

UNA IDEA DEL PAISAJE EN LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XIX

José Francisco Conde Ortega

En este estricto sentido, y dado el uso, el paisaje tiene que ver, necesariamente, con la naturaleza. Si bien el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua hace descender esta palabra de "país" –y escuetamente la define como "pintura o dibujo" o "porción de terreno considerada en su aspecto artístico"–, Julio Casares, en su *Diccionario Ideológico*, pretende mayor precisión cuando relaciona el concepto de "paisaje" con "una porción de campo". De cualquier manera, el entorno natural del hombre completa las adquisiciones vivenciales del ser humano para intentar explicarse su existencia.

Azorín escribió que "el gusto por la Naturaleza, en literatura, es completamente moderno [...] Hace dos o tres siglos, el hombre sentía miedo o disgusto o repugnancia hacia ciertas abruptas montañas

[...] La sensibilidad ante el paisaje ha nacido con el Romanticismo, poco a poco"¹. De este modo, el artista se ha ido apropiando, desembarazándose de tabúes y prejuicios religiosos y morales, de un elemento de afirmación de su paso por el mundo. No otra cosa significa el gusto romántico por el paisaje, en la medida en que ayudó a hacer reconocible una idea de nacionalidad gestada –particularmente en América– a partir de la asunción de los criollos de que poseían una lengua y un territorio propios y ya diferenciados de los españoles.

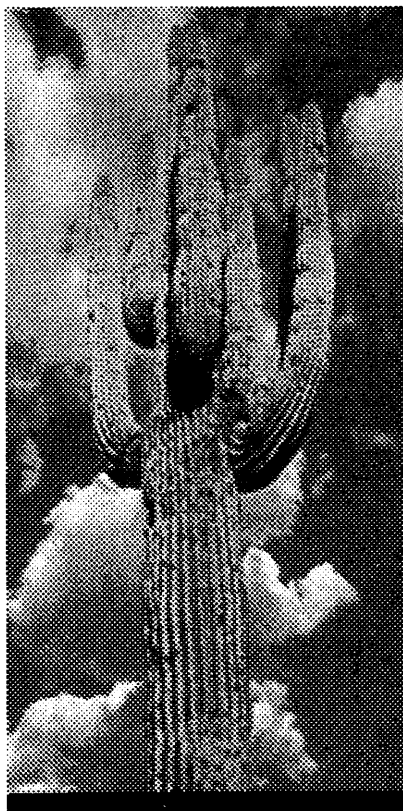
Y justamente en el siglo XVIII, los jesuitas iniciaron un camino de reconocimiento de lo propio americano que tuvo distintas aristas y matices más o menos reconocibles. Desde las agrias disputas, en la vieja Europa, sobre la malignidad del paisaje y clima americanos, hasta ese magno proyecto de aprendizaje del paisaje americano que significó la *Rusticatio Mexicana* de Rafael Landívar, los móviles políticos eran tan claros que por eso fueron expulsados de territorio retorno: una idea de americanidad –y en consecuencia de mexicanidad– se iniciaba con seguridad y certidumbre.

Mucho se ha escrito acerca de los modelos grecolatinos y de la aridez de la literatura –y del arte en general– del periodo neoclásico. Sin embargo, es claro que la realidad no es tan simple. El tono didáctico respondía a imperativos políticos y sociales de una época que emprendía su cami-

no hacia la configuración de fronteras nacionales y, por lo tanto, hacia la afirmación nacionalista. El empleo del latín, la lectura y traducción de los clásicos latinos ayudó a entender y amar el propio suelo —los *lares*— como parte del acontecer humano. A partir de allí el arte y la literatura aprenden a apropiarse del paisaje.

Los poetas jesuitas —Abad, Alegre, Landívar, Clavijero— y otros inmediatamente posteriores, seguramente no tenían muy clara la idea de la patria que pretendían, puesto que un proyecto claramente articulado en ese sentido se da hasta la época y magisterio de Altamirano, pero sí entendieron que el primer matiz de diferenciación entre los pueblos es la lengua. Y desde Sor Juana ya se había advertido esto. El código general de la lengua es el mismo, sólo que la norma de uso varía de acuerdo con elementos diversos y complejos —geografía, lenguas de sustrato, etcétera—. Sor Juana ya no *ceceaba* y Carlos Sigüenza y Góngora prohijó innumerables proyectos de reconocimiento de la geografía mexicana.

A partir de ahí, los poetas dieciochescos sirven de puente para que, después de la guerra de Independencia, los autores se sientan menos extraños ante un paisaje todavía por reconocer y aprender. Y si bien aún no quedaba muy claro qué proyecto de patria defendían, en tanto que, antes de la Independencia, las luchas eran para ponerse de parte de España ante la invasión napoleónica, sí adquirió carta de naturalización una idea de nacionalidad que, después de la gesta in-



Fotografía Porterfield-Chickering/PR

dependista, tomó cuerpo en una actitud cívica que determinó la actividad pública y artística de nuestros escritores.

2. Con la Independencia surge la necesidad del paisaje. Si éste fue aprendido con el esfuerzo de los poetas inmediatamente anteriores, las nuevas circunstancias exigen un paso adelante. Ahora bien, como todo proceso histórico es lento, el camino que tuvieron que seguir los poetas del siglo XIX para reaprender el paisaje fue largo y accidentado. Desde los esfuerzos de los poetas que escribieron un poco antes de la guerra por la liberación de España, hasta los que lucharon contra las invasiones gringa y francesa, nuestros escritores se

empeñaron en la expresión de lo que, por fin, después de tres siglos de esclavitud, les era propio: esa porción de terreno donde yacían sus muertos y nacían sus hijos: el propio suelo y su paisaje.

Los poetas que escribieron inmediatamente antes de la guerra de Independencia aportaron su propia idea. Fray Manuel Martínez de Navarrete, José Agustín de Castro, Anastasio María de Ochoa y Acuña, José Manuel Sartorio, Francisco Manuel Sánchez de Tagle, Francisco Ortega y Andrés Quintana Roo se vieron en la necesidad de idealizar la naturaleza dado el imperio de los tiempos. Casi todos ellos integrantes de la Arcadia Mexicana, en la poesía bucólica encontraron un modo de objetivar preocupaciones de su tiempo. Aceptaron las convenciones de un género que comenzaba a decirles mucho. Los héroes cantados por ellos podían, indistintamente, pertenecer al bando de los buenos o de los malos, según nos han enseñado en la actualidad a ver la historia,² pero siempre en un entorno más cerca de los ojos y de los sentidos de este lado del océano.

Los asuntos de pastores y zagalas no eran —intuición luminosa de Luis Miguel Aguilar—³ una forma de despolitizarse, sino por el contrario, una manera de afirmarse en la lid del momento. A todos estos poetas se les ha adjudicado la influencia de Meléndez Valdés; y a todos ellos se les ha encasillado como poetas artificialmente bucólicos o lamentablemente cívicos. La realidad de su vida y obra es un poco más compleja. El ser considerados en bloque en es-

tas líneas parece un despropósito –quizás lo sea–; sin embargo aquí interesan los rasgos que los acercan en la concepción de un paisaje mexicano, no los detalles que los diferencian en tanto individuos capaces de singularizar una concepción de la vida.

No es inexacto pensar en la influencia de Meléndez Valdés, sino en la afirmación sin matices. Los árcades mexicanos conocían bien a sus modelos grecolatinos y a Garcilaso. Lo que aportó Meléndez Valdés, seguramente, fue la peculiar concepción del paisaje, casi en consonancia con los estados de ánimo, acaso prefigurando la simbiosis romántica entre la naturaleza y el alma del poeta. Con todo, el artificio de un género –la poesía bucólica– adquiere, en los mejores momentos de los poetas arriba mencionados, nuevas coloraciones cuando el poeta se compromete con su motivo. Entonces el paisaje se enriquece porque las pastoras en ese *beatius ille* convencional, tienden a olvidar su condición artificial y anuncian nuevas posibilidades en la concepción de un paisaje que, tímidamente, abre la puerta a la aspiración nacionalista de los poetas posteriores.

En el tránsito hacia una idea de lo nacional, la valoración que se tiene de los poetas no siempre ha sido justa. A veces por un exceso en las generalizaciones; otras veces por apresuramiento. Lo cierto es que, por ejemplo, en Martínez de Navarrete el escenario de sus poemas bucólicos tiende a volverse un paisaje moral, por más que este último calificativo entrañe riesgos. Y la cele-

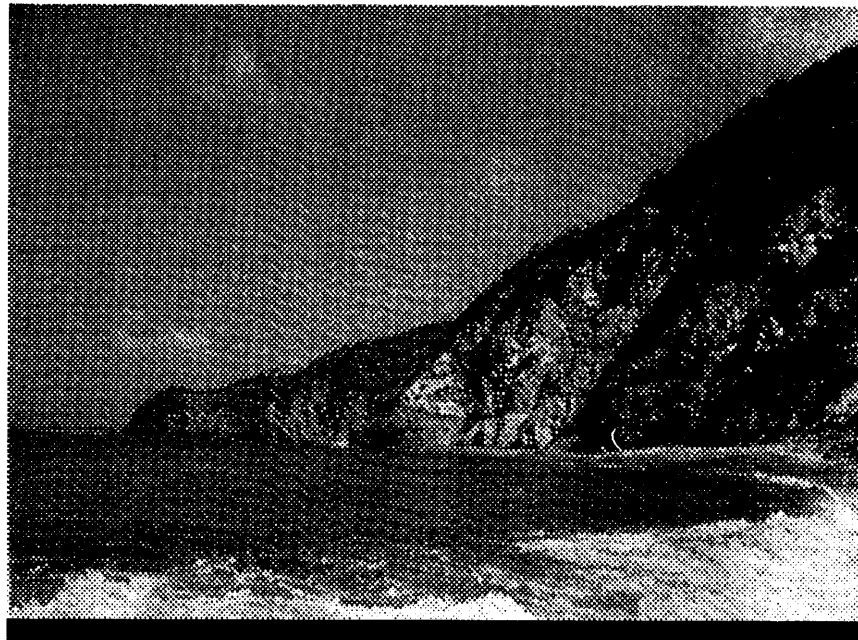
bración de la insurgencia se da primero en Anastasio María de Ochoa y Acuña –un poco después en Ortega y en Sánchez de Tagle– que en Quintana Roo, aunque éste haya tenido una participación sobresaliente en la gesta libertaria. Y no sólo eso, sino que topónimos y bebidas prehispánicos se anuncian, si bien con balbuceos, para después ser frecuentemente utilizados en poetas como Guillermo Prieto o Altamirano, con la salvedad de que los poetas mencionados en primer término han tenido que soportar la etiqueta de conservadores.

Un género, también artificial, fue sumamente cultivado por los poetas de la época: la anacreóntica. El auge de su cultivo también ha sido atribuido a Meléndez Valdés. Importa mencionar que uno de sus más felices cultivadores fue Ochoa y Acuña; y que una de las constan-

tes fue la sustitución del vino por el pulque, bebida inconfundiblemente mexicana. También se incluyeron nombres autóctonos para sustituir a los nombres convencionales. Con esto se consiguió animar el paisaje y darle cierto tono local. Era, desde luego, un juego; pero un juego que llevaba mucho de la idea de apropiación del paisaje.

A partir de estos juegos aparentes, Meléndez Valdés comienza a desaparecer para dejar su lugar a José Manuel Quintana, quien resume, en su actitud y en sus versos, gran parte de las intuiciones de los poetas de la época en México. Es decir, al cuestionar el poeta español el derecho de España a tener colonias, y al defender a su patria durante la invasión francesa, hace reconocible a los mexicanos algo que estaba latente: el patriotismo no incondicional, sino acrisolado por la honradez.

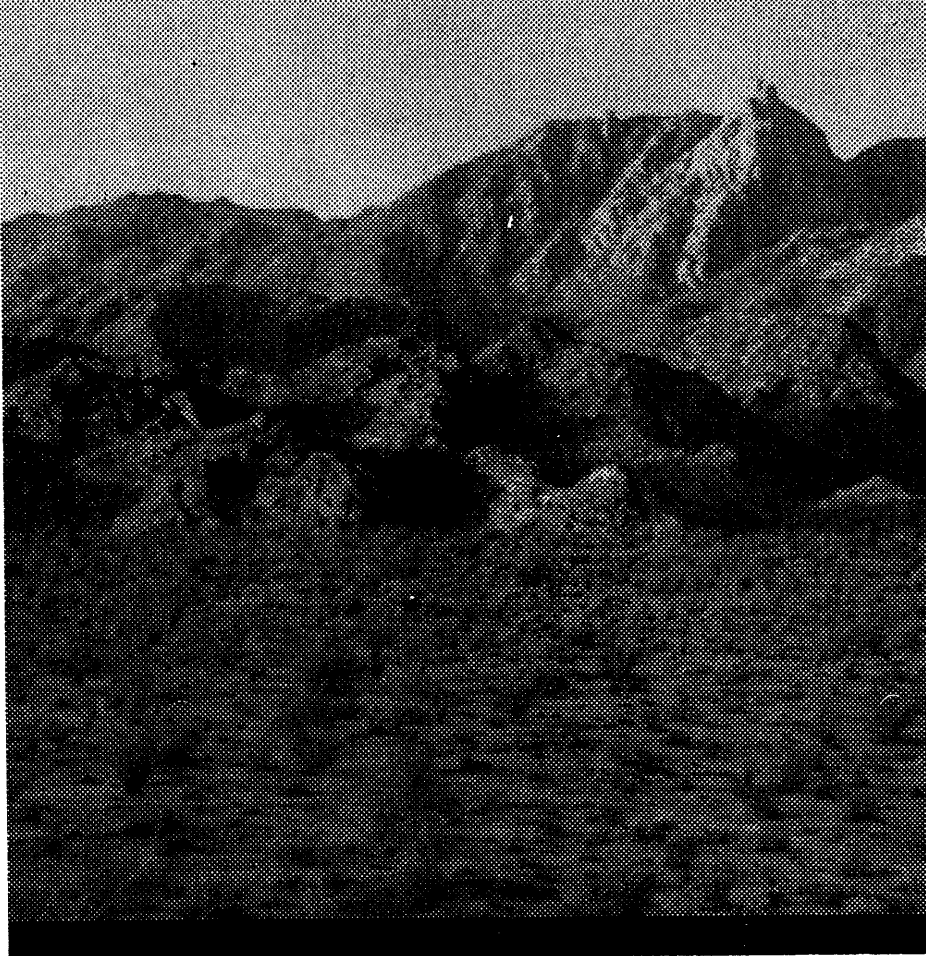
Fotografía Pamela Atkinson



Y la culminación de este periodo es la consumación de la Independencia, que exalta los ánimos y hace que los esfuerzos en busca de lo propio se renueven.

3. Cuando Marcelino Menéndez y Pelayo se refiere a la poesía mexicana y pretende encontrar lo realmente original de ella, se expresa en estos términos: "...más bien que en opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones... ha de buscarse [la originalidad] en la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo, en los elementos propios del paisaje, en la modificación de la raza por el medio ambiente, y en la enérgica vida que engendraron, primero el esfuerzo civilizador de la conquista, luego la guerra de separación y finalmente las discordias civiles. Por eso lo más original de la poesía americana es, en primer lugar, la poesía descriptiva, y en segundo lugar, la *política*".⁴ Opinión algo menos que racista, pero con algunos apuntes no desechables, si se toman con cuidado.

Efectivamente, en este mundo nuevo –para el europeo– existían muchas maravillas. Lo único que hacía falta era aprender a verlas y a decir las. Este mundo era nuevo para los de fuera, no para los que estaban aprendiendo a cantarlo. Y entre los "elementos propios del paisaje", Alfonso Reyes encuentra que el principal es el aire, su nitidez, su claridad, su "fulgor maravilloso": "la pureza de la atmósfera".⁵ No obstante, esto no quiere decir que la originalidad de la poesía de América esté en la descripción del paisaje. Es



Fotografía © Salvat

tan sólo uno de los asuntos que pueden ser abordados. Ahora sabemos que la originalidad está en el tratamiento. Y que el concepto es tan relativo como fugaz.

El tema político fue una necesidad de la época. Y los escritores adecuaron su tiempo y su ingenio a la circunstancia. Y esto en todo caso, es lo que define al romanticismo mexicano: el haber llevado a la práctica gran parte de la gama temática, particularmente la lucha por la libertad, que proponía esta nueva sensibilidad. Así, los románticos mexicanos llevan a efecto un proyecto claramente definido de lo que entendían por literatura nacional. Ignacio Manuel Altamirano ejerce un generoso magisterio y contagia y convence a todos de la necesidad de

apropiarse de un paisaje necesariamente propio. La literatura nacional había que construirla entre todos.

José María de Heredia, Manuel Carpio y José Joaquín Pesado ensayan un nuevo tono para decir el paisaje mexicano. A la exaltación lírica de Heredia cuando magnifica lo que toca –y usa temas de por sí magníficos–, se opone la mesura de Pesado y Carpio cuando intentan nacionalizar, por vez primera y sin los titubeos de los poetas anteriores, el paisaje mexicano. "Al río Cosamaloapan" de Carpio y "Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba" de Pesado son verdaderos logros por hacer del paisaje nacional algo realmente sentido. Con todo, la grandilocuencia de Heredia y cier-



to pudor en Carpio y Pesado se vuelven constantes –para bien o para mal– en la poesía mexicana.

La idea de una literatura nacional fue sostenida gracias a la personalidad de Altamirano. Pero fue la Academia de Letrán la que ofreció la primera oportunidad para desarrollar el proyecto. Primero informalmente, y luego ya constituida como un verdadero centro de discusión y análisis, la Academia de Letrán fue parte central en la historia de la literatura mexicana del siglo XIX. Después de ella, *El Renacimiento*, del mismo Altamirano, promovió la verdadera amnistía durante los conflictos que tiñeron nuestra decimonovena centuria. Allí colaboran escritores identificados con cualquiera de los bandos en pugna.

A todos los guiaba el mismo propósito: mexicanizar nuestra literatura. Y si cada quien portaba diferente bandera ideológica, el punto de vista enriquecía la discusión.

Es un hecho que Altamirano ejerció un saludable y provechoso magisterio. Y tuvo claro desde el principio cuál era su punto de partida. Hombre perspicaz e inteligente en grado sumo, aprovechó las opiniones de Menéndez y Pelayo sobre las "incorrecciones" de Manuel M. Flores para enunciar una de las partes medulares de su credo nacionalista.⁶ Y ésta fue la que se refiere a la lengua. Antes de que se sistematizaran los estudios al respecto, Altamirano advierte sobre la norma de uso. Nadie, en el amplio espectro del español, habla

más correcto que nadie. Se habla distinto porque distintas son las circunstancias. Más tarde vendrían, entre literatos, las aportaciones dialectológicas de Pedro Henríquez Ureña y Amado Nervo.⁷ Pero Altamirano parte de allí y afirma su convicción nacionalista.

Entre búsquedas y aportaciones de los poetas de la época, dos escritores destacan por su tratamiento del paisaje: el propio Altamirano y Manuel M. Flores. Dos poemas del primero –"Al Atoyac" y "Los naranjos"– y un libro del segundo –*Pasionarias*– consolidan una idea del paisaje mexicano que se eleva a categoría estética. Ignacio Rodríguez Galván y algunos otros seguramente complementarían un cuadro más vivo. El propósito de estas líneas es más modesto. Sólo pretenden ejemplificar una idea del paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX a partir de una trayectoria, en lo posible, no muy incierta.

Para Altamirano el paisaje es, con mucho cuidado, un valor nacional y va muy bien con sus propósitos. Así, los poemas de Altamirano se pueblan de localismos no forzados que dan un color específico al ambiente recreado. Ceibas, manglares, cocuyos, papayos, mangos y demás vocablos autóctonos le sirven para enfatizar el uso de un léxico propio para una poesía que se buscaba a sí misma. La actitud autocrítica de Altamirano le evita caer en el pintoresquismo. Con él la poesía mexicana descubre que puede hablar de sus cosas con su propio nombre. Afán de mexicanizar, sí; pero también seguridad de que las mujeres

morenas no desmerecen en tratamiento poético ante las rubias ninfas europeas. Al utilizar la propia norma de uso con sus particularidades idiomáticas, los localismos se vuelven una ventaja de la patria; y las morenas, un privilegio del paisaje, como dice acertadamente Luis Miguel Aguilar.⁸

Con Manuel M. Flores el paisaje adquiere nuevos tonos y matices. Con este poeta se vuelve personal, íntimo, apropiado para sus necesidades afectivas y de expresión. Poeta de la sensualidad, por más que a Menéndez y Pelayo le molesten los chasquidos de los besos, adopta una idea del paisaje para destacar la figura desnuda de una mujer siempre en espera de ser seducida. Sensualísima ella misma, con el paisaje de por medio provoca deseos a punto de ser satisfechos. No es la musa tradicional de la poesía amatoria.

Fotografía Pamela Atkinson



Ella siempre aparece puntual para el exceso amoroso. Por eso el paisaje en la poesía de Flores es tan personal. La mujer ocupa un lugar preponderante; y el escenario, el lugar más propicio para el amor.

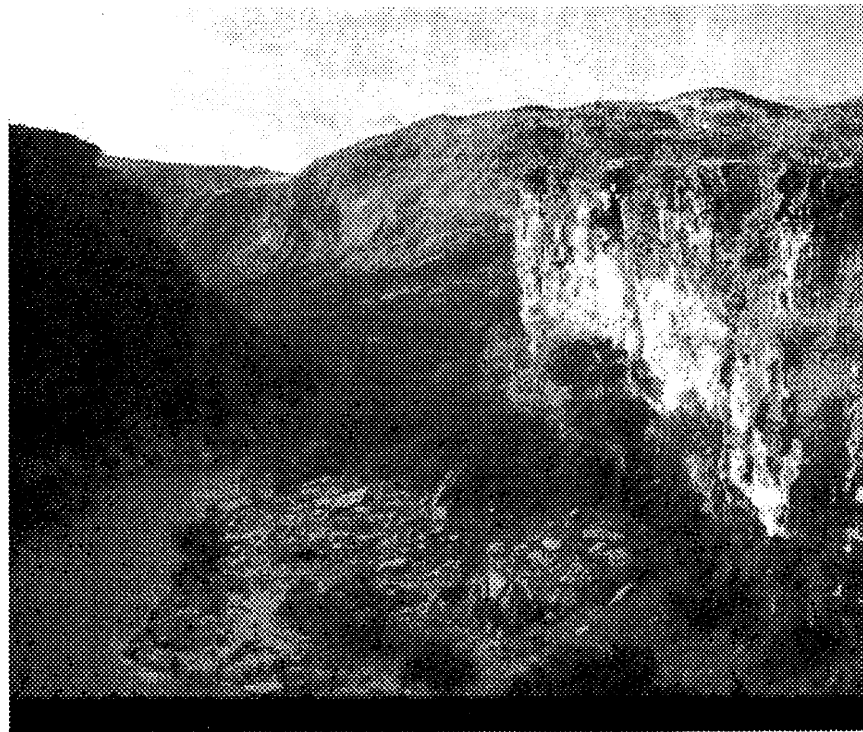
4. Con los modernistas culmina esa aventura de apropiarse del lenguaje. Con ellos se hace cierta la afirmación de Octavio Paz: "más que una realidad que descubrimos o hacemos, América es una realidad que decimos".⁹ Conocen mejor que nadie el diccionario y las posibilidades expresivas de su herramienta de trabajo. Por eso saben que existen diferencias dialectales y una lengua estándar. Y también un registro particular que los une y los distingue. El bagaje léxico de los modernistas fue una propuesta y un acto de fe. Los únicos que no los entendieron fueron sus malos imitadores. Por eso el modernismo fue capaz de dar el gran poema del paisaje mexicano—"Idilio salvaje"—, por más que el mismo Othón se sintiera alejado de los modernistas, y que hubiera escrito *Poemas rústicos*, y que el "Idilio salvaje" sea, también, un poema de culpa en el sentido católico del término.

La primera generación modernista—Del Casal, Silva, Martí, Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera—tuvieron su propia idea del paisaje. Pero fue un poeta de transición quien inició el despegue final. Agustín F. Cuenca tiene una idea del paisaje menos grandiosa que la de Altamirano, pero más efectiva en cuanto a la construcción del poema. De otro modo: para Altamirano el paisaje

es un valor, y como tal debe estar en función de sus propósitos; para Cuenca el paisaje es más íntimo y personal, está más acorde con los propósitos de sus estados de ánimo. El resultado en Altamirano, aunque su fin era noble, se debilita, en cuanto a poesía, por eso mismo. En Cuenca el logro es mayor porque asume el paisaje con la naturalidad de quien lo conoce y puede hacer uso de él. Y ésta es la actitud que posteriormente va a ser llevada hasta sus últimas consecuencias por los poetas posteriores.

Finalmente habría que mencionar a Joaquín Arcadio Pagaza, quien, a fines del siglo, publicó un poema descriptivo sobre la tierra caliente—*María*—que retoma muchos de los elementos antes mencionados: localismos, topónimos, regionalismos, habla popular, etcétera. En este poema se advierten buenas dotes de observador, aunque algunas veces adolece de falta de naturalidad. Y eso es su poesía original. Sólo que su tiempo histórico lo ubica en un lugar privilegiado. Sus mejores momentos poéticos anuncian un paisaje más asumido dentro de la artificiosidad del tratamiento bucólico. Uno de sus mejores poemas—"La huerta"—lo acerca a Díaz Mirón en la seguridad para manejar la distancia estética parnasiana, y a Manuel José Othón, en el descubrimiento de una sensibilidad ante el paisaje que se fue depurando con los avatares del siglo XIX, y que culminaría con el principio de una actitud contemporánea ante el paisaje: los sonetos irrefragables del "Idilio salvaje".

5. Es obvio que una idea del paisaje de la poesía mexicana en el siglo XIX exige la mención de otros poetas. La justificación por no incluirlos no me exime de culpa. Sin embargo, más que una relación cronológica, intenté seguir otro hilo conductor. El que me condujera, a través de un desarrollo más o menos claro, a una concepción del paisaje compartida por los lectores de nuestro tiempo. Al seguir este camino intenté mencionar los hitos más importantes. Por eso no están muchos poetas. Y no se dan juicios sobre el valor de los sí incluidos porque no es el propósito. Y también, por eso, no cito los poemas que debieran atestiguar mis afirmaciones. Limitaciones de espacio y de tiempo me obligaron a ser un tanto esquemático. Sin embargo, creo que estas cuartillas, escritas un tanto apresuradamente, reflejan mi posición al respecto y auguran un trabajo más amplio en el que se consignent los poemas mencionados.



Fotografía © Salvat

6 Ignacio Manuel Altamirano, "Prólogo a *Pasionarias*", en *La literatura nacional*, tomo III, p. 87 y ss.

7 Véanse, por ejemplo, los tomos XXII y XXIII de las *Obras completas* de Amado Nervo publicados por la Biblioteca Nueva de Madrid; y los *Estudios mexicanos*, del erudito dominicano, publicados por el FCE.

8 Luis Miguel Aguilar, *Op. cit.*, p. 117.

9 Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 99.

Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1977. 350 pp. (Textos).

Conde Ortega, José Francisco. *Joaquín Arca-dio Pagaza y el siglo XIX mexicano*. México, UAM, 1991. 84 pp. (Molinos de viento, 77).

El modernismo hispanoamericano Notas y vocabulario de David Martínez. Selección e introducción de Juan Carlos Pellegrini. Buenos Aires, Huemul, 1968. 150 pp.

Monterde, Francisco. *Cultura mexicana. Aspectos literarios*. México, Editora Intercontinental, 1946. 324 pp.

Nervo, Amado. *Obras completas*. tomos XXII y XXIII. Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo*. 2 tomos. México, UNAM, 1970. (BEU, 90, 91)

Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1989. 200 pp. (Confrontaciones).

Poesía insurgente. Introducción, antología y notas de Ramón Martínez Ocaranza. México, UNAM, 1970. 54 pp. (BEU, 94).

Poesía modernista hispanoamericana y española. Edición de Iván A. Schulman y Evelyn Picon Garfield. España, Taurus, 1986. 520 pp. (Temas de España, 154).

Poetas novohispanos. Estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, UNAM, 1964. 204 pp. (BEU, 33).

Reyes, Alfonso. *Obras completas*. Tomo 1. México, FCE, 1989. 336 pp. (Letras Mexicanas).

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México, Cal y Arena, 1988. 296 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel, *La literatura nacional. Revistas, Ensayos, Biografías y Prólogos*. 3 tomos. Edición y prólogo de José Luis Martínez. México, Porrúa, 1949. (Escritores mexicanos, 52, 53, 54).

Antología del centenario. Estudio documentos de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia (1800-1821). 2 tomos. Dirigida por Justo Sierra. México, UNAM, 1985. (Nueva Biblioteca Mexicana, 94, 95).

Azorín. *De Valera a Miró*. Madrid, España, Afrodisio Aguado, 1959. 258 pp. (Clásicos y Maestros).

NOTAS

1 Un desarrollo—quizás un germen—de la misma idea puede encontrarse en el artículo "En tierra aragonesa", incluido en *De Valera a Miró*, p. 170.

2 Creo que no habrá discusión si consideramos toda postura maniquea como inconveniente y estorbosa.

3 Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos*, p. 21.

4 Citado por Alfonso Reyes en "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX", incluido en sus "Capítulos de literatura mexicana" del tomo I de sus *Obras completas*, p. 196.

5 *Ibidem*, p. 197.



Manuel Gutiérrez Nájera



Luis G. Urbina



Amado Nervo



Salvador Díaz Mirón

Pintura de Jan Toorop. Todas las pinturas tomadas de Historia del Arte Salvat © Salvat

