arte del paisaje. Los latidos de la Naturaleza, sus ritmos vitales y armoniosos, se convierten así en los latidos del corazón del paisajista. Late concorde su pulso espiritual con el pulso inefable de la Naturaleza.

Pero ésta no se ^{le/} entrega fácilmente, como cendolilla casquivana. La Deidad es zahareña, esquiva, si las hay. "¡Ah! -añade Baudelaire- ¿es menester sufrir eternamente, o huir eternamente de lo bello?" "El estudio de lo bello -concluye- es un duelo en el que el artista grita horrorizado antes de ser vencido."

La belleza, como el cielo, sufre fuerza. Sin ella, ni el uno, ni la otra, se conquistan.

VI.

La lucha con la Deidad, como toda lucha de amor, como la de Jacob con el Ángel, es siempre dolorosa: posee sabor amargo de drama o de tragedia. Veanse las cartas y los diatribos de los artistas. Pocos, raros, rarísimos, no están cruzados de gritos de dolor, como las nubes torbas de la tormenta por el zig-zag vívido del rayo.

Un paisajista modesto y delicado, el normando Eugenio Boudin (1824-1898), puede servirnos en este caso como ejemplo de esa lucha callada y dramática con la Deidad. Se le reveló ésta en la desembocadura del Sena, cara al mar, en cuya orilla había nacido, y que tantas veces hubo de surcarlo en la pobre lancha de su padre. Pero no bastaba la revelación, porque esa la tuvieron tantos hombres antes de los modernos. La revelación iba acompañada en el paisajista moderno de la ^(necesidad de) acción, esto es, de la necesidad de recrear la belleza revelada por procedimientos pictóricos. Porque mientras no la vieran lucir y vivir sobre el lienzo no podían reposar. La Deidad se les revelaba para eso: para ser artísticamente reproducida. Y ahí comenzaba ^(-precisamente-) el drama.

Sucede que la Deidad se revela en distinta forma y con distinto carácter, según los tiempos. No le gusta repetirse; es tan tornadiza y cambiante como la moda. Cada revelación suya es, pues, un nuevo drama para el artista. No suelen servirle las fórmulas con que en otro tiempo se expresó la aparición de la Deidad. Hay que buscar otras nuevas, y en ellas radica siempre lo que se llama la nueva belleza.

La nueva belleza, la nueva revelación del paisaje, fué la luz. ¿Las nuevas fórmulas? No existían aún. Se buscaban. Se presentían. A los pintores de ruinas poca cosa les importaba la luz. Con que les dieran columnas quebradas, muros derruidos, hiedra y jaramago, se conformaban. Pero, de pronto, no se sabe cómo, el paisajista moderno descubrió la luz. No se sabe a ciencia cierta qué Prometeo se la trajo. En el siglo XVIII, los venecianos, Canaletto (1687-1768) y Guardi (1712-1793) principalmente, el español Goya (1746-1828), el francés Vernet, vieron nuevamente que la luz era parte muy atendible en la creación del hechizo de las formas, con lo que volvieron a empalmar fertilmente con la antigua tradición colorista y luminista de la vieja Venecia. Sus paisajes eran forma, juego armonioso de formas, composiciones, pero

eran no menos luz y color. La luz recobraba así, casi insensiblemente, su virtud maravillosa de creadora del mundo aparential y visible. Aun estaba lejos el tiempo -a siglo y medio y aún más ^{de} distancia - en el que la luz acabaría absorbiendo y casi y sin casi aniquilando las formas, en que lo dominaría todo -totalitariamente- en el paisaje. Pero ya estaba la simiente en el surco y su germinación y el nacimiento y desarrollo de la planta solo era ya cuestión de tiempo.

La primera etapa del paisaje moderno, la que con mayor o menor exactitud pudiéramos hacer llegar, en distintos avatares, hasta el año de 1870, rinde culto fervido a la luz; pero a la luz no sola, no en sí y por sí, sino a la luz como prodigioso acorde que sostiene la marcha clara y precisa de la melodía en la forma y el color. Teodoro Rousseau y la mayor parte de los paisajistas de Fontainebleau ven, más que la luz, creadora de armonías visibles, ven formas. Ven ^(-v.g.-) el árbol, desnudo o cubierto de follaje, como algo tangible, como figura de bulto, cuyas líneas y cuyos volúmenes, cuyo carácter y ritmo vital, hay que determinar con toda precisión. Lo mismo las rocas, los cerros y cordilleras los distintos planos ^{os} del paisajes, las llanadas inquietas del mar, las formas de los poblados. Viven en un mundo de formas, táctil, tangible.

Por eso, aunque no dejan de pintarlas, les interesa menos las nubes y el mar. La tierra es más bien su "medio" estético. Lo fluido tiene, indudablemente para ellos su encanto, pero todavía no han pensado seriamente en vencer la resistencia que opone a su representación artística. Corot pensó más veces en ese problema que planteaba la nueva revelación de la Deidad. Lo fluido llegó a enhechizarle, y sentó -sin proponerselo deliberadamente- las bases de su tratamiento pictórico. Él seguía viendo formas, pero ya las veía inmersas en aire y luz. De ahí surgió su culto permanente a los "valores", concediéndoles valor capital en la construcción del paisaje. Con esos "valores", con el grado

mayor o menor de luz que cada tono y pincelada que se pone sobre el lienzo lleva consigo, se construye todo, formas y espacio. A Camilo Pissarro, (1830-1903), el gran impresionista, que allá en sus comienzos fué a visitarle una vez, le dió este consejo, que vale por un tratado de estética del paisaje: "Vd. es un artista y no necesita por tanto consejos. Sin embargo aténgase a éste: es menester estudiar los "valores". No vemos todos de la misma manera: Vd. ve verde y yo veo gris y dorado. Pero eso no es una razón para que no trabaje Vd. sobre los "valores", porque, en el fondo, ~~si~~ de cualquier manera que se sienta y se exprese, no se puede hacer buena pintura sin ellos."

Los "valores", que están presentes en toda buena pintura, y cuanto más sutilmente se los establezca ésta ha de ser tanto mejor, pues, en efecto, son el alma de la misma (¿qué fué -v.g.- Velazquez sino un portentoso concertista de "valores"?) conduce, lógicamente y fatalmente a la pintura de lo aéreo, ~~y~~ de lo fluido. Y por este solo hecho de su constante devoción por ellos, echó Corot, sin saberlo y sin quererlo, las bases del Impresionismo, que no amó en las primeras manifestaciones del mismo que hubo de alcanzar. Murió en 1872.

A partir de Corot y de los paisajistas de la llamada Escuela de Barbizon (Rousseau, Daubigny, Diaz de la Peña, etc. etc.), pasando por Millet y Courbet, se va acelerando notablemente el ritmo de la conquista de la nube y la luz.

VII.

Volvamos ahora a la lucha del artista con la Deidad. No he de tomar como ejemplo ninguno de los casos modernos más dramáticos, más dolorosos: por ejemplo los de Gauguin (1848-1903) y Van Gogh (1853-1890). El de Boudin, como se ha dicho arriba, es suficiente, porque, además, es más sere-

no y delicado, y porque se halla en la misma fuente del Impresionismo, del cual es uno de los precursores.

Pintó Boudin principalmente marinas. Entre el Havre, Honfleur, Dauville y Trouville -según el Sena, que es el río de los grandes paisajistas de Francia, irrumpe poderoso ^{en}/el mar- se pasó la vida contemplando las concordancias y los juegos del cielo, la tierra, el agua y la luz. La nube sobre el mar con sus esplendores, resplandores y cambiantes fué su amor. La acariciaba con la vista "como si fuera una espalda de mujer". Su caballete está siempre en la playa o sobre el cantil, cara al mar y a los múltiples cielos que gravitan sobre él. Courbet (1819-1877), con su habitual vehemencia enfática, solía decirle: Nom de Dieu, Boudin, vous êtes un séraphin; il n'y a que vous qui connaissiez le ciel! (1)

La transformación, pues, del paisaje, en poco más de un siglo ha sido rápida. El paisajista, antes de Corot -1796 a 1875- y de la Escuela de Barbizon, en Francia, o de Constable -1776 a 1837- y de Turner -1775 a 1851-, en Inglaterra, generalmente no se preocupaba demasiado en vivir íntimamente con la naturaleza y en observarla con sostenida atención. Eran los suyos casi siempre paisajes de fantasía, en los que la verdad y la realidad de las cosas no ocupaban considerable lugar. Pero el sentido realista, el instinto científico, de análisis y síntesis, que trajo consigo el siglo XIX, hizo que el paisajista moderno hallara mayor caudal de belleza en la observación minuciosa de las formas, aspectos y calidades de la naturaleza, que no en los paisajes que la imaginación pudiera inventar.

Del paisaje fantasista se pasó al paisaje naturalista. Entre los dos extremos se ha de mover, inclinándose más o menos a uno ^{o a}/otro, el arte

(1) ¡Vive Dios, Boudin, que es Vd. un serafín; no hay quien mejor conozca el cielo!

del paisaje moderno. Corot y Rousseau, v.g., se mantienen frecuentemente en el fiel de la balanza, de modo que con datos exactos, reales, tomados literalmente de la naturaleza, componían sus paisajes "imaginados". Cosa parecida sucedía con Constable y con Turner, aunque el primero se acostara más del lado naturalista y el segundo del fantasista.

Por algo, y definiendo con energía el espíritu de su época, Ruskin asignaba a la imaginación papel de antena de la verdad, afirmando que la imaginación "no es noble en tanto que no imagine y conciba la verdad." "Nada más que la verdad -exclamaba con su vehemencia de iluminado-, tanta verdad como sea posible; pero la verdad presentada en tal forma que la imaginación deba venir en su ayuda para comunicarla el aspecto de la realidad." "No podríamos, pues, -dice en otro pasaje de sus Moderns Painters- definir mejor la diferencia que existe entre un noble y un innoble pintor que afirmando que el primero se esfuerza en poner ^{en/} su obra toda la verdad posible, y, por tanto, en hacerla que parezca irreal, introduciendo en el mismo la menor cantidad de verdad posible, y, por lo tanto, en hacerle aparecer real."

Bajo esta forma paradójica de expresarse, el crítico inglés afirma una verdad que durante el siglo XIX tuvo plena confirmación. Cuanta más verdad y más realidad pusieron en sus obras los paisajistas, tanto más apartados de la verdad ^{de/} y la realidad de la naturaleza los consideraba el vulgo. Una dama inglesa decía una vez a Turner: "-!Oh!, mister Turner, yo no veo esos colores que Vd. pone en sus puestas de sol! Y el artista la respondió discreta y sabiamente: "-!Ah!, señora, si Vd. tuviera mis ojos..."

En mi juventud presencié yo una escena de parecido significado. En la tienda de un negociante en cuadros de Bilbao, había en cierta ocasión expuestas para la venta una serie de obras del impresionista español Darío Regoyos. Entró un curioso a ver los cuadros. Los contempló un rato y ..., claro está, en aquel tiempo, los despreció. Él no había visto nunca colo-

res como aquellos en el paisaje vasco. Vivía en las afueras de la población y se fué andando a su casa. Iba poniéndose el sol, y acaso por primera vez en su vida contempló con alguna atención el paisaje montañoso que tenía ante los ojos. Algo le quedó dentro. Al día siguiente, ya no halló tan despreciables las obras de Regoyos. Volvió por la tienda varias veces, y cada vez las iba hallando más verdaderas, porque, al mismo tiempo, miraba con ojos más atentos y más inteligentes el paisaje en que vivía. Las llegó a considerar, finalmente, tan justas y verdaderas, que acabó comprando varias de ellas, las que en la primera visita le parecieron más arbitrarias y extravagantes.

En esta anécdota se halla en cifra el proceso de las relaciones de los pintores modernos con el público. Desde Corot a Monet (1840-1926), se comenzó por la más perfecta de las incomprensiones de la obra y los propósitos del artista; y, al cabo de los años, al compás que las obras de esos artistas enseñaban a ver y a comprender los varios aspectos de la naturaleza al público, éste acabó aceptando sus obras y glorificándolas. Por algo dijo Wilde paradójicamente que "la naturaleza imitaba al arte."

Boudin buscaba lo que quería Ruskin: "la verdad, tanta verdad como sea posible". Pero su verdad no era, por ejemplo, "la verdad plástica" de un Teodoro Rousseau, cuando pintaba con paciencia de benedictino las arboledas del bosque de Fontainebleau, o la de un Corot, en sus paisajes "históricos" de su primera estancia en Roma, paisajes en los que la solidez de la arquitectura, su fuerza y su relieve, no quedaba supeditado a la luz ni a la atmósfera, sino todo lo contrario: lo formal y de bulto predominaba sobre lo atmosférico y luminoso. La verdad de Boudin, adelantándose ^(en esto) a los impresionistas, fué verdad atmosférica, quiero decir, que trataba de transcribir con la mayor fidelidad los aspectos del mar y la costa según los estados atmosféricos y la reflexión y refracción de

la luz en los mismos. Casi hubo de abandonar la "verdad plástica" por la "verdad atmosférica". Abandonaba el dibujo por los cambiantes de la nube y la luz. En este sentido, pudiera aplicarsele lo que con justicia decía Baudelaire de los paisajistas de la época romántica: que "su talento consistía en la adoración eterna a la obra visible, en todos sus aspectos y en todos sus detalles."

En virtud de esa adoración y de ese amor a la verdad, afirmaba que "todo lo que se pinta directamente y cara a la naturaleza tiene siempre una fuerza, un poder, una vivacidad de pincelada que no se encuentra en las obras pintadas en el taller". Con esto viene a establecer el método pictórico que, años más tarde, había de denominarse de "plein air", a cielo abierto.

Su lucha a brazo partido con la Deidad la expresa de esta manera noble y sencilla. En 28 de mayo de 1859 escribe en su Diario: "La naturaleza es tan bella, tan espléndida, que ahí está siempre mi tormento, cuando la miseria aprieta menos. Sería una gran dicha para nosotros el ver y admirar sin cesar todos esos esplendores del cielo y de la tierra, si no hubiera más que admirar; pero con semejante admiración se mezcla siempre el tormento de reproducirlos, las imposibilidades de la pintura de crear a su vez con medios tan limitados." Y en otro pasaje del mismo Diario: "Esta mañana he vuelto a trabajar en mi cuadro. Viene mal, como todo lo que emprendo. Siento esa amplitud, esa delicadeza, la brillante luz que transforma todo ante mis ojos en hogueras encantadoras, y que no puedo hacer salir todo eso de mi barro de colores. Estoy abrumado de ver que mi espíritu, o mejor, mi mano, no quiere tomar un vuelo furioso y realizar así mi ideal, al menos, en parte. Tengo sin embargo el presentimiento de llegar, pero es lento ..."

La embriaguez casi mística del paisajista en el momento de la revelación de la Deidad la expresa de un modo balbuciente, a manera de primiti-

tivo, a quien todavía la lengua, poco elaborada, no responde a la plenitud y delicadeza de su emoción. "He salido hoy al mediodía -anota-, el sol resplandecía, era una fiesta. He hecho bien en gozar un poco de tan hermoso día, lo que me ha llevado a hacer toda suerte de observaciones sobre la pintura. ¡Qué pobre pintamos siempre la luz, siempre triste!". Aquí está ya, en tal observación, el vehemente e imposible deseo impresionista de dar a la luz pintada la riqueza que tiene en la realidad. "He intentado veinte veces alcanzar esa delicadeza, esa gracia de la luz que juega en todas partes. ¡Qué frescura, qué dulzor, algo pasado, rosa! Los objetos se hallan sumergidos en luz. No hay más que "valores" por todas partes". La lección de Corot se hace camino con el imperio de la verdad. "La mar estaba soberbia; el cielo, blando, aterciopelado. Se ha vuelto enseguida amarillo. Luego se ha vuelto "cálido". El sol poniente ha teñido luego de delicados matices violeta todo eso. Las tierras, los diques, han tomado también esos matices. Solo los cuadros de Lorena han debido tener esta delicadeza de matices en su buen tiempo. Corot los ha alcanzado en las gamas dulces y claras. ¡Ruda labor! Sin embargo, hay que hacer nuevos ensayos. ¡Y que bella estaba la mar con sus violetas dulces! Era mate y transparente."

En cambio, para Camilo Corot, la lucha con la Deidad no afectó esta forma de angustia y dolor, paliado con breves destellos de esperanza. Los delirios que le producían sus largas contemplaciones de la Naturaleza, sus amores con ella, se revistieron de serenidad. La lucha fué también dura para él; pero, como tenía un temperamento clásico y un buen conformar ~~se~~ cristiano (fué asiduo lector del Kempis), hallaba confortación y paliativo pensando que otro tanto debieron pasar los grandes paisajistas que le habían antecedido y admiraba, y que, precisamente, en ese dolor estaba la clave del buen logro de la belleza. "A la alegría, por el dolor", había ya dicho su casi contemporáneo Beethoven. "Conscience et confiance" era su

divisa. Y añadía: "Ruego todos los días a Dios que me vuelva niño, esto es, que me haga ver la naturaleza y reproducirla como un niño, sin prejuicios." Medio siglo más tarde, Cézanne decía a Emile Bernard: "Croyez-moi, avec la nature, il faut redevenir un enfant." En el mismo sentido el español Darío Regoyos solía repetir: "Nunca somos bastante niños en arte." Con la pintura del paisaje moderno volvió, pues, al mundo el puro y simplicísimo modo de sentir la naturaleza del franciscano primitivo. Por eso Corot decía que pintaba para las avellanas de Dios.

Pero esta serenidad y esta conformidad ante el destino no fué común entre los artistas del siglo XIX. Corot veía su esfuerzo recompensado por el logro de sus propósitos, porque la belleza que él perseguía con sereno ardor iba tomando forma, según él anhelaba, en el lienzo. Logró materializar en los pigmentos de color su ideal artístico, mientras buena parte de los artistas modernos no podían sentir su satisfacción interior, porque solo en parte consiguieron dar forma viva y perenne a sus "visiones" y sentimientos. Fueron artistas alejados de la perfección clásica. El "sentir" de Boudin fué, por consiguiente, el de casi todos ellos.

VIII.

!La nube y la luz! ¿Serán todo o casi todo en la pintura del paisaje? Historicamente no ha sido así. Pero la tendencia capital del paisajismo del siglo XIX fué esa: la conquista de la nube y de la luz. Por eso desembocó lógicamente en el Impresionismo. Pero hasta llegar a ese momento artístico, hasta la aparición de Monet, en quien culmina esa tendencia, si la nube y la luz cada día ganaban importancia y cada día se hacían más y más sentir y considerar, no por eso realizaron lo que pudieramos llamar la hegemonía de los elementos del paisaje.

Corot mismo, que tanta parte tuvo en la querencia hacia la nube y la luz, no las admitía sino en consonancia y armonía con otros elementos,

a quienes consideraba por lo menos tan importantes, cuando no -como en los "valores"- la base y la sustancia misma de su arte. En las guardas de uno de sus cuadernos de dibujo se halló esta especie de declaración de principios: "Que vuestro sentimiento sea vuestro guía-. Lo bello, en el arte, es la verdad bañada en la impresión que hemos recibido ante un aspecto de la naturaleza. Lo real es una parte del arte; el sentimiento la completa. En la naturaleza, busca ante todo la forma, luego los "valores" o relación de tonos, el color y la ejecución: y todo ello dominado por el sentimiento que hayais sentido."

Tres elementos o conceptos capitales constituyen lo que pudiéramos llamar la estética paisajista de Corot, según esas notas: 1. El Sentimiento, 2. La Forma, 3. Los Valores. Luego viene el Color y la Ejecución. Aparte de que sus obras lo confirman, esta forma de ver y de apreciar no es circunstancial ni efímera en su modo de pensar, porque en las pocas notas que dejó escritas y en las conversaciones que con él tuvieron algunos de sus amigos y que apuntaron para no olvidarlas, constantemente hace referencia a esos tres conceptos, que, combinados en una forma u otra, en mayores o menores dosis relativas, vienen a ser la base del arte de la pintura del paisaje anterior al Impresionismo. Explica cómo construye sus paisajes, y en esa explicación afirma sus conceptos y los desarrolla con precisión y claridad. "Considero seriamente -escribe- que se debe preparar un estudio o un cuadro comenzando por indicar los "valores" más vigorosos (suponiendo que la tela sea blanca) y continuar con orden hasta establecer el "valor" más claro. Se fijarán veinte números, desde el "valor" más vigoroso al más claro." -Esto es, que establece una escala luminosa que va del 1, que representa el tono más sombrío, al 20 que representa el más luminoso- "De ese modo vuestro estudio o cuadro quedará establecido con orden. Y este orden no debe perjudicar o estorbar al dibujante ni al colorista. Siempre la masa, el conjunto, lo que nos impresione. No se pierda nunca la primera impresión que nos ha con-

movido. El dibujo es la primera cosa que hay que buscar. Luego los valores -la relación de las formas y los valores. He aquí los puntos de apoyo. Luego, el color; en fin, la ejecución. ¿Quereis hacer un estudio om un cuadro? Primero, aplicaros concienzudamente a buscar la forma. Luego de haber hecho este estudio, podeis pasar a los "valores". "

La forma, el dibujo, predomina, pues, en la estética de Corot. Sin no hay forma, casi puede afirmarse que para él no hay arte. En este sentido se halla situado en los antípodas del Impresionismo.

Pero no hay que fiar demasiado en la palabra del artista. La individualidad, la personalidad, tiene suma importancia en arte. Sin ella, claro está, no hay nada. Más no es todo, a pesar de ser tanto... La Historia del Arte nos hace pensar en la existencia de grandes corrientes, empujadas un término de Unamuno, intrahistóricas, o, si se quiere, submarinas, y estas corrientes son las que llevan y dirigen a los artistas. En ocasiones, a pesar suyo. Obedeciéndolas -dándose o no cuenta de ello- el artista va hilando, con la materia espiritual que le aportan, su propia personalidad y el carácter general de su obra. Por esta razón pudo volver la cara Corot un tanto horrorizado ante una de las obras impresionistas de Monet, en que se quería a todo trance pintar el imperio absoluto de la luz; pero la verdad es que él con su concepto de los "valores", como el segundo elemento primordial de una obra pictórica, y con su continua observación de los efectos de luz, lo que le condujo a pintar árboles que la crítica académica rechazaba por considerarlos fantasmales, y por su amorosa pasión por la transparencia de los colores y del ambiente atmosférico, no había hecho otra cosa, obedeciendo a la tendencia intrahistórica que le conducía, a él como a los demás paisajistas de su época, que preparar de una manera perfecta y primorosa el terreno en que habían de lograr sus grandes cosechas luminosas los impresionistas. Donde se detuvieron él y Teodoro Rousseau, donde se detuvieron también años antes los in-

gleses Turner y Constable, allí-precisamente-comenzaron los impresionistas, capitaneados por Claudio Monet, a cimentar y realizar su obra genuina.

Teodoro Rousseau, el maestro de la Escuela de Barbizon, si no fué gran pintor de figura, como lo había sido Corot (hoy se le considera a éste por lo menos tanto por sus figuras humanas como por sus exquisitos paisajes), fué un gran dibujante de árboles y arbustos, -pocos, ni acaso el mismo Ruysdael, han sentido la fuerza y la grandeza del árbol mejor que él-, y de la estructura geológica de los paisajes. Así como Camilo Corot antepo- nía la forma y los "valores" a todo, del mismo modo Rousseau, sin la forma estricta y sólidamente asentada, sin la composición, o sea, sin la concordancia rítmica de las formas, sin su conjugación equilibrada, apenas concebía que se pudiera realizar ningún paisaje. Necesitaba ante todo expresarse por la forma, y luego, como un ornamento de ésta, como un realce elegante y expresivo, venía para él el color. De ahí que comenzara siempre sus cuadros dibujándolos con minuciosidad y pintándolos sin color, solo a base de los "valores", pero entendidos con menos sutileza que Corot. El color era, pues, lo último que llegaba en sus cuadros (1).

Sin embargo, lo que pudieramos llamar el espíritu pictórico de su época, le arrastró consigo, en su incoercible fluir, ni más ni menos que a su gran émulo. El espíritu impresionista, antes de que recibiera nombre, mucho antes, vagaba por los talleres de los grandes paisajistas y hasta se anticipaba a florecer con timidez, incorporándose a sus cuadros, sin que casi ellos lo notaran. La contemplación continua y apasionada de la naturaleza era su cuna y matriz. De ahí viene que Rousseau, el gran constructor de árboles y rocas, se viera preocupado por los problemas arduos de la luz en los paisajes y del ambiente aéreo.

(1) "... il faut -decía- réserver la coloration pour la fin..."

El gran problema pictórico del aire, que Velazquez lo había ya resuelto portentosamente ~~en~~ promediado el siglo XVII en Las Meninas, se le planteó también a Rousseau, como no podía por menos, dada su perspicuidad ante la naturaleza, de una manera espontánea. Era simple consecuencia de su vida en los campos. "Nada vale -decía- como la captación de ese elemento universal del aire, modelado del infinito; y nada podrá impedir que un simple mojón, alrededor del cual parezca que circula el aire sea una concepción más grande en un museo que la obra ambiciosa, de expresión particular, a quien faltara esa condición." Así: el aire, la circulación aparential del aire en un cuadro, era para él condición capital, valor supremo. El mismo concepto tenían en el fondo los impresionistas. Ni más ni menos que Corot, les preparaba él también el camino y en buena parte se lo dejaba allanado cuando aseguraba, y con sus obras daba ejemplo de ello, que la "composición" existe desde el momento que "los objetos representados no lo son solamente por ellos mismos, sino en vista de contener, bajo una apariencia natural, los ecos que despertan en nuestras almas."

Transmitir a los paisajes pictóricos esos "ecos" era la gran dificultad del arte. En eso pensaba poco más o menos ^(como) Corot y todos los románticos. Esas resonancias que la contemplación desinteresada de la naturaleza despertaba en el espíritu del artista, o sea, las impresiones personales de éste -suyas, propias, peculiares- "eran, según él decía, como perlas ocultas en el fondo de mares profundos y que ningún pescador podría sacarlas a la luz del sol". No por lo objetivo de la naturaleza, sino por las impresiones o sentimientos que el espíritu del hombre-artista va recogiendo de ella, es por lo que el arte es cosa larga y de trabajosa realización, hasta el punto que esos sentimientos y esas impresiones no siempre pueden ser traídos completamente a la luz del arte. Ahí está otra vez la sempiterna lucha con la Deidad.

IX.

Aire y luz. Esta expresión, que parece y es un precepto higiénico de nuestros días, fué al acercarse el último tercio del siglo XIX precepto dogmático de la pintura del paisaje. Poco a poco se fué concretando y formulando, o lo que en arte es de mayor importancia, se fué realizando objetivamente. Cézanne decía en 1904 a Emile Bernard: Il y a dans la nature deux agents qui travaillent à l'harmonie, c'est la lumière et l'air. La lumière colore, l'air enveloppe." (1). En 1904, la reacción contra el Impresionismo está ya casi completamente madura. Cézanne se había formado en él; pero fué uno de los primeros en hallarle sus limitaciones y deficiencias. Por eso hubo de sostener que él se proponía realizar con el Impresionismo algo tan sólido como la pintura de los museos.

Precisamente, eso era lo que faltó al Impresionismo: solidez. Porque convirtió la pintura en nube y luz, la hizo enteramente fluida. Cézanne intentó tornarla nuevamente sólida, volviendo por los fueros de la construcción, pero sin retroceder en las conquistas que el Impresionismo había realizado. Se propuso un problema casi insoluble. Más, en parte, ~~lo~~ lo resolvió.

El Impresionismo es hoy un movimiento puramente histórico, pertenece en su totalidad al pasado, pero en la sangre artística del presente va diluida su sustancia.

Los agentes de la nueva armonía son el aire y la luz. La luz colora. El aire envuelve. No hicieron otra cosa los impresionistas: inquerir la armonía producida por el aire y la luz. En los casos extremos, sus paisajes hubieron de reducirse a una ráfaga de ~~el~~ aire vibrante, luminoso y coloreado. Para los paisajistas de la época anterior, el aire que envuelve

(1). En la naturaleza existen dos agentes que actúan en la armonía, la luz y el aire. La luz colora, el aire envuelve.

y la luz que colora, tenían, como se ha visto ya, no poca importancia; pero no le daban menos al volumen y solidez de las cosas. Un Corot y un Rousseau querían, en efecto, que el aire circulara en torno de las cosas y que la luz las iluminase y las colorease (y ahí estribaron una buena parte de sus afanes pictóricos); pero, a la vez, hallaban gran belleza en las cosas mismas, en su solidez, en su asiento sobre la tierra, en la afirmación pictórica del carácter sustancial de las mismas (1). Hicieron, sobre todo Corot, fluir al aire y vibrar, suavemente, a la luz, aunque más bien que personajes únicos de la obra, eran estos algo así como el coro de la tragedia griega, pues los protagonistas y antagonistas de la obra eran los objetos sólidos, combinados entre sí armoniosamente. En un paisaje de Rousseau el protagonista es, por ejemplo, un roble de poderosas y retorcidas raíces, de tronco rugoso y firme, inmovible ante los embates de las tempestades, cuyas ramas se tienden por el espacio con la gracia precisa de las extremidades de un atleta de Miron o de un hoplita espartano. La luz, el aire, el color, lo ciñen como preciosos ornamentos. Más, si fuera menester, pudiera estéticamente pasarse sin ellos, entregado a su pura hermosura plástica: línea, volumen, proporción.

En los paisajes impresionistas jamás sucede esto. El árbol es casi tan fluido como la nube. Es no más que un accidente en el tejido armonioso de la luz, de sus colores y sus reflejos. Los objetos apenas son otra cosa para el impresionista que una nota de color que se funde con otras varias, un puro reflejo o "valor" lumínico, como una nota sonora y medida en la composición musical. Hablando metafóricamente, todo en la obra genuinamente impresionista se reduce a pura musicalidad de color, porque todo es tono, timbre, vibración, movimiento. Por algo se dijo que era la forma musical de la pintura, aunque a esto habría que

///

(1) Degas consideraba a Corot no solo como un gran dibujante de paisajes, sino también de figuras. El tiempo le dió la razón.

oponer algunos reparos. Mas dejémoslos para otra ocasión.

La "visión" del paisaje impresionista la tuvo Delacroix (1798-1862) medio siglo antes que Claudio Monet . En carta que dirige al crítico Leon Peisse, dándole las gracias por un artículo que este le dedicó en El Constitucional del 8 de julio de 1849, puede leerse este párrafo , tantas veces citado por críticos e historiadores, que es revelador: "Lo que Vd. dice del color y de los coloristas no se ha dicho nunca. La crítica como tantas otras cosas, repite lo que ya se ha dicho y no sabe salir del camino trillado. Ese famoso "bello ideal" , que unos ven en la línea serpentina y otros en la recta, se han empeñado todos en no verlo más que en la línea. Estoy asomado a mi ventana y tengo ante mis ojos el más hermoso de los paisajes. No me viene al espíritu ninguna idea de línea. La alondra canta. El río se quiebra en mil brillantes. El follaje murmura. ¿Dónde se hallan las líneas que producen estas deliciosas sensaciones? No se quiere ver armonía y proporción sino con referencia a las líneas. El resto es el caos y el compás sólo es juez..."

Y no solo tuvo Delacroix esa "visión", sino que, además, sentó las bases de lo que, andando el tiempo, había de ser la técnica impresionista, conocida con el nombre de "divisionismo". Contemplando un paisaje de Constable, descubrió la división del color, pues dividiendo un tono local en una serie de pinceladas de distinto tono, se conseguía dar al color mayor transparencia y vibración. A la vez que el químico Chevreul, descubrió Delacroix las leyes del contraste de los colores, y el juego e importancia pictórica de los "complementarios", de modo que toda la técnica impresionista, basada en las relaciones de los colores primarios del espectro con sus complementarios -o sea los que mezclados con aquellos debían de producir teóricamente el blanco- se halla perfectamente formulada en los escritos de Delacroix y, en parte, aplicada en sus obras románticas.

De ahí nació lo que se ha llamado "la mezcla óptica", esto es, que, en lugar de mezclar los colores en la paleta, para conseguir un color determinado, se colocan aquellos yuxtapuestos, en menudas pinceladas casi siempre, sobre el lienzo, de modo que, vistos a distancia, vienen a fundirse entre sí en la retina, formando de este modo el color que se busca. Convirtió así el lienzo de un impresionista en un muy apretado tejido de menudas pinceladas -vírgulas y puntos, principalmente- de distintos tonos y colores. Como en la naturaleza, según ellos, no existía el negro, lo excluyeron de la paleta, de modo que toda su obra se realizaba -teóricamente- con los colores puros del espectro y el blanco, que venía a ser en teoría el resultado de la mezcla de todos ellos. Pero uno dice el bayo y otro el que lo ensilla; y los impresionistas, en la práctica, hubieron de faltar no pocas veces a su dogma, empleando también el negro, -y los ocres, que detestaban- pues, sin él, difícilmente se establecen con todo rigor los valores, y, por consiguiente, se modelan y fijan las distancias. Del empleo clásico del betun para las sombras, a la exclusión total del negro y las tierras en la pintura hay una enorme distancia, que los impresionistas discretos salvaron empleando juiciosamente este "no color".

El paisaje impresionista se reduce, pues, en último análisis, a la pintura de los ámbitos fluidos; y, como su fervor más íntimo va dirigido hacia la luz del sol, y en esto coincidían con Francisco de Asís y los Vedas, a una crítica poco experta en Historia del Arte, les dió la impresión de que el arte salía por primera vez de la tiniebla a la luz, de un antro lóbrego a un huerto verde, trémulo de vibraciones solares. Aunque no era, ni mucho menos, esta la primera salida que el arte hacía a la luz, (en la misma Francia pueden considerarse como remotos antecedentes de la claridad impresionista las miniaturas de Pol de Limbourg, fines del siglo XV), la verdad es que, a partir de David, la pintura, especialmente la

francesa, se había entenebrecido considerablemente, y el Impresionismo vino a sacarla de sus lobregueces y a colmarla de aire y sol. Fué, pues el Impresionismo un movimiento higiénico, y hasta es muy probable que a él debemos, en parte, no ya solo el goce estético de estos dos elementos, sino también algo de la iniciación del goce físico particular que hoy nos producen.

X.

"El aire... es bueno para respirar", replicó a primeros del siglo XX un pintor español, a quien un periodista interrogaba sobre la pintura al aire libre. En esta expresión, algo brusca, se cifra en cierto modo la reacción contra el Impresionismo. Había éste diluido las formas en la luz y los estados atmosféricos: era ya la pintura nube y luz... y nada más. De modo que aquel gran movimiento artístico que se inició tímidamente por los primitivos coloristas venecianos, luego de pasar por España, Holanda y Flandes, vino a dar su último brote, o mejor dicho, a desarrollar sus últimas consecuencias, en la Francia de la Tercera República. Había llegado pues, al "non plus ultra", de allí no podía pasar, pues su desarrollo estaba ya completo. Nada importa que todavía se vean por esos mundos no pocas pinturas impresionistas, realizadas en nuestro tiempo. Nada importa. Porque los impresionistas rezagados ya no tienen nada nuevo que decir. Lo que podía decirse, ya lo dijeron definitivamente sus antecesores. La pintura del paisaje, pues, tomó nuevo rumbo a partir de la última década del siglo XIX.

Y ¿cuál fué ese rumbo? Bien conocido es. Volvió en cierto modo al antiguo. Ahora que nadie sabe que ningún río haya corrido nunca hacia su fuente. El nuevo paisaje no es -ciertamente- impresionista. Pero ¿sería como es sin el Impresionismo? La fórmula de Cézanne "realizar con el Impresionismo

algo tan sólido como la pintura de los museos" aclara el mejor concepto de la reacción "anti-impresionista". El Impresionismo se halla presente... ¿cómo lo diré?... con presencia espiritual, dentro de esa misma reacción. Surge de nuevo el concepto de la forma, y, como si algunas de las preocupaciones científicas de los artistas del Renacimiento cobraran de pronto nueva vida, Cézanne pronuncia su famosa declaración: "... tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre..." (1) Y de Cézanne saldrán tantas cosas en la pintura... Por lo pronto, se vuelve, por decirlo así, a la geometría, no ya solo a la esfera, al cono y al cilindro, sino que al arte de la pintura vuelven los cálculos de las proporciones y de la composición. Restablece Cézanne la pasión por el volumen de las cosas dentro del espacio impresionista, esto es, del espacio ilimitado y fluido. Y, si bien los impresionistas, por este lado, entroncan con los barrocos del siglo XVII, Cézanne y sus secuaces no se conformaron simplemente con esto, sino que también desearon, y en parte lo lograron, restablecer la solidez formal, el arte de dar corporeidad pictórica robusta a las cosas, que esos grandes barrocos supieron desarrollar en sus obras.

Atmósfera y Luz. Ciertamente. Pero también que se sienta la corporeidad, lo permanente, lo delimitado, lo fijo, lo que no varía en realidad con el curso del sol en el cielo. Un paisaje es ante todo una conformación geológica. Sobre ella se asienta lo vegetal, ya más movedizo. Y luego viene lo permanentemente cambiante, lo fluido, lo ilimitado, e informe: la atmósfera y la luz. El proceso del paisaje moderno fue, pues, como se ha dicho, de lo sólido a lo fluido. Pero con el siglo nuevo -el XX- se apresura el retorno: ahora va de lo fluido a lo sólido. Todavía en los paisajes de Cézanne lo fluido posee no poca importancia, aunque "el espíritu de geometría" exija

(1) "... todo se modela en la naturaleza según la esfera, el cono y el cilindro..."

de nuevo la clásica y fecunda alianza con el "espíritu de fineza". Pero el culto aquel de la luz y de las variaciones atmosféricas, llevado a lo absurdo por Monet en sus pinturas en serie, según la hora del día, no callenta en ninguna forma el corazón de Cézanne. Para él no es la hora, la luz de la hora, el "motivo" capital. Parece que este dogma impresionista no le fatigó jamás. El "motivo" era para él en realidad una estructura corpórea, una "composición", "una óptica", como él decía, formada por puras y sutilísimas relaciones de color.

Por este quería llegar a la forma. Así como para Ingres todo lo que estaba bien dibujado estaba a la vez bien pintado, para Cézanne todo lo bien pintado ~~que~~ estaba precisamente bien dibujado. "El dibujo y el color -decía- no son cosas distintas. A medida que se pinta, se dibuja. Cuanto 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". (1) Únase esto con el concepto geométrico de la forma arriba indicado, y se tendrá algo así como un resumen del movimiento hacia el cual han de tender las últimas formas del paisaje moderno.

Cézanne pintó paisajes, algo monótonos, si se quiere, de forma, cuando en este sentido se les relaciona con los de Corot, pero dotados de una transparencia y de una fineza de color que pocas veces pueden observarse en el paisajismo anterior. Imprimió además a las formas un ritmo sereno, de modo que no pocos de sus paisajes pudieran llamarse "elíseos". Véase como ejemplo el que posee el Metropolitan Museum, de Nueva York, que represen-

(1) Le dessin et la couleur ne sont point distincts, au fur et à mesure que l'on peint, on dessine, plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé.

ta una pradera verde claro y divino, como las de Pol de Limbourg, y unos árboles que cambian entre sí sus cadencias lineales y sus deliciosos tonos violetas y grises.

Tomaba Cézanne como "motivo" de sus paisajes los aspectos más simples de la naturaleza, porque solo le importaba el color y el juego de los volúmenes, que, en no pocas ocasiones, son puramente geométricos. No acudió, pues, al lujo de los palacios, de los jardines o de los panoramas grandiosos de la naturaleza, sino que se conformaba con lugares modestos y armoniosos: con una línea pura de cerros bajos, con una colinita, con un plantel de árboles y con unos cuantos jacales cúbicos. El lujo de la naturaleza estaba para él simplemente en el color y en el ritmo tranquilo de las formas. Hallábase bien alejado del "sentimiento" de Corot y de los "ecos" de Rousseau, pues entre estos dos grandes paisajistas del tiempo romántico y Cézanne había pasado la gran oleada luminosa del Impresionismo; ^(casi) y podía afirmar, apurando un concepto de Delacroix y orientándolo hacia otro rumbo: "La pintura no tiene otro fin que el de ella misma. El pintor pinta. Un rostro o una manzana... son pretextos ^{para} un juego de líneas y de colores. Nada más." (1) En estas palabras está aquí expresado el concepto de la "pintura pura" que tanto ruido había de meter, particularmente, después de la Gran Guerra.

De Cézanne deriva, pues, buena parte del paisajismo actual. Le ha tomado en parte la paleta y las formas.

A partir de este momento el Impresionismo está muerto. Interesa, es, cierto, o siguen interesando, la luz, la atmósfera; pero ya no son primeros actores. Vuelven a conjugarse con las formas y con la composición;

(1) La peinture n'a pour but qu'elle-même. Le peintre peint, une pomme ou un visage, c'est pour lui prétexte à un jeu de lignes, de couleurs, rien de plus

y así, un Marquet, por ejemplo, construye sus paisajes de una manera geométrica simplicísima y les da la luz y la atmósfera que concuerdan con esta construcción. Vuelve la pintura del paisaje a ser tanto "cosa mental" como "sensación óptica".

XI

Para dar fin a este ensayo, o mejor dicho, bosquejo de ensayo, quiero recordar un gran paisaje del Greco, que actualmente es propiedad del Metropolitan Museum de Nueva York. Es un paisaje de la vieja ciudad española de Toledo. Para mi gusto, el más bello paisaje que se haya pintado nunca. Es real y soñado a la vez. Real, porque, quien lo vea, reconoce prontamente la imperial ciudad, siempre preñada de historia. Pero el Greco no se conformó con este "parecido", sino que contemplando largamente con sus ojos la maravillosa ciudad, llegó a soñarla ^(despierto) de una manera prodigiosa. Este paisaje, que es ciertamente de Toledo, es no menos un sueño fantásticamente dramático y hermoso. Nubes fúnebres se alzan, como rebelión de ángeles malos, sobre el caserío argénteo de la fantástica urbe. Las murallas corren por los cerros, quebrando y dislocando, como en danza gitana, sus líneas. Los puentes se tienden como puentes del diablo. Y, en los primeros términos del cuadro, se desarrollan en tumulto barroco una serie de praderas y arbustos de un verdor sulfúreo, imposible de describir con la palabra, combinado con el ardor de unos ocres maravillosos. Es un milagro de pintura. Y tan moderna que, precisamente, está totalmente realizada con los conceptos que han inspirado al paisaje moderno después del paso por el mundo de Cézanne.

Decía este con no poca angustia, refiriéndose a su pintura: Ce qui me manque, c'est la réalisation." (1) En efecto, así fué. Le faltó esta realización maravillosa del Greco. Por eso le adoraba y por eso también

(1) "Lo que me falta" es "La realización" es

la última variante del paisaje moderno, si se atiende a su perfección, hay que ir a buscar paradójicamente al siglo XVI. Cosa extraña, ¿verdad?... Pues así es. No crean siempre, amigos, en las cronologías que fijan los historiadores del Arte. Porque suele haber sorpresas como éste.

~~Juan de la Encina~~

México. San Miguel de Allende, 3 de junio de 1939.