

"El rápido crecimiento de la población que está presionando tanto en tanto aspectos de la vida nacional, no se debe a las comparativamente pocas familias con seis o más niños. Es causado por un cambio de la idea de la familia "ideal" de uno a tres niños, de una generación atrás, a la idea de la familia de dos a cuatro niños, de hoy en día. Alrededor del 85 por ciento de las parejas de este país controlan eficazmente su fertilidad en el sentido de que definitivamente se detienen al tener el cuarto niño. No carecen de conocimiento sobre el control de la natalidad, pero muchas de ellas se adhieren a la moda corriente en lo que respecta al tamaño de la familia.

ren a la moda corriente en lo que respecta al tamaño de la familia.

"El resultado es un molde de fertilidad nacional que al parecer inevitablemente aumentará el número presente de 194 millones de habitantes a 360 millones, en las tres décadas y media que faltan para completar el siglo. Como una consecuencia de tan rápido crecimiento, es posible que muy pronto consideremos que tres niños constituyen una familia grande, tanto para los pudientes como para los pobres".

## EL PROCESO DE LA PINTURA DEL PAISAJE A TRAVÉS DE LAS EPOCAS

por el Dr. HEINRICH STRAUSS

De la Universidad de Jerusalén

### I

El creciente distanciamiento de la libre naturaleza del hombre de la ciudad crea las premisas de la descripción del paisaje, tanto en la literatura y en la poesía como en la pintura. Hace unos cien años recordaba en sus memorias Delacroix las palabras de Rousseau de que un paisaje grato se describe mejor cuando se vive en una ruidosa ciudad y sólo se ve el cielo —y las chimeneas— a través de una tronera. ¿Existe aquí la pretendida conexión entre la descripción de la naturaleza y la evolución urbana?

Un efecto que recuerda al moderno impresionismo logra la pintura ilusionista encontrada en Pompeya, que (a juzgar por los restos encontrados en Roma) probablemente es una imitación de obras de los artistas romanos contemporáneos que daban la pauta. En las pinturas pompeyanas no se trata del trasunto de la naturaleza, sino de la impresión visual (sobre artistas y observadores). Muros de costoso mármol, ventanas con la vista de un paisaje idílico es lo que brinda al observador esta pintura de arquitecturas, que para artistas y público era expresión de nostalgia de la libre naturaleza.

Además de las pinturas murales pompeyanas —en otras ciudades de la Italia central y de las provincias se han descubierto también frescos similares— en Roma, en Prima Porta, en la villa de Livia, la esposa de Augusto, se han encontrado pinturas que aún hoy, trasladadas

a los muros de una sala del Museo romano de las Termas, nos transmiten, de modo impresionante, la nostalgia de la naturaleza del hombre de la gran ciudad. Este amor sentimental a la naturaleza se observa —como se ha dicho, con razón— entre los romanos, pero no entre los griegos, sin que se dé el motivo de esta diferencia. Creemos ver la causa decisiva en la diferencia de tamaño de las ciudades. En el Oriente helenístico y en el Imperio romano había grandes urbes en el sentido moderno, pero no —salvo excepciones— en la Grecia clásica. Los testimonios del amor sentimental a la naturaleza nos han llegado, así, desde Roma y el Oriente helenístico, pero no desde la Grecia clásica propiamente dicha.

Con el ocaso de la cultura urbana romano-helenística bajo el azote de la invasión de los bárbaros se derrumba también en Occidente la antigua tradición de la pintura del paisaje. Algunos restos de esta tradición que ocasionalmente han podido comprobarse, con su característica aprehensión de atmósfera y paisaje (como en el mosaico del Buen Pastor del Mausoleo de Galla Placidia en Ravenna, del 450 de nuestra Era, aproximadamente, o cien años más tarde, en las miniaturas del Génesis que se conservan en Viena), no podrán aquí engañarnos.

La vida urbana se sostuvo más vigorosa durante la Edad Media en Oriente que en Occidente. Las obras del arte bizantino y también, entre otras, los mosaicos de la mezquita de los Omeyyas de Damasco (del siglo

viii), exhumados hace unos 20 años, nos brindan representaciones de paisaje que por su estilo se vinculan directamente a los frescos pompeyanos de la época tardía y a las representaciones de jardines de la Villa Livia en Roma. También las miniaturas persas de los siglos XIII y XIV revelan mayor vivencia del paisaje que las pinturas contemporáneas de Occidente.

Los chinos son los más grandes paisajistas. Durante cien años crearon, en sucesión ininterrumpida, obras maestras. Pero su obra artística culmina en el período que va del siglo XI al XIV, justamente en la época de la decadencia del arte del paisaje en Occidente. Como la pintura china está vinculada a la literatura del modo más íntimo —se pintaban los signos de la escritura, constituyendo esta signatura parte esencial del cuadro— existe en China, como en ningún otro país, una literatura de la teoría del arte escrita por los propios artistas. Tenemos, pues, de primera mano, por así decirlo, los testimonios del proceso artístico creador.

El célebre paisajista Kuo Hsi (por el año 1070 de nuestra era) prelude su escrito "Imágenes sublimes de bosque y río" con las siguientes palabras, que según Otto Fischer, uno de los mejores conocedores del arte chino, resumen insigne mente lo que los chinos pensaban sobre el origen y la íntima razón de la pintura del paisaje, por lo que las reproducimos aquí literalmente:

"¿Qué razones hacen surgir en los hombres de alto espíritu el amor a los cuadros de paisaje? En su verdadera naturaleza el hombre se encuentra a gusto en un jardín lleno de eminencias y arroyos, cuyas aguas levantan un delicioso rumor al deslizarse entre las piedras. Qué placer suscita ya la simple visión del pescador que en solitario esquife se entrega a su faena ensoñadora, o el leñador que en recóndito claro del bosque corta un árbol, o el silvestre mundo de los montes con sus ágiles monjes y sus garzas. Qué ingratos, en cambio, el bullicio y el trajín de la ciudad y qué naturalmente envidiamos a sabios y eremitas que se recrean sin tasa en la hermosura de la naturaleza. Sólo que en tiempos como los nuestros en que el Emperador y el pueblo viven en perfecta armonía y todos se esfuerzan por el bien del Imperio, sería contra el orden abandonar egoístamente la sociedad y retirarse a los montes... Por grande que sea el deseo de la mayoría de entregarse al goce de una vida en medio de la opulencia de la naturaleza, le está vedado cumplir este anhelo. Ahora bien, los artistas se han esforzado en compensar esta necesidad reproduciendo los paisajes. De este modo la gente puede contemplar las delicias de la naturaleza sin siquiera asomarse a la puerta de su casa. Vista así, la pintura evidencia goces de la más noble índole

transportando al seno de la naturaleza al anhelo mismo, ese impaciente" (1).

## II

El capitalismo urbano se inicia en los Países Bajos y en Italia. En el ámbito cultural borgoñón-neerlandés y en Italia tienen lugar, al mismo tiempo aproximadamente, los comienzos de una nueva representación del paisaje que sobrepasa la Edad Media en su superación. Con gran sagacidad nos da ya Friedell esta conexión en su "Historia de la cultura de los nuevos tiempos" (Tercera Parte, edic. Phaidon, p. 468), esbozando, en unas pocas frases, lo que constituye el proceso inmediato de nuestra investigación:

"El primer jardín antepuesto —atrio-jardín— surgió con las ciudades de la nueva época incipiente, el parque inglés con el auge de Londres como gran urbe y el deporte alpino con las modernas metrópolis universales. En la pintura del paisaje se observa una evolución totalmente análoga. Su florecimiento empieza con las culturas urbanas de Italia y de Holanda y culmina con el auge de las ciudades gigantes en el Second Empire y en las eras victoriana y guillermina. La Edad Media sólo conocía los huertos de legumbres y sólo miedo y horror sentía frente a montes y abismos, sin haber jamás sentido la necesidad de trasuntarlos, explorarlos o cantarlos".

En el fondo de la Madonna de Rollin de Jan van Eyck vemos el aledaño de Lieja, y en el del San Cristóbal de Dirk Bouts el paisaje del Mosa. En su "Encuentro en la Puerta Aurea" nos ofrece Taddeo Gaddi un identificable trasunto de la Plaza del Templo de Jerusalén y la Mezquita de Omar. Pinturicchio reproduce la ciudad de Siena. Masaccio logra asir en su colorido la atmósfera del paisaje de la Italia central en su "Monedas del Censo" de la capilla Brancacci de Florencia y Piero de la Francesca en el "Bautismo de Cristo" (National Gallery de Londres). Ahora bien, la vivencia del paisaje sólo adquiere cardinal trascendencia en los pintores italianos con Leonardo y los venecianos.

Entre los grandes artistas fue Leonardo da Vinci quien con mayor pasión y perspicacia captó el problema de la gran ciudad. Fue él quien propuso al Duque de Milán que para reemplazar a su capital, que contaba entonces con unos 300.000 habitantes, construyera diez ciudades de 30.000 habitantes cada una "para distribuir esa gran acumulación de seres humanos que se apretujan como cabras y todo lo apestan con hedor, enfermedad y muerte".

Vio, pues, Leonardo con perfecta claridad, el problema del descongestionamiento de las grandes ciudades y hoy mismo se le considera como el padre espiritual del movimiento pro ciudad-jardín.

Estas proposiciones prácticas traen su origen de la honda nostalgia de un más íntimo contacto con la naturaleza. En su Tratado de la Pintura le da expresión con las siguientes palabras: "¿Qué te mueve, oh amigo, a abandonar tu propia habitación de la ciudad, volver la espalda a parientes y amigos y peregrinar por montes y valles a los lugares campestres si no es la belleza natural del mundo?..."

Además de este amor emocional, poético, grávido de fantasía, alentaba en Leonardo el más vivo impulso de investigación. Un historiador del arte llama el enigma de su naturaleza de esfinge al hecho de que el pensador y el poeta vayan en él de la mano en tan perfecta armonía (2) y otro incluso llega a decir que seguramente los teóricos hubieran intentado demostrar que el pintor de la Gioconda y el autor de los libros de notas no son una y la misma persona si sobre la vida de Leonardo no existieran tan completos y fidedignos testimonios (3).

El confluir de corrientes antagónicas en las grandes obras de arte de los paisajistas se observan en pleno florecimiento, por vez primera, en los venecianos. En numerosos pintores emigrados desde la Terra Ferma (por ejemplo, Palma el Viejo, de Bérghamo; Giorgione, de Castelfranco; Ticiano, de Cadore), alienta, en la pétrea angostura de la urbe palafítica y en la vastedad de las aguas, la nostalgia de los montes de su juventud, haciendo surgir en los fondos de sus cuadros poéticos paisajes montañosos tal como a menudo pueden verse en los contrafuertes meridionales de los Alpes.

La pintura veneciana del paisaje mantuvo su importancia hasta sus postrimerías en el siglo XVIII (Guardi, Canaletto), influyendo también en la española, ya que el Greco y Velázquez, entre otros, recibieron en Venecia esenciales estímulos.

Pieter Bruegel el Viejo es especialmente característico desde el punto de vista de nuestra teoría del sentimiento de la distancia como factor determinante de la pintura del paisaje. Este artista, nacido en un medio rústico, seguramente experimentó el sentimiento local de la distancia durante su posterior residencia en Amberes, donde presenció y convivió el rápido crecimiento de este centro mercantil, con todos los problemas típicos de la gran ciudad.

El sentimiento temporal de la distancia le hace también revivir, en sus obras tardías, las imágenes de la infancia. Incluso se ha encontrado —por el historiador del arte Ed. Michel— la aldea natal de Bruegel en el pueblecito del mismo nombre de 's Hertogenbosch y no en la provincia de Limburgo, y ello porque su paisaje conserva hoy el mismo carácter que conocemos por algunos cuadros de Bruegel, como la disposición de los corrales rústicos y las cascas, la orientación de los caminos, el arbolado, los claros bosques junto a los rasos praderíos, pai-

sajes como los que encontramos, por ejemplo, en el "Ladrón de pájaros", en el "Pastor infiel", en los fondos del "Misántropo" y del "Ciego".

Finalmente puede comprobarse también en Bruegel, como ya —de parecido modo— en las acuarelas de Durero, el sentimiento geográfico de la distancia. Este habitante de la llanura inserta los Alpes, con reiteración —conocía estos montes de su viaje a Italia, habiéndolos trasuntado en sus dibujos— en paisajes pintados mucho más tarde. La romántica impresión de las cumbres nevadas le acompañó, en la fantasía, durante la vida entera. En Bruegel y Durero, primeros grandes artistas del Norte, encontramos también dibujos del paisaje italiano, como los que, durante el siguiente siglo, en tiempos de Elsheimer, Bril, Poussin, Dughet y Claudio Lorena, traerían consigo un especial florecimiento del arte del paisaje.

De Rubens diría más tarde Constable que en ningún género del arte fue más grande que en la pintura del paisaje. Sus últimos y espléndidos paisajes fueron como el descanso del anciano al cabo de una agitada vida consagrada al arte, a la diplomacia, a la sociedad, retirado ya de la vida urbana de Amberes en el idílico alejamiento de su castillo de Steen. Como Jacob Bueckhardt observa, proceden la mayor parte de sus paisajes de las postrimerías de su vida y parece haberlos pintado sólo para sí, casi todos, singular caso característico en este artista literalmente abrumado de encargos de Europa entera.

Sobre la reacción de Rembrandt frente a la vida urbana nos dice Max Eisler en su libro "Rembrandt als Landschaftler": "Rembrandt era oriundo de una ciudad campestre —Leiden— y estaba impregnado de experiencias rústicas. Mas por su residencia se vio transportado al más concentrado trajín de la gran ciudad que era Amsterdam. También él parece haber retenido artificialmente durante largo tiempo lo que después, a partir de sus primeros paisajes, se abrió ancha vía, en forma aparentemente súbita" (p. 36).

Y al final del correspondiente capítulo llega Eisler a la siguiente conclusión: "Ciertamente, en Rembrandt el paisaje surge de un sentimiento de la vida agitada, generado por la atmósfera de la gran ciudad y revela la general característica del acto de alumbramiento, fruto de la vehemencia, transmutado en imagen" (p. 37).

Si comparamos los paisajes de Rembrandt con los de Rubens, observaremos una diferencia decisiva: Rubens procede de la gran ciudad —Amberes— y pintó en el campo sus paisajes más importantes con el relajamiento psíquico que en ellos se manifiesta. Rembrandt, por el contrario, procede de una ciudad campesina (Leiden), trasladándose más tarde a la gran ciudad (Amsterdam), pintando en este nuevo ambiente los paisajes que según las palabras de Eisler que acabamos de citar "revelan

la general característica del acto de alumbramiento, fruto de la vehemencia, transmutado en imagen" expresando así, claramente, en rudo contraste con los paisajes de Rubens, una fuerte tensión psíquica. En sus consideraciones sobre "La pintura del paisaje en Holanda" también Wilhelm Bode alude al hecho de que en el nacimiento de la ciudad universal que era Amsterdam la nostalgia de la libre naturaleza crea la marina y el paisaje montañoso.

## III

"En el siglo XVII la pintura del paisaje parece haber agotado todas sus posibilidades. En el siglo XVIII impera el gusto de la Corte francesa y con ello lo jerarquizado y reglamentado, la civilización, el parque. El paisaje es considerado menos por sí mismo que como escenografía de fiestas organizadas y cróticas comedias de pastores, es decir, como algo adaptado al servicio de la sociedad y de sus gustos y aficiones. La naturaleza es subordinada al carácter de lo humano" (Max I. Friedländer).

Lo acertado de este criterio, según el cual no habría grandes paisajistas en el siglo XVIII, queda confirmado por las obras de los dos artistas más considerables que pintaron paisajes por entonces: Watteau en Francia y Gainsborough en Inglaterra.

Watteau, hijo de un pobre retejador de la región de Valenciennes, territorio de los Países Bajos —con su gran tradición paisajista— anexo por Francia no hacía mucho tiempo, quedó desmayado ante la deslumbrante fascinación y la narcótica belleza del París de entonces. Dejó en sus cuadros el trasunto de este mundo del Rocó, ya próximo a declinar y esfumarse, incluso con la ocasional vuelta a la naturaleza —no tomada en serio, propiamente hablando— de la "Partida a Citeira". Compartió esta sentimental y fantascopada pasión de la naturaleza como "dernier cri" de su idolatrada sociedad parisense. . . como nostalgia de superación de una distancia social, no por propia vivencia. Que el fuerte de Watteau no era el paisaje, lo ha expresado Delacroix en sus diarios, en forma especialmente clara: "En Watteau los árboles no han sido observados, se parecen siempre unos a otros y recuerdan más las decoraciones teatrales que los árboles del bosque. Un cuadro de Watteau pierde mucho junto a un cuadro de Ruisdael o de Ostade. Lo artificial salta a la vista. Lo convencional en Watteau nos hastía pronto, mientras de los flamencos nos cuesta separarnos".

Gainsborough era, sobre todo, retratista. Aburrido de esta actividad, escribió en una ocasión a su amigo Jackson que anhelaba "irse a una dulce aldea para allí pintar paisajes". Sería prematuro, sin embargo, concluir de éstas y parecidas manifestaciones que Gainsborough, lugareño de origen (de Sudbury en Norfolk), estuviera

realmente hastiado de la vida en la gran ciudad que era Londres y quisiera volver a la vida rústica, que tan bien conocía de su infancia, sólo por pintar paisajes. No era el artista a quien la libre naturaleza bastara como tema. El fue quien en una carta a Lord Hardwicke, que le había pedido un trasunto de su jardín, pretende no conocer en toda Inglaterra un paisaje que como motivo pueda compararse a la más precaria imitación de Dughet o Claudio Lorena.

Por hastío del puro retrato puede haber pintado Gainsborough, ocasionalmente paisajes, o —a menudo a petición del retratado, seguramente— haber planificado los retratos en los parques o jardines de sus mecenas. "Más allá de la superficialidad decorativa, de la bambalina como añadido, no llega ningún paisajista del siglo XVIII, ni el mismo Gainsborough" (Max I. Friedländer).

Respecto del Continente puede decirse que la pintura inglesa, hasta fines del siglo XVIII, recibió más estímulos de los que dio. Holbein, van Dyck y Canaletto pintaron en Inglaterra e influyeron en los artistas ingleses. Los paisajistas holandeses fueron también altamente estimados en Inglaterra, encontrando sus obras numerosos compradores. En las últimas décadas del XVIII se manióbró un fundamental cambio en esta situación: vemos en este período una serie de notables paisajistas ingleses, no sólo trabajando con éxito en Inglaterra, sino influyendo en el arte continental, en el francés especialmente. Es la única época —con excepción de la de los pre-rafaelitas— en que esto ocurre. Los historiadores del arte no nos han dado aún una explicación valde de este singular fenómeno.

¿Es sólo una contingencia histórica el hecho de que este auge de la pintura inglesa del paisaje coincidiera aproximadamente en lo temporal con la "revolución industrial" que tanto modificaría la fisonomía del paisaje inglés con la urbanización de distritos rurales y el acelerado crecimiento de las grandes urbes?

Richard Wilson, a quien se ha llamado el "padre de la pintura inglesa del paisaje", contaba 15 años cuando llegó a Londres —donde aprendió el oficio de retratista, género predominante en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XVIII— procedente de un villorrio del Montgomeryshire. Aunque antes ya había pintado ocasionalmente paisajes, fue la vivencia de su viaje a Italia, adonde se dirigió en 1749 (contaba entonces 35 años de edad), lo que hizo de él un verdadero paisajista. Bajo la impresión de Claudio Lorena y Nicolás Poussin pintó el paisaje heroico de Italia. A su regreso (1756) se propuso pintar de preferencia el paisaje en torno, el paisaje inglés, pero el público no estaba preparado para ello: exigía los temas italianos de Claudio Lorena, viéndose Wilson obligado a pintar para el público —para vivir— réplicas y versiones de sus cuadros de Italia, mientras sus paisajes ingleses,

pintados entre 1760 y 1780, sólo después de su muerte encontraron compradores, prefiriéndolos incluso a los cuadros de Italia... justamente cuando la revolución industrial empezó a modificar en Inglaterra la fisonomía del paisaje y el desarrollo urbano se aceleró, en virtud de lo cual la naturaleza rústica, por lo que hemos llamado el sentimiento local de la distancia, despertó un más vivo interés. Observamos así en Wilson el efecto de la distancia temporal de la vivencia infantil en el campo, la geográfica de la vivencia italiana, y finalmente, en su público, según acabamos de mencionar como decisivo en la estimación de sus cuadros, la vivencia local de la distancia provocada por la creciente disociación de campo y ciudad.

Ahora bien, este cambio en la actitud del público inglés sólo se produce muy gradualmente. "The Hay Wain", uno de los más célebres cuadros de Constable, gala hoy de la National Gallery londinense, fue vendido, por lo pronto, en Francia, proporcionando al pintor (hijo de un molinero rural, cuyo molino haría famoso con sus cuadros), en el Salón de París de 1824, la compensación que en Inglaterra se le había negado en ventaja de ya olvidados pintores de historia. También Constable se nutre en su arte de la vivencia infantil en el campo. Ya como artista hecho (1821) escribe desde Hampstead, en el aldea londinense, a su amigo Fisher: "Sin embargo, preferiría pintar los lugares donde transcurrió mi infancia: para mí, pintar es otra palabra para sentir y mi infancia sin preocupaciones la veo vinculada con cuanto se sitúa sobre las márgenes del Stour. Aquel escenario me hizo pintor y guardo gratitud para aquellos lugares: a menudo les di forma de cuadros en el espíritu antes de tocar un pincel". No podría darse más vivo testimonio de la trascendencia de la vivencia juvenil rústica en el arte.

Los cuadros de Venecia, de Turner, con su luz radiante, son uno de los más impresionantes ejemplos de la vivencia geográfica de la distancia. Puede verse en estos cuadros que, por así decirlo, la luz del Mediterráneo redimió al artista de la niebla de Inglaterra (que también pintó, por cierto) y que después de su regreso de Italia la sobreabundaba en el recuerdo. Para él, a diferencia de los paisajistas venecianos llegados de pueblecitos de la Terra Ferma, su recuerdo de infancia no era la libre naturaleza, sino un rincón perdido en el pteo mar londinense al que incluso la luz del día faltaba. Así, en Turney, ya el trasunto de la ciudad de Venecia cumple el anhelo de su nostalgia con una vivencia de la luminosidad meridional, no de la libre naturaleza rústica.

París era entonces Francia y a mediados del siglo pasado experimentó su auge decisivo como urbe universal. Sólo por entonces tuvo lugar la verdadera asimilación de la obra de Constable por los paisajistas franceses; inclu-

so allí antes únicamente una pequeña minoría se había fijado en él. Sólo con la puesta en plena marcha del desarrollo industrial y urbano llegó la hora en el Continente para un arte del paisaje cada día más respaldado por el público. En una carta de 1844 a Théodore Rousseau, que llegaría a ser más tarde célebre paisajista, recuerda W. Buerger-Thoré al amigo que vivía en lejano lugar entonces las horas que habían pasado juntos acodados al estrecho alféizar de su mansarda, con el bosque de tejados, esquinas de casas y chimeneas en frente y abajo. Sólo un pequeño árbol podían ver, un álamo nuevo. A esa mancha de verdor se asía la nostalgia del paisajista: observaba, ávido, los primeros brotes primaverales y contaba las hojas que iban cayendo en el otoño. Diríase que un exceso de sensibilidad paisajista surge así en medio de la gran ciudad, determinando la huida de la rue Taitbout al bosque de Fontainebleau, explicándonos la vehementes tensión y la rica gama emocional de sus paisajes.

En un pequeño dibujo que titula "Contemplación de la naturaleza" nos transmite Daumier esta emoción del hombre de la gran ciudad: un viejo matrimonio de ciudadana indumentaria, contempla, bajo un árbol y con mirada ensañadora, un modesto paisaje del aldeaño parisiense.

Esta orientación fué luego continuada por los impresionistas en el París del setenta. En Argenteuil, sobre las márgenes del Sena, se congrega este círculo de pintores, como el más viejo de Barbizon en el bosque de Fontainebleau, ambas veces cerca de París y en reacción contra la vida parisiense de la gran ciudad. Desde Barbizon y Argenteuil se han reunido en muchos países estos círculos de artistas —en oposición contra la vida de la gran ciudad— en lugares así o bien en pequeñas ciudades, cultivando con especial fruto la pintura del paisaje: en Alemania, entre ambas guerras, en Worpswede, cerca de Bremen, y hoy en Israel en Ejn Hod, sobre una ladera del Monte Carmelo y en el pintoresco Safed, por ejemplo.

Con los impresionistas podemos dar por concluida nuestra consideración sobre la reacción artística frente al desarrollo urbano. No porque hayan dejado de darse después semejantes reacciones. Todo lo contrario. Desde Cézanne y Van Gogh, pasando por todas las tendencias modernas (fauvistas y cubistas, entre otros), experimentaron los artistas su vivencia del paisaje, a menudo como recuerdo de la infancia en el campo.

Así, por ejemplo, el postimpresionista Vlaminck, quien nos describe la vivencia del paisaje, de gran entidad para su arte, en palabras parecidas a las de Constable:

"Sigo viendo las cosas con ojos infantiles. Aunque soy un hombre de 45 años, sobreviven mis éxtasis más intensos por el mismo motivo que los de mi infancia: un camino del bosque, una carretera, con su fisonomía

múltiple y cambiante, la margen de un río, la casa en la espesura como un reflejo, el perfil de un barco, una casa al borde del camino, un cielo con nubes negras, un cielo con nubes rosas...

"Recuerdo la mañana de un estío, cuando tenía doce años. Me encontraba en compañía de mi padre. Nuestro camino nos llevaba, a través del campo, de Ruic a Crissi. La llanura toda era un solo agro de trigo y las espigas ondulaban sobre mi cabeza.

"La elemental sensación de aquella áurea infinitud, con sus flores y el vuelo de sus mosquitos, está aún viva en mí. Y el profundo azul del cielo y las casitas lejanas, las lejanas... Aquella vida en torno, cómo germinaba y crecía. Aquel rumor de los campos, aquel arder del sol en las manos y el rostro. Repetidas veces he intentado después recuperar y retener aquella sensación, revivirla con el vigor elemental y el frescor de mis ojos de niño.

"Cada vez que veo un campo de trigo, vuelvo a ver aquellas mañanas..." (4).

No ha sido posible brindar una imagen amplia y completa de la pintura del paisaje en estas breves consideraciones. Hemos rozado apenas el tema del paisaje ideal, ejemplo clásico de la vivencia geográfica de la distancia (Italia para los artistas del norte); el paisaje romántico

—desde Altodorfer a Caspar David Friedrich especialmente característico para los alemanes— no lo hemos considerado en absoluto. Aquí el factor determinante es menos la urbanización —la evolución de la gran ciudad se inicia en Alemania relativamente tarde en comparación con Londres y París— que una exaltación romántica del pasado, sobre todo de la Edad Media, tan cercana a la naturaleza, por lo que tal consideración exigiría una investigación especial.

En todo caso constituye un trascendental y decisivo factor para la creación del cuadro de paisaje, como hemos visto, la lejanía de la naturaleza y la nostalgia y superación de esta distancia, de este divorcio. Frente a la situación objetiva de la urbanización, se produce una reacción subjetiva del artista en la hondura de su alma, en la que la especial emoción del paisaje pintado con bastante frecuencia refleja la del artista mismo.

<sup>1</sup>Otto Fischer: *Chinesische Landschaftsmalerei*, pp. 32/33.

<sup>2</sup>Joseph Gramm: *Die ideale Landschaft*, p. 203.

<sup>3</sup>Newton: *European Painting and Sculpture*, Penguin-Pelican Editions, pp. 110/111.

<sup>4</sup>De Vlamínek's *Erinnerungen*, en Westheim, *Künstlerbekenntnisse*, Ppplienverlag, Berlin, pp. 155/6.

## ELSE LASKER-SCHÜLER, LOS CRITICOS Y ARISTOTELES

Con motivo de la reimposición del breve poema de Else Lasker-Schüler titulado "Un viejo tapiz del Tibet", escribió Kar Kraus en 1910:

"Nunca será demasiada la irritación que provoquemos, en esta época sordomuda que le hace muecas a la verdadera originalidad, con la alusión a Else Lasker-Schüler, la más vigorosa y abrupta aparición lírica de la Alemania moderna... El poema que aquí cito —de la revista semanal berlinesa "Der Sturm"— se cuenta entre los de más seducción y arrebato que jamás leí".

Sobre Else Lasker-Schüler escribe Jürgen P. Wallmann en 1961:

"La mistificación de las personas a quien se dirige en sus poemas eróticos no tiene por objeto velar sus nombres a la publicidad. Por el contrario, en sus libros encontramos a menudo los verdaderos nombres junto a los inventados. Su propósito era, más bien, restituir al amor, que en su opinión estaba reservado a los

sensitivos, a los solos, por medio del travestido poético, su antigua dignidad. Ella misma nos dice: /... Aborezco el amor entre los vulgares... Podían permitirse el amor Tristán e Iseo, Carmen y Escamillo, Ratcliff y María, Safo y Afroditá, el Moro de Venecia y Desdémona.../".

Dice también Wallmann en su ensayo sobre la figura máxima del expresionismo poético:

"Su poesía es fuga de la realidad de cada día, para ella irreductible, realidad que despreciaba, por lo que sus representantes en la literatura la llamaron /inextricable caos de genio y locura, de delirio de grandeza y excentricidad deliberada/".

En su ensayo reproduce Wallmann un texto aristotélico, que por ser lo intemporal de actualidad indeterminada, podría, acaso, parecer hoy de actualidad. Así lo ve el ensayista, refiriéndose a la producción de nuestro tiempo:

"En su poesía, por lo demás, Else Lasker-Schüler, por la combinación de lo metafórico y lo concreto, cumple con lo que exige ya Aristóteles —y que ella seguramente desconocía— en el capítulo 22 de la Poética y es de actualidad extraordinaria con referencia a la lírica moderna en su totalidad". El filósofo antiguo habló de esta manera: