



artes
DE MEXICO

No. 115 Año XV 1969

ARMANDO
GARCIA
NUÑEZ

Poesía y Verdad
del Paisaje

ENGLISH - FRANCAIS - DEUTSCH

COORDINADOR Y AUTOR DE ESTA EDICION
Lic. Francisco Cabrera

ARTES DE MÉXICO agradece la amabilidad de las personas que facilitaron originales y fotografías para hacer posible la realización de este número:

Familia García Núñez por los originales y fotografías de la vida del pintor.

Doctor Javier Pérez de Salazar, por sus fotografías en color de los cuadros al óleo, así como de la portada con que se ilustra este número.

ARMANDO
GARCIA
NUÑEZ

Poesía y Verdad del Paisaje

Por FRANCISCO CABRERA.

EXORDIO

La desaparición anónima de un artista considerable cuya obra no reviste novedad en el concepto ni audacia en el procedimiento, suele ser cosa corriente y cotidiana. Como también suele ser trillado que la crítica certifique la defunción echando mano de los lugares comunes de rigor que a nada comprometen porque nada dicen. Este hecho frecuente, epílogo de vidas que han ungido la belleza y desdeñado la fama, constituye la anti-historia del arte.

Uno de tales casos (no por repetidos menos patéticos) es el que ilustra Armando García Núñez, pintor paisajista, fallecido el 2 de marzo de 1965, en la oscuridad y el silencio. García Núñez (1883-1965) presenta el caso insólito en nuestra pintura de una vida consagrada al arte por espacio de sesenta y cuatro años, en forma independiente, continua y exclusiva. De su profesión de pintor, que llevó aparejados resignadamente los menesteres de la enseñanza y los menos honrosos de la artesanía, derivó sus modestos medios de subsistencia. Su producción, variada y cuantiosa, le atrajo un círculo de adeptos que le fue siempre fiel, sus cuadros pasaban comúnmente a manos del comprador en las propias salas de exposición.

Núñez, como se le llama, usando el familiar apócope, ha descrito en su pintura una trayectoria de finísima sensibilidad, que parte del naturalismo preimpresionista hacia el luminismo de filiación mediterránea, entendidos ambos según su personal estilo y mexicana idiosincrasia. Los movimientos pictóricos subsecuentes no dejaron en su pintura el más leve rastro; las preocupaciones estéticas que representan no parecen haber inquietado su ideal artístico lo bastante para replantear las suyas propias. Pero, no por ello su pintura pierde actualidad y vigencia, y sólo superficialmente puede calificársela de estacionaria.

La modernidad del arte radica en la armonía de



la sensibilidad y el contexto espiritual de la época, no en el uso de procedimientos innovadores que persiguen convencionalmente una formalidad determinada. Roto este frágil equilibrio, el nuevo concepto tiende a convertirse en cartabón adocenado y el vanguardismo en academia, inscrito en un apriori formal. Inversamente, la renuencia de un pintor a seguir nuevas corrientes, cuando éstas son extrañas al módulo estético que profesa, no arguye incompreensión o anacronismo, sino juicioso arraigo en sus convicciones y probidad en su labor. Más todavía, parece inteligente y oportuna si las nuevas tendencias han falseado la naturaleza del arte y viciado su función.

La obra de García Núñez ejemplifica esta postura de reflexiva sobriedad y refrenda plásticamente la tesis que postula apremiantes rectificaciones en el desarrollo del arte actual por el contacto renovado con la tradición. Cuando la pintura llegó a la disolución de las formas, quedando reducida a la simple vibración del color, Renoir aconsejaba la renovación del oficio que, según él, sólo puede lograrse mediante el recurso frecuente a la tradición. La toma de conciencia con el pasado, asevera Herbert Read, reviste en ocasiones tanta importancia como la originalidad de un estilo o de una técnica.

La excitativa que a este efecto desarrolla la obra de un pintor, así sea sin pretenderlo, no sólo es saludable sino necesaria cuando el arte conculca su dignidad y soslaya sus responsabilidades, confundiendo el oficio con la receta y la originalidad con la moda.

BIOGRAFIA DEL PAISAJE

Fue Ruskin, probablemente, el primero que hizo notar la novedad del género cuando juzgaba a los paisajistas de su siglo y advertía la ligereza en que se incurre al pensar que el goce de las bellezas naturales en la pintura de paisaje ha sido cosa normal y constante. La historia del arte muestra que en las

épocas de mayor excelencia artística, no sólo era desconocido el paisaje como asunto pictórico independiente sino que resultaba inconcebible. Habituada la visión del pintor occidental a los temas figurativos de acento humano, la naturaleza sólo podía interesarle como elemento accesorio al asunto del cuadro, de valor puramente circunstancial.

De los frescos helenísticos a las vistas de Patinir y Breughel, el paisaje no trasciende el propósito ornamental o la intención de situar, topográficamente, la escena que ilustra el pintor; su función queda subordinada al tema principal, asunto que releva, matiza o de algún modo complementa. Salvo anticipaciones geniales independientes, como en Velázquez y El Greco o circunscritas, como ocurre en Holanda, durante el siglo XVII, el paisaje no fue redimido, hasta hace cosa de una centuria, del uso mezquino que se le daba; truco escenográfico para enmarcar un hecho o idealizar un retrato.

La antigüedad mediterránea no encontró en la naturaleza fuente de inspiración para las realizaciones plásticas. Descubrió, eso sí, y cultivó el paisaje literario, interesándose por el aspecto positivo del mundo físico. Las *Metamorfosis* de Ovidio y la imaginería rústica virgiliana denotan un profundo amor al campo, a los fenómenos de la naturaleza. De este venero de poética inspiración, artistas anónimos copiaron el paisaje para ilustrar los manuscritos o ennoblecer los muros de bibliotecas y mansiones. Los teóricos platonizantes del Renacimiento fijaron, en la mentalidad de la época, el primado de la figura humana como paradigma de todo lo bello, cuya nobleza plástica derivaban de la antigua escultura. El cuerpo humano, inagotable medio de expresión, desplazaba o empequeñecía la rivalidad de asuntos extraños al hombre mismo. El alto Renacimiento conoció, es verdad, notables trozos de paisaje que aparecen en Tiziano y Veronés, pero que distan mucho de ser asuntos independientes si se les parangona con las figuras, tema del cuadro.

Fue Miguel Angel quien más obstinadamente condenó el arte de género y el *paisaje*, al que consideraba, juntamente con la pintura de caballete, en

general, como propia de doncellas, frailes y monjes, "porque no es fruto de la inteligencia, con sus secuelas de selección, proporción y simetría". Con ello, el Florentino apunta la doble temática que encauza la actividad artística: la de los seres individuales, entidad completa y mensurable, y la de aquellos que representan lo genérico, lo accidental, lo indefinido.

La experiencia del paisaje es totalmente ajena a la del fenómeno humano que, en una extensa gama de manifestaciones, ha informado el interés capital del arte pictórico a través de edades y escuelas. En la temática propiamente humana, vale decir antropocéntrica, la *acción* manifiesta o implícita del asunto norma la reacción del espectador, cuya sola presencia lo hace partícipe en alguna medida del hecho humano en juego. El contemplador se asocia al sentimiento expresado en un esquema de gracia y proporción (como en las figuras de Rafael) o de energía liberada (como en los frescos de la Sixtina), sentimiento ideal que apacienta el entendimiento más que los sentidos.

Nuestra apetencia de orden y claridad inclina las preferencias estéticas hacia la forma racional y armónica de los temas antropomórficos, al paso que el aleteo de la fantasía opta por el espacio abierto y la sensibilidad afectiva por los irracionales poderes del color. A esta última exigencia responde el paisaje puro, como expresión subjetiva de las relaciones del hombre con el medio en que vive y se ambienta. La correspondencia entre los fenómenos naturales y los estados psíquicos surgen de tan variados elementos como la imprecisión ilimitada del espacio, el carácter efímero de los efectos luminosos, la complejidad y fortuito desorden con que se manifiesta la naturaleza, todo lo cual conspira a dar una imagen caprichosa y equívoca. Por otra parte, el carácter fragmentario y frecuentemente amorfo del paisaje, el azar que gobierna el juego de sus elementos, la volubilidad inherente a la luz y al color, "ponen la naturaleza al alcance de manos inexpertas por las facilidades que ofrecer al pintor novel". No le falta razón a Valéry para alarmarse por el auge que ha alcanzado el paisajismo, "cuyo desarrollo coincide con una disminu-

Exposición del Centenario. Academia de Bellas Artes, 1910. Primera fila, Armando García Núñez (centro). Segunda fila, Germán Gedovius. Tercera fila, Dr. Atl. (centro), Adolfo Best, Francisco Ramírez, Gonzalo Argüelles, Saturnino Herran, Francisco de la Torre, Manuel Iturbide, Juan de Dios Arellano, J. Clemente Orozco.



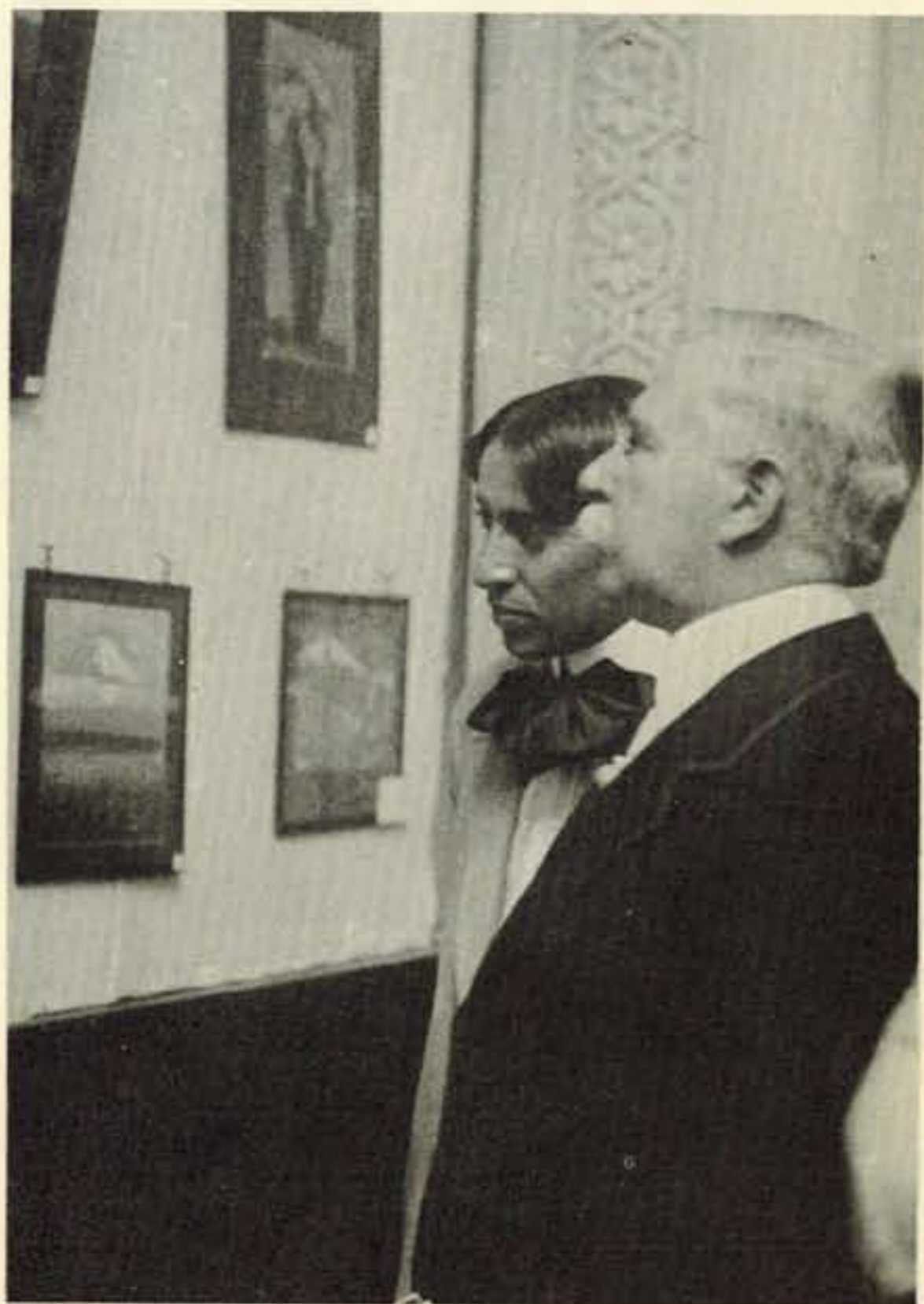


Exposición de Armando García Núñez en la Academia de Bellas Artes, 1911. Arq. A. Rivas Mercado (tercero de la izquierda), Dr. Francisco Vázquez Gómez, el Presidente F. León de la Barra, Lic. Pascual García, padre del pintor y Armando García Núñez.

ción sensible de la parte intelectual del arte". Es decir, que la pintura de paisaje, tributaria de una estética intrascendente, de efectos momentáneos e impresiones fugaces, conduce fatalmente al marasmo mental.

El paisajista se encuentra, por definición, frente a un mundo alógico, irreductible a un orden razonable, abandonado a la pasividad sensorial y a la receptividad emotiva, *que nada exigen y que, en cambio, permiten casi todo* (Valéry). Era, pues, obvio que el idealismo racionalista del Renacimiento condenara, en bloque, las manifestaciones del paisajismo que apuntaba con éxito dudoso en los países nórdicos. De Rafael a Ingres la huella de hostilidad hacia el paisaje como género de incompetentes y holgazanes, es acerba e ininterrumpida. Dentro del criterio formal rafaelista, ¿qué otra manera podía dar tratamiento adecuado a un asunto que de suyo no obedece a reglas fijas, quedando su concepto y realización al arbitrio del pintor?

A partir de 1600, el paisaje toma precedencia sobre los géneros en boga, en un lugar apartado de los grandes centros de la pintura. Este curioso fenómeno tuvo lugar en un oscuro poblado de Holanda, cercano a Amsterdam, de nombre Haarlem. Un puñado de artistas merodeaban por sus afueras con cajas de colores y pedazos de lienzo sobre los que fijaron trozos del mundo inanimado, del cual el hombre está casi siempre ausente. Al principio, los objetos más triviales son el tema de su predilección —un árbol sarmentoso, un follaje traslúcido, el viejo molino, la aldea recoleta. Luego, la observación recae sobre asuntos de mayor potencial lírico, tales como la procesión evanescente de las nubes, la mudable tónica de la atmósfera y los efectos de la luz, meteoro por



Armando García Núñez con el Presidente de la República Francisco León de la Barra.



excelencia. La vaguedad de los primeros planos, la desustanciación intencionada de los elementos representativos, para hacer de ellos el puente entre lo sensible y lo ideal revelan un propósito de contemplación extraño a las corrientes pictóricas entonces conocidas. Merced a esta actitud simple y leal ante la naturaleza, el espacio terrestre deja de ser un decorado *ad hoc*, convertido en el foco emocional sobre el que converge la intención de cada pincelada.

El nuevo sentido lírico del espacio, sumado a una actitud humilde frente a las apariencias sensibles, fructificó en una visión personal y veraz que encara la naturaleza como una prolongación del propio contemplador. Esta expresión artística, tan ajena a la época, ha sido explicada por la historia política del país que a la sazón conquistaba su libertad del yugo español. Hombres de hábitos frugales y vida simple, antípoda de la de sus dominadores, no tenían mejor recurso que pintar su autorretrato en el arte de género y su experiencia de la naturaleza en el paisaje.

Por esos mismos años, la Europa mediterránea templaba el desenfreno barroco en la vena sentimental del paisaje bucólico. Su concepto no provenía del gusto por lo fantástico que desarrollara el paisajismo germano, sino del sueño saturnal de una edad de oro, cuyo celeberrimo divulgador fuera Virgilio. El mito de la felicidad de la vida rústica, depurado en los moldes del clasicismo antiguo volvía a la vida del arte. La *edad dorada* no era otra cosa que la transposición de la naturaleza física a la imagen clásica del mundo, actualizada por el Renacimiento en la Arcadia neopagana. No es la vida interior la que recibe impresiones del mundo externo, sino las formas naturales las que revisten orden y perfección ideales que el hombre les imparte. El reino de Saturno compendia la armonía de las fuerzas naturales y su finalidad intrínseca de servir a los hombres, merced a la cual "la tierra prodiga espontáneamente sus dádivas, el cordero y el león yacen juntos, los racimos de la vid agobian las zarzas y de la dura encina manan rosadas mieles".

La inspiración arcádica en la pintura —integración feliz de la naturaleza y el hombre— hace su aparición en Giorgione, culmina en la escuela de Claudio Lorena y tiene su desenlace en la de Nicolás Poussin. Esencial a este género es el sentimiento virgiliano que descubre entre la naturaleza y el hombre la afinidad de un sentimiento unánime. Su propósito es el de sugerir la visión idílica del mundo en estado de gracia original. Que esta visión falsea la naturaleza sobre un esquema antropocéntrico es indudable: "sus árboles existen sólo para dar sombra, sus campesinos sólo para crear la impresión de vida pastoril, no para el laboreo que asegura la subsistencia. Su mundo, en suma, no está construido para vivirlo sino para ser contemplado en un estado de ánimo de suave melancolía o de grata ensoñación. Es, pues, tan fiel a un aspecto de los deseos humanos como falso al mundo fenomenal".

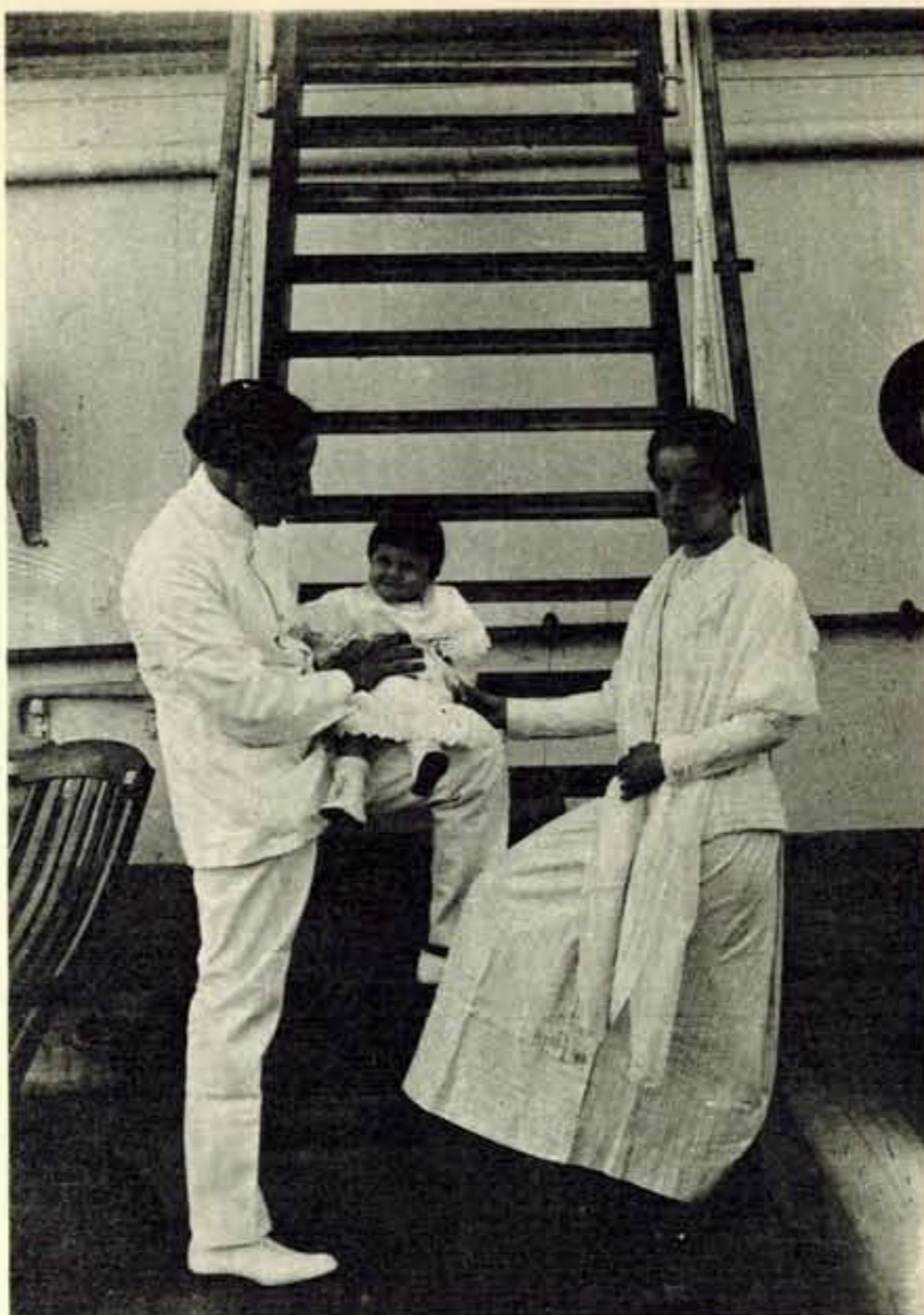
Fue la conceptualización del género idílico lo que llevó al paisaje el artificio culterano de los Luises, privándolo de esa tensión dramática entre la ciudad y el campo en que se inspiran las primeras manifestaciones del ideal bucólico. La égloga degenera en mascarada, y su expresión formalista en procedimientos convencionales por el camino respetable de las Academias. Por lo demás, la pintura bucólica resultaba incolora y falta de nervio para el romanticismo naciente que, sin rechazarla en bloque, desvió el foco de interés al drama del *paisaje de ruinas*, donde se halla implícita la sujeción fatal de las obras del hombre a las fuerzas ciegas de la naturaleza. Por más que se encarezca el carácter poético cifrado en la historia lejana y el simbolismo intemporal de las ruinas, el artista no podrá soslayar su inherente sentido trágico. El pesimismo que inspiran, la nostalgia que despiertan, dieron lugar a la infinita variedad de composiciones que enlazan morosamente la tradición con deliciosas supercherías que el público de la época

acogía satisfecho. El paisaje de ruinas se caracteriza dentro del cuadro romántico como una variante, quizás la menos amable, del género histórico.

El paisaje histórico, a su vez, no es más que versión teatral de una falsa naturaleza en la que todo se halla previsto y reglamentado. En una especie de exposición de motivos, el paisajista francés Valenciennes, autor de un *Tratado de perspectiva y del arte del paisaje*, entonaba plañidero, "¿qué sería del arte del paisaje, si por demasiado tímido, no se atreviese a entrar en el dominio de la historia? ¿Qué poesía podría sostenerlo y encenderlo en su ejecución? ¡Siempre árboles, arbustos, aire, espacio y planos! ¿Qué importa todo eso si, siempre indiferente, no refleja sobre esas cosas algunos sentimientos de la naturaleza viva y animada?" Sólo a la vista del paisaje histórico podemos comprender el alcance de tan absurda declaración, cuya supuesta validez es refrendada mediante un prontuario de fórmulas con que "ennoblecen" el aspecto natural del paisaje, prestándole los atributos que valoraba el canon contemporáneo. Sus realizaciones se alínean monótonamente en las salas de todos los museos. Versión gráfica, minuciosa, literal del paisaje que ejecutan artesanos del color, dedicados a la reproducción irreprochable de los elementos naturales, que habrá de merecer la eventual aprobación del topógrafo, del botánico o del zoólogo. Técnica que termina por convertir el paisaje en una representación convencional, inmanente, hecha de cerebraciones y procedimientos. "Todos pintan muy bien —ironiza Baudelaire—, y casi todos se olvidan de que un paisaje natural no tiene otro valor que el sentimiento que el artista acierta a imprimirle".

Baudelaire, crítico de vanguardia, bromea cruelmente frente a sus manifestaciones (Salón de 1846). "No es obra dice, del servilismo admirable de los naturalistas al mundo físico que se esfuerzan por copiar: es la moral aplicada a la naturaleza. En efecto, ésta queda subordinada a una fórmula que la ordena y reestructura según normas más sólidas y elevadas. Es una composición hecha con patrones de árboles, de fuentes, de tumbas y urnas funerarias. Los perros se han trabajado de conformidad con un cierto patrón de perro histórico; un pastor histórico no puede, bajo pena de deshonor, admitir otros. Todo árbol inmoral que se haya permitido crecer solo y a su modo será fatalmente talado... Y cuando algún paisajista del género histórico siente remordimientos por algún pecadillo, imagina su infierno a manera de paisaje *real*, un cielo puro, vegetación fresca y exuberante, una sabana, por ejemplo, o un bosque intacto".

Burlas aparte, notemos los principios de que procede el concepto del paisaje histórico. Según sus teóricos, la naturaleza inanimada por sí sola no dice nada al alma y "solamente la presencia de figuras puede vivificar este desierto", quedando así descalificada como asunto pictórico y envilecida en la inoble función de fondo escenográfico. Cuando Amiel descubría en el paisaje un "estado de conciencia" y Constable calificaba el espacio de "intérprete general del sentimiento", la crítica no podía ver en la naturaleza más que materia inerte y desierto moral. Los menos recalcitrantes no ocultaron su desdén por la pintura al aire libre, que tildaban de vana por la inestabilidad de la luz. Gainsborough admitía sin ambages que la pintura de paisaje sólo valía la pena de practicarse en Italia, en tanto que a Constable le bastaba el verdor de un seto cualquiera. Discrepancia que obedece a que el primero maneja el concepto de objeto pictórico como sinónimo de belleza sensible; mientras que Constable (quien confesaba no haber visto jamás un objeto feo), lo cifra en la expresión del mundo interno por las afinidades y correspondencias con el mundo externo. Delacroix reconocía que una fina sensibilidad encuentra el mismo goce en una escena banal que en un tema grandioso. "El sendero más modesto flanqueado por arbolillos desnudos frente a un horizonte monótono habla a la imaginación como lo haría el más espectacular de los pano-



El Pintor con su familia en viaje de Barcelona a Marruecos.





El artista en su juventud.

ramas". La erudición y el artificio en cosa tan natural y llana como una vista campestre resultaban aburridos y falsos, por lo que el gusto general hubo de reaccionar en favor del arte realista, cuyo prurito de objetividad y exactitud derivó, fatalmente, al clisé pictórico en el que un determinado patrón dictaba los componentes del paisaje y su ordenamiento.

Hacia 1830, un grupo de pintores de diversos lugares de Francia se reunía en el pequeño poblado de Barbizon, situado en las inmediaciones del bosque de Fontainebleau. Profesaba el retorno honrado y humilde a la naturaleza, sin resabios filosóficos ni sensiblerías románticas. Era el suyo un noble intento de devolver al campo la dignidad artística que le corresponde. Para ello había que salir del taller o del estudio, abandonar la repetición de modelos falsos y las fórmulas que dictaban los tratadistas para construir de memoria un paisaje, de espaldas al natural. Este era el camino, el único, para superar la teatralidad engañosa y las falsificaciones, fruto de una arrogante suficiencia.

De orientación naturalista, el grupo de Barbizon no partía, sin embargo, del culto bobo a la naturaleza, sino de la espontaneidad y el candor, la sencillez de intención y el repudio frontal de las convenciones. Corot, Millet, Daubigny, Rousseau no lanzaron ningún *manifesto* ni declamaron contra las academias. Por el contrario, continuaron pintando a la manera en boga cuando había que enviar los cuadros al Salón, mientras en el silencio y anonimato de la aldea montaban su caballete sobre el surco, o llevaban su caja de colores hasta el claro del vecino bosque. En la faena de pintar todos ellos coinciden, contra la opinión prevalente, en que el arte no debe aspirar a ser copia del natural sino a expresar los sentimientos que despierta la visión de lo real. Al buscar la verdad y la exactitud, decía Corot, no olvidemos esa envolvente veladura que nos ha emocionado. "Abandoné-

monos a la primera impresión, sin importarnos el sitio ni el objeto. Si verdaderamente nos hemos conmovido, la sinceridad de nuestra emoción pasará a los demás". Esa primera impresión no pretende trasladar al lienzo el facsímil estudiado, sino revelar una experiencia propia. No es precisamente la naturaleza lo que Corot pinta, decía uno de sus críticos, sino su amor por ella.

Imitación o copia, función menestralicia, no incumben al artista, que no persigue objetivar lo visto, sino decirnos *algo* acerca de lo visto, comunicándonos un estado particular de sensibilidad. Su actividad trasciende radicalmente la reproducción de lo real y aspira a descubrir su dimensión lírica en la emotividad del color.

Independientemente de su personal prestigio, los pintores de Barbizon poseen el mérito de señalar la época en que cristaliza el nuevo concepto del paisaje, creando, por la solidaridad de propósito y la afinidad estética, la primera gran escuela del paisaje moderno. Años atrás, Constable, a quien legítimamente corresponde la paternidad del nuevo cuño, había iniciado la reacción contra la vieja escuela. La belleza del campo, según su ideario, se encuentra en la simple aprehensión del hecho natural, no en el absurdo de la imitación mecánica —asunto de artesanía— ni en la *bravura* que atropella la verdad con la ficción arbitraria. Concepto análogo al de Corot, para quien la belleza reside en la primera impresión que nos causan las cosas que admiramos.

Característico de los pintores de Barbizon es el cabal concepto del naturalismo pictórico, fundado en la unidad de atmósfera, la cual supone la percepción integral del motivo, a diferencia del realismo minucioso que maneja los elementos del paisaje que se propone construir como piezas de un artefacto. Baudelaire fustigó, con su sorna habitual, el equívoco en que incurría el naturalismo preocupado por la "fidelidad" al confundir el *estudio* con el cuadro, la pincelada analítica con la expresión totalizadora. "Toman el diccionario del arte por el arte mismo, copian una palabra del diccionario creyendo copiar un poema". Los resultados satistacían la técnica más purista y lisonjeaban la infundada convicción de que el arte no es ni puede ser otra cosa que la reproducción exacta del mundo físico.

La visión subjetiva de Barbizon consulta detenidamente, los datos positivos del paisaje, pero su validez es refrendada por la impresión valorativa del pintor que los recoge e interpreta. "El ojo se hizo más curioso, la naturaleza estudiada más de cerca, bullía en incidentes, efectos, matices; se le piden mil detalles que antes había guardado para sí misma, ya sea porque no se hubieran conocido o porque no se había querido interrogarla profundamente". (Fromentin). La nueva visión se aleja resueltamente de la del tramoyista y de la del topógrafo. Su acento prístino deriva de la observación personal, no de un apriori formal tediosamente aprendido, al que interesan menos los aspectos naturales del paisaje que los convencionales inscritos en razonamientos y mecanizaciones.

El *Impresionismo* llevó la visión naturalista a sus legítimas conclusiones, colocando la totalidad del mundo físico, que hacía suyo, en una perspectiva congruente con el objeto de la pintura. Toda vez que ésta busca el color en la naturaleza, y el color se nos entrega en la impresión visual por el vehículo de la luz, el pintor optó por el aire libre y, descartando todo valor entendido, se propuso trasladar, mediante el empleo sagaz del pigmento, la apariencia cromática de las cosas aprehendidas en el prisma de la luz. El paisaje como tema pictórico pasaba al primer plano. Su elección preferente fue corolario de la visión luminista, en que la realidad aparece como una constelación de irisaciones, desinencias y matices, donde los cuerpos rehuyen el rigor de la línea y funden su impalpable contorno en la trama lumínica que informa y diversifica la naturaleza. Hacer de la luz el asunto del cuadro y su protago-

nista, con su color concomitante, anulando virtualmente lo táctil y formal de la materia como valor pictórico, fue la faena a que se abocó el impresionismo. Y tras de apurar los recursos de la perspectiva aérea y dar al cuadro un sentido atmosférico de singular penetración y sutileza, inventó ingeniosas soluciones que le permiten el empleo del factor fotocromático, desasido de la compleja realidad ambiente, como elemento puro.

"La luz dibuja tanto como da color —comentaba Zola— es la que pone cada objeto en su término; un paisaje no es otra cosa que cierto estado lumínico". Ingres afirmaba que podía dibujarse el humo. Monet demostró que puede pintarse el aire, y su escuela produjo una serie de paisajes, estudios atmosféricos de aguda sensibilidad a los estímulos del ambiente exterior.

Con Monet y su *escuela de las impresiones*, la pintura desemboca a una alternativa que procede históricamente de sus formas genéricas fundamentales, la lineal y la colorista. Dilema que traduce la oposición dialéctica adscrita a su radical significado: *materia o luz*. Esta economía de los medios que emplea el arte puede, naturalmente, atentar contra la expresión del hombre integral si persiste en reducir el mundo a una gama de reflejos y relaciones tonales y la pintura a la impresión sensorial estricta, a expensas de la emoción que transforma y de la fantasía que crea. El alegato, que dio origen a la etapa post-impresionista, inconforme con un arte que, al satisfacer la percepción sensorial, defraudaba las exigencias más elevadas del espíritu, es tan elocuente como válido. Pero, si de esta hipótesis extrema que actualizó el impresionismo sólo consideramos la intención que la informa, encontraremos que es de la esencia del paisaje pictórico el empleo de "valores irracionales, de sensaciones en estado naciente, de resonancias, correspondencias, premoniciones", sentimientos primarios que trascienden y justifican los atisbos sensoriales como estadios incoativos de emociones superiores.

EL PAISAJISMO EN MEXICO

La escuela de paisaje en México se inicia con los artistas venidos de Europa que recorrieron el país durante el siglo XIX. El francés Gros, el alemán Rugendas, el inglés Egerton y tantos más de diversas procedencias y nacionalidades, interesáronse en conservar por el medio pictórico sus impresiones de las tierras que visitaban. Si la intención fue originalmente pragmática, puesto que una gran parte de su obra se destinaba a circular en reproducciones litográficas de ilustración o entretenimiento, su sensibilidad se dejó seducir por la novedad y el encanto del medio, creando sin proponérselo pequeñas obras maestras.

El barón Gros, hijo del afamado Juan Antonio Gros, que inspiró la parte monumental de su obra en la gesta napoleónica, vivió en México por espacio de cuatro años, dedicado, según parece, a recorrer el país durante su gestión diplomática, llevando consigo las placas sensibles de sus telas, casi todas pequeñas, a las que trasladaba las vistas que señalan sus recorridos. Por semejante manera minuciosa, documental y pintoresca enriquecieron nuestro acervo gráfico-artístico Pedro Gualdi, Carlos Bowes, Leon Gauthier, Eduardo Pingret, Conrado Chapman, Alejandro Vincent, entre muchos otros de pareja notoriedad.

Rugendas ha dejado una huella perdurable en nuestra producción paisajística; su obra, al margen del interés documental, ha ido aquilatándose estéticamente, en el sentir de la crítica. De su nativa Augsburgo pasó al Brasil, apenas cumplidos los diecinueve años, en donde acompañaba, en calidad de cronista gráfico, al cónsul de Rusia, barón de Langsdorff, en viajes de investigación. Seguidamente, vino a México. La destreza adquirida por la observación y el ejercicio, le permitieron ensayar nuevas técnicas en sus



Su estudio, 1920

apuntes y manchas sobre papel de un efecto deliciosamente impresionista, al modo de Canaletto. Su estilo muestra un dominio asombroso de las virtuales plásticas que ofrece la naturaleza. Su producción inmersa en la obsesiva actualidad del objeto, no como imagen sino como experiencia del mundo físico, se enlaza con las inquietudes de la generación ulterior.

Cuando Pelegrín Clavé vino a México a hacerse cargo de la Academia de San Carlos, el romanticismo europeo había hecho de la naturaleza un rico temario de inspiración pictórica, y la afición por las cosas del campo (así fuese para dramatizar un trozo de historia) invadía las escuelas. Como Director, atento a esta innovación, pensó en crear una cátedra de pintura de paisaje y a este efecto hizo venir a Eugenio Landesio a quien había tratado durante sus años de especialización en la Academia de San Lucas, de Roma. Fue una fortuna para el país que la elección recayera en este hombre de personalidad y refinamiento excepcionales. Su formación tuvo la influencia del pintor Carlos Markó, exponente de la escuela histórica, que actuó sobre su fogoso espíritu como elemento de sobriedad y equilibrio. Landesio se interesó, esporádicamente, en el paisaje puro de los barbizonianos que produjo en pequeñas telas, fruto de su personal afición, y su obra destinada al público combina sagazmente la pintura de taller con las sesiones del natural. La riqueza cromática y los efectos lumínicos que despliega (superficialmente calificados de teatrales), destierran de su estilo, aunque no de su enseñanza, la prosa naturalista de que adolece el realismo que es solamente oficio.

Su dedicación magisterial produjo una pequeña obra didáctica, *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia Nacional de San Carlos*, tratado inapreciable en su época que conserva especial interés porque actualiza, punto por punto, el



El maestro en su casa de Mixcoac.

ca, dotada de singular equilibrio, buscaba la renovación más que la revolución, reformar antes que demoler. Inconforme, optaba por el aislamiento de los focos de agitación y violencia, para madurar sus convicciones en la reflexión, enderezando sus pasos por la vía que le señalaba su espíritu cultivado y ecuánime. El vocerío que atronaba a su alrededor era de inconformes como él y respondía, paralelamente a la revolución social en vísperas de estallar, a la sumisión exasperada bajo la dictadura. Su repudio se sumaba al de sus colegas para execrar los métodos de enseñanza —ya superados en Europa por el impresionismo—, no para ensañarse con las personas a quienes debía el arduo aprendizaje del oficio. Las relaciones que mantuvo con sus maestros fueron siempre cordiales, jamás se le oyó el dicitario o la crítica acerba que le hubiera granjeado notoriedad.

En 1907, expuso las primicias de su producción en el Círculo Jalisciense y, dos años más tarde, el 11 de enero de 1909, presentó en la misma sala ciento cincuenta obras en variada técnica. La presencia de la actriz italiana Tina di Lorenzo dio brillantez al acto inaugural que Armando habría de recordar siempre con la juvenil vanidad de los veintiséis años que a la sazón tenía. Mientras tanto, relata Orozco, algunos profesores de la Academia recién llegados de París, habían importado un sistema francés de enseñanza, llamado Sistema Pillet, algo peor que la copia de la estampa y la del yeso. Esto acabó con la paciencia de los estudiantes que declararon una huelga que duró dos años, de 1911 a 1913.

El 30 de agosto de 1911, reaparece en la Academia con un extenso catálogo de óleos, acuarelas, pasteles y estudios al carbón, siendo coexpositora su discípula y futura esposa, Luz Gallegos, quien exponía por

primera vez. A la inauguración acudió oficialmente el Subsecretario de Instrucción Pública, José López Portillo y, días después, el 19 de septiembre, visitó el Salón Francisco León de la Barra, Presidente de la República. Armando departió brevemente con el Jefe de Estado y, al final de la entrevista, el Mandatario le hizo saber su deseo de recibirlo en Palacio, al día siguiente. El objeto de tal distinción era obvio; Armando tuvo el ofrecimiento de una pensión oficial en Europa. El trato directo con los profesores de ultramar, el conocimiento de primera mano de los grandes maestros, la familiaridad con las escuelas pictóricas que se adquiere en los museos, la bohemia y la experiencia insustituible de un ambiente nuevo que se suponía pleno de enseñanzas, eran el sumo bien que apetecía el estudiante de artes plásticas para cimentar su carrera. Roma y París recibían a nuestros pensionados, quienes regresaban a México después de afinar su oficio con las copias de famosos cuadros, estipuladas por la beca como garantía de proficiencia. El fruto de la pensión dependía, naturalmente, de la sagacidad del pensionado para optar por el lugar oportuno y los maestros adecuados.

La exposición consistía en una secuencia de óleos de breves dimensiones que glosaban la escena mexicana, todos ellos trabajados al aire libre, en la gama de entonaciones con que anima el paisaje el paso volátil de la luz. Pintar la hora del día, pintar el tiempo, fue su primera motivación estética y su constante preocupación técnica. Algunas de aquellas *notas* delatan no sé qué afinidad con los apuntes al óleo sobre papel que Velasco pintaba del natural empleando un sentido netamente pictórico, cuya fresca espontaneidad él mismo subrayaba al enviarlas como

misiva a sus deudos y amigos. Es un secreto a voces, entre marchantes, que a muchas de las notas se ha borrado la firma de García Núñez para simular la de Velasco. Menos conocido es el hecho de que el agravio fue sobrellevado filosóficamente por García Núñez, quien oía impasible cómo propios y extraños medraban cínicamente con sus pinturas. El comercio de firmas falsas fue en aumento, muchos de los "velascos" que hoy prestigian las salas de los coleccionistas son Núñez de primera época. No tienen por qué inquietarse los poseedores, *artísticamente* su adquisición estará siempre garantizada.

Aseguraba un alumno al viejo Núñez haber visto en un bazar un cuadro de éste que llevaba pulcramente escrita la firma de José M. Velasco. Accedió el pintor a visitar la galería. Frente a la vitrina permaneció un buen trecho, observando el pequeño paisaje.

- Efectivamente, dijo al fin, lo pinté allá por el año diez...
- ¿Y no se indigna usted, maestro? alternó el estudiante.
- Al contrario, replicó el anciano, me siento muy dichoso de que alguien pueda confundirme con Velasco.

Aquellos apuntes y estas notas, tienen en común la placidez de los contemplativos reflejada en los cielos donde mejor sensibiliza el pintor la tónica interior. Hay, además, idéntica timidez en el manejo del color y en el empleo de la materia, deficiencias que García Núñez pronto superó en la natural evolución hacia un estilo propio. La Academia adquirió algunos de los Núñez de aquella exposición. Son muy característicos por la personalidad naciente que afirman y la ejecución segura que demuestran. Los primeros términos están finamente tratados sin asomos de tediosa exactitud; las lejanías acusan un ojo

avezado a sondear la profundidad del paisaje más que a otear su orografía.

Observando sus notas retrospectivamente, desde el punto señero de su carrera artística, nos parece encontrar la semilla del naturalismo que cultivó siempre, de un naturalismo inspirado, dinámico, superior al plano existencial en que se apoya, transcripción lírica de lo visible en que se invierten los términos con que Bacon definía al artista, por cuanto no es el hombre quien se suma a la naturaleza sino ésta al hombre, despojándose de sus elementos comunes y genéricos para incorporarse al universo individual del pintor. Con la beca en que fructificó su esfuerzo, García Núñez llevaba el patrimonio de un sólido oficio y seguros atisbos de lo que sería su pintura ulterior.

Contemporáneamente, surgían en la escena mexicana dos paisajistas de poderoso relieve artístico, Gerardo Murillo (el futuro Doctor Atl) y Joaquín Clausell. Fruto de juvenil rebeldía, sus pinturas se dio de alta en las corrientes del modernismo y el impresionismo, respectivamente, dentro de las cuales desarrollaron un estilo tan libre como personal. La plétora emotiva de Clausell encuentra escape en la efusión del pigmento de gama inagotable y opulenta textura. Construye, modela y desdibuja por la aplicación directa del color yuxtapuesto, que emplea en pequeñas manchas donde la luz quiebra su iris vibrátil.

Inquieto y multiforme, el Doctor Atl adquiere mayor distinción en el dibujo al lápiz-plomo y al carbón que en sus paisajes tratados a la resina, similar al pastel pero de mayor cuerpo y consistencia. Su pintura vino a dar al paisaje una dimensión inédita; las grandes vistas geológicas que enfoca el pintor serán después la del aeropaisaje, estudiado en pleno vuelo sobre las llanuras de Anáhuac y sus heladas cúspides. Las formas esferoidales que destaca, los ejes inclinados que multifica, la majestuosa comba

Armando García Núñez, 1960



del horizonte sugestiva del espacio virtual, son atributos insólitos en nuestra pintura paisajista por la cinemática en que se inspiran y el sentido cósmico que comunican.

POESIA Y VERDAD

Antonio Fabrés debió de influir decisivamente en el ánimo de Armando para orientarlo hacia su nativa Barcelona. Lo cierto es que en noviembre de 1911, García Núñez, recién casado y en la flor de sus años, partía rumbo a España, resuelto a alcanzar un lugar propio en la pintura. Atrás quedaban las frustraciones de quienes como él, no tenían una clara conciencia de la nueva expresión que propugnaban.

Como en México, el arte oficial campeaba públicamente en la sociedad barcelonesa, pero en el fondo se hallaba en liquidación. La enseñanza había dejado de aportar normas, reduciéndose a suministrar procedimientos, y esa postura estática e intransigente iba a derrumbarse frente a las nuevas tendencias. Ya desde 1880 se pintaba al sol en las playas de Sitges y la Costa Brava. La nueva generación recogía en su paleta el iris impresionista, que no era precisamente el francés sino el luminoso napolitano-veneciano-granadino, tamizado por Fortuny y Rusiñol.

El crítico catalán Rafael Benet señala el año 1894 como fecha clave para situar la aparición de la que habría de llamarse Escuela de Barcelona. En ese año, nos dice, coinciden efemérides de gran importancia artística, como fueron, entre otras, el retorno y arraigo en Cataluña de Casas, Rusiñol y Miguel Utrillo y la primera exaltación pública de El Greco, debida a dichos modernistas. Qué pensaba y quería esta escuela lo entendemos mejor en la crítica rigurosa del academismo caduco. Pintar al aire libre era visto como un disparate. El pintor debía evitar los reflejos y consagrarse por entero a la realización de la forma. Según el mismo canon, el espacio sólo tiene interés para realzar los volúmenes, y la nueva generación se proponía nada menos que pintar la luz cambiante, el campo informe y el espacio vacío; en una palabra, lo mudable, lo amorfo, lo efímero.

García Núñez encontró que, a diferencia de las condiciones locales que dejaba en México, los pintores de Barcelona habían polarizado sus propósitos en escuelas, talleres y cenáculos más o menos formales que incluían instituciones, academias libres y peñas literarias. Años atrás, Francisco Goitia había llegado a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y visto con asombro a los estudiantes copiar yesos y láminas. "Para esto pude haberme quedado en mi tierra", se dijo, y salió huyendo. Idéntica fue la experiencia del recién llegado. Quiso la suerte que conociera a Nicanor Vázquez Ubach, colega de oficio y profesor de dibujo del Ateneo Obrero, donde el mexicano comenzó a asistir como alumno. Era consigna de estos centros de enseñanza que el estudiante no copiara jamás de segunda mano. Los trabajos se hacían del natural. Consecuencia de este fecundo propósito era el contacto que cada uno tomaba con la realidad inmediata, el ardor con que se enfrentaba a temas vitales en la ciudad y en el campo.

Nicanor Vázquez era un artista nato. Su habilidad, aguijada por la indigencia, fue orientándolo a la ocupación de cronista gráfico. Las revistas ornaban portadas y textos y los diarios ilustraban las noticias con su exclusiva producción. El suceso festivo o el siniestro, el personaje y el mendigo, la gitana y el chulo, el mundo de las ramblas y el de los barrios desfilaban por los apuntes de su lápiz nervioso y certero. Vázquez se hacía acompañar de su novel amigo a los sitios habituales de su labor artística: el café cantante, los paradores, la taberna y la playa, fijando sobre el papel la variada temática del fenómeno humano circunstancial. Gruesas carpetas de este género de notas apuntadas por García Núñez fueron primicias de una obra en formación que, andando el tiempo, habrían de ser otras tantas páginas de biografía del pintor oaxaqueño. Ellas acusan la per-

sistencia, la intensidad, el frenesí por la forma que fluye del lápiz como pulsación de la sensibilidad.

El modernismo se había decantado, depurándose. Su función renovadora desechaba ya, por inútiles, las influencias que proliferaron, ahogando en el prurito de novedad, la personalidad de quienes veían en ellas un expediente para romper el cerco rutinario, dentro del cual el artista sólo podía aspirar al desarrollo de sus facultades menestralicias. Flotaba en el ambiente el recuerdo de *Sant Lluc y Els Quatre Gats*, cenáculos de dos generaciones de artistas, en las que convivieron amigablemente la razón y la sinrazón de las nuevas escuelas. Quedaba, empero, vigente el descubrimiento de la dimensión humana en la naturaleza y la captación de la belleza que alberga el mundo físico en todas sus manifestaciones, aun las más triviales; quedaba viva y operante la revelación de la luz solar, del aire y del espacio ilimitado.

Mayor fue el ascendiente que en García Núñez ejerció Apeles Mestres, dibujante, literato y pintor que a la sazón frisaba los sesenta años. Discípulo de Martí Alsina, alcanzó singular distinción en el dibujo lineal que manejaba sin sombreados, perfilando encarnizadamente los modelos con que ilustraba algún gaje de ingenio o de la fantasía. Dos esclarecidos pintores dejaban en la época huella perdurable, Nonell y Mir. Isidro Nonell se dio a conocer con una exposición de paisajes en la Sala Parés. Pero, el paisajismo no era su fuerte. El sentido trágico de la forma que se le conoce hizo derivar su arte a la figura humana que trató con patético realismo. La pincelada divisionista de rico empaste, clave de su factura, plasma vigorosamente los personajes: gitanas de los suburbios, cretinos del Valle de Bohí en el Pirineo, estibadores y fregonas de la canalla porteña. Pudo interesar a García Núñez el trazo firme y el perfil fugado con que Nonell apunta en sus carpetas, pero no la pintura nonelliana, cáustica y brutal, antípoda de su estilo y extraña a su sensibilidad.

Por el contrario, la personalidad juvenil de Joaquín Mir fue para el mexicano, anheloso de encontrar su camino, una feliz orientación. La afinidad de temperamento, el paralelismo en la tendencia, la analogía de la técnica, son manifiestos. García Núñez se complacía en consignarlo con sus frecuentes alusiones a este pintor considerable. La finura de entonación y el equilibrio que señorea la pintura del mexicano acotan las semejanzas, hacen más vivo el contraste de su expresión luminosa y tranquila con la suntuosidad de paleta y vigor de factura del español. La obra que desempeñó Mir en sus años mozos, rompe la inútil larva del academismo doctrinario para liberar el numen levantino que le era congénito. Una situación análoga fraguaba en el alma receptiva del pensionado. Por su parte, el catalán, imbuido originalmente en el sobrio modernismo de Mas y Fontdevilla, pasó a su vez por el tamiz de otras influencias. Simbolista adicto, siguió los caminos del luminismo vigente, llevando su cuaderno de notas por las afueras de Madrid y las playas de Mallorca. Colorista refinadamente sensual, pródigo de materia, armonioso en el manejo de los tonos, opulento en los valores cromáticos que persigue por la mancha yuxtapuesta, al modo impresionista, Mir restituyó al paisaje su función poética esencial desembarazándolo de la tramoya que lo falseaba. La referencia a la pintura de Mir en las lucubraciones del color y fineza de factura que se observan en García Núñez, son por su relevancia, una cita obligada para fijar su filiación victórica.

Paralelamente, podrían rastrearse simpatías que auspician o influencias que alienta el nuevo giro en que se desenvuelve la pintura, lejos de las coloraciones consagradas por el betún y las tierras. Pintura clara, viva, ambiental, solidaria del fenómeno físico en que ha profundizado la percepción estética. Joaquín Vayreda, Eliseo Meifrén, Santiago Rusiñol, aparecen en las anotaciones que García Núñez solía hacer en sus libros de lectura habitual. Vayreda re-



El maestro departiendo con sus alumnas (foto Angel Zamarripa)

presenta a la vieja guardia de la renovación. Seguidor del grupo trashumante que partió de la aldea de Millet, crea, sin proponérselo, el Barbizon catalán, Escuela de Olot, como se le llamó, tomando el nombre del retiro campestre en que Vayreda intenta el estudio directo de la naturaleza, punzado por el estro del color que organizaba en manchas. "En el paisaje, decía justificándose con candorosa buena fe, lo que nos atrae y fascina es la impresión del conjunto. Nunca he visto a nadie extasiado ante el natural entusiasmarse por una piedrecita, por una hoja o por una flor. Trasladar al lienzo la emoción del paisaje y dar, además, un sabor genuinamente local a sus obras es la misión del pintor. Prefiero que se diga de mis paisajes que no están acabados a que pueda decirse de ellos lo que de otros muchos que se acaban sin haber sido comenzados".

Rusiñol puso de moda los *estudios* de tipos de la plebe, ganapanes que alquilaban los pintores para una o varias sesiones. Jóvenes algunos, viejos los más, estrafalarios casi todos, semejantes modelos de estampa velazquina, ponían a dura prueba la pericia de quienes se lisonjaban de haberlos descubierto. José Salvá, alumno del Ateneo Obrero barcelonés, y contertulio de bohemia, conservó algunos de estos cuadros, firmados por García Núñez, que muchos años después trajo a México el pintor Francisco Camps Ribera; la testa de un viejo cerril de atezada piel y dura pelambre, los rostros anónimos de las mozas del pueblo, limpiamente contruidos en un vaivén de pinceladas que se entrecruzan o yuxtaponen. La factura desplaza en ciento ochenta grados la visión pictórica que García Núñez aprendiera en la Academia Mexicana; el trazo perfilado, la forma volumétrica, minuciosa y pulimentada que absorbe la huella del pincel con tersura de esmalte, tienen aquí su negación y contrapartida en la manera incorpórea, suelta, inasible y eminentemente pictórica, por la relevancia

de lo visual sobre lo táctil, del color sobre el volumen, en la más pura tradición del maestro sevillano que trazó derroteros a la pintura con antelación de siglos.

La impronta levantina, contribución de Cataluña a la pintura de Núñez, queda patente en su paisaje de entonación mediterránea, con predominio de tonalidades áureas y desinencias cerúleas. Esta predilección por los tonos ambarinos y gamas verdiazuladas es típica de su producción hasta los veinte y será recurrente en su estilo ulterior bajo los cielos más transparentes de la meseta central mexicana.

Durante la primavera de 1912, emprende el viaje a Madrid. Se apea del tren sin preocuparle dónde habrá de alojarse y marcha maquinalmente hasta el Museo del Prado, como a su nuevo domicilio. Su primer móvil es la posesión del permiso con que sería admitido como pintor huésped para ejecutar las copias que la pensión exigía, en casos como el suyo. "Me presenté, solía recordar, sofocado por la emoción, con las maletas en la mano, a solicitar el codiciado pase".

¿Cuáles fueron los maestros que García Núñez admiraba y de quienes derivó sus traducciones de la pintura ajena al temperamento propio? La elección no debe sorprendernos: Velázquez y Tiépolo, cuyo verbo poético se encuentra vivo en la semántica del pintor moderno, en el concepto nuevo del arte que ha producido la llamada "pintura para pintores". De Velázquez no toma *Las lanzas* o las figuras ecuestres, sino las de los enanos, de las que por definición están excluidas las calidades frívolas de lucimiento y galanura, propias de los temas ilustres que amaba la época, para dar paso libre a la pintura propiamente dicha, la que emerge de la entraña del objeto en vez de cuajar en su periferia. Toma, asimismo, las pequeñas vistas de Villa Medici que el sevillano ejecutó en Roma, para su recreo, en una visionaria anticipa-

ción impresionista. De Tiépolo le seduce la *Inmaculada*, pintada en tonos tiernos saturados de atmósfera, que envuelven como un velo traspasado de sol la plástica elegancia de la Madona.

En Madrid conoce al valenciano Manuel Benedito Vives, se inscribe como alumno en su clase de paisaje. Bajo su benévolo magisterio, recorre las inmediaciones de la meseta castellana, de la que hace una versión marcadamente personal en el breve formato que empleó casi siempre su pintura al aire libre. La pradera de San Isidro, orillas del Manzanares y parajes de La Mancha absorben su interés y enmarcan líricamente su producción. A la sombra de Sorolla, Benedito había alcanzado prestigio como retratista en un medio artístico sin relevancia, donde la pintura era artículo de consumo para una minoría de aristócratas. Su paisajismo, bien intencionado por la captación directa de la naturaleza, peca de amanerado y monótono. Sus entonaciones artificiosas, en subidos tintes de carmín y esmeralda, no dejaron perdurable huella en el estilo del alumno que continuó pintando con infalible instinto de selección y sagacidad de oficio. "En el cuadro usamos los colores, pero pintamos con el sentimiento", anota en sus papeles de aquellos días, glosando un pensamiento de Chardin.

El modernismo pictórico de España tiene su meridiano principal en Barcelona, pero la novedad en la visión de la naturaleza se produce en Madrid con la aparición del paisaje de comprensión sensorial, a contrapelo de las cerebralizaciones de taller. Hasta 1857, el paisaje estuvo dominado por un romanticismo de receta que implantó y propagó Jenaro Pérez Villamil desde su puesto de director de la enseñanza oficial. El bruselés Carlos de Haes sucedió a Villamil en la dirección y la cátedra; en ambas ejerció considerable influencia sobre la generación de pintores que habría de aclimatar la pintura de taller a la intemperie del suelo español. Sus alumnos conservaron una leal adhesión al maestro, no obstante progresivas y fructíferas audacias. Fueron ellos quienes familiarizaron a Núñez con la fecunda mayéutica del maestro belga, orientada hacia el naturalismo creador, como se reveló en Casimiro Sáinz y Jaime Morera hasta llegar al impresionismo de Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos. Variaban el escenario y los personajes, repitiéndose el mismo fenómeno, fruto de la corriente endógena que rige oculta los destinos de la pintura. En Madrid, como en Barcelona, los pintores no inventaban ya sus paisajes desarrollando notas y perfilando manchas entre las paredes del estudio, ahora intentaban la traslación directa, completa, definitiva del sentimiento nacido de la realidad inmediata.

La escuela histórica con sus encoquetados maestros Poussin y Lorena, la grey de los nazarenos con Overbeck y Cornelius y hasta los barbizonianos, que habrían de iniciar en el Continente la gran reforma pictórica, ponían los ojos en Roma cuando de enseñanza y adiestramiento se trataba. Con el triunfo del impresionismo, el interés en Roma fue cediendo gradualmente a la fascinación de París, no sólo como foco artístico mundial adonde acudían, como antes a Roma, figuras respetables en pos de su consagración internacional, sino como un ambiente tónico donde el talento podía encontrar comprensión y estímulo. Rusiñol creó una mística parisiense en Barcelona, con sus cartas *Desde el molino* que fechaba en la capital francesa y suscribían con entusiasta adhesión Casas, Zuloaga, Miguel Utrillo y Clarassó, su comparsa de bohemia dorada.

Y a París partió García Núñez, es decir, al Louvre y a las academias libres, a las Galerías del Luxemburgo y a la ribera izquierda del Sena. En tales sitios, ligados por nexos de alta cultura plástica, transcurre la mayor y mejor parte del año que vivió en esta ciudad. Instalado en una modesta vivienda de la Rue des Grands Augustins, hace a pie el recorrido al museo por excelencia. Lleva consigo la inseparable libreta de apuntes que usa metódicamente durante el

trayecto. "Para aprender a mirar las cosas es preciso dibujarlas", solía repetir en México, cuando se lo encontraba, lápiz en mano, en el patio de su casa, en la calle, en el café. El asunto, por trivial o inesperado, no lo sorprendía jamás desapercibido. Esta rigurosa práctica, a la que se entregó durante toda su vida, produjo millares de estudios del natural, fruto del apunte directo cuyos trazos definía y matizaba sobre la mesa de trabajo. Otros muchos quedaron en su ser original, insinuado y esquemático, pero no menos sensible a la mirada que lo despoja de su envoltura genérica, fijando su particular significado emocional. El lápiz que arma la mano confiere a la mirada un señorío que antes no poseía. Precisar la percepción de una cosa supone dibujarla virtualmente en un acto deliberado que transforma lo que antes creíamos conocer a la perfección. Acto que viene a demostrar la falibilidad de la memoria visual, aun tratándose de cosas que nos son tan familiares como el perfil de nuestra amiga. (Valéry).

La experiencia de París acrecentó el patrimonio artístico tanto como el adiestramiento del pintor proficiente, cuya dedicación lo ponía a salvo de los devaneos de bohemia y de la defeción frente a solitaciones artísticas perturbadoras. En el Louvre obtuvo el beneficio inapreciable del estudio de los grandes maestros por la contemplación directa de sus obras. El fruto de la copia de algunas de ellas, como ejercicio en la práctica de la expresión personal, fue trasladado a México, al regreso de su autor y, después de ser expuesto en la Academia, se dispersó entre los coleccionistas particulares.

En el comercio espiritual con los huéspedes de honor que pueblan el Museo, García Núñez hizo descubrimientos orientadores, particularmente en el caso del maestro de Ville d'Avray. Corot le dio conciencia del tremendo potencial lírico que atesoraba su paleta. El descubrimiento de Corot ocurre cuando ha logrado personalidad. Por ello, el estilo de Corot no pudo influir decisivamente en el de García Núñez, por más que éste pintara con deliberada insistencia "pensando en Corot", como él mismo declaraba. Asombra, sin embargo, el paralelismo en la vida de ambos pintores, la proyección artística coincidente y la comunidad de sentimiento en la disparidad de maneras.

Fue Corot un espíritu equilibrado, apacible, de aguda sensibilidad, tradicionalista por convicción, innovador por instinto. Su ideario no especula ni polemiza, sólo asienta expansiones nacidas de su profunda y afectuosa comprensión de la naturaleza. "La belleza —decía— es la verdad adscrita a la primera impresión que recibimos de la naturaleza", esto es, el dato objetivo por referencia al sentimiento. Lo que equivale a afirmar la primacía de la pintura sobre el objeto y del pintor sobre su modelo.

Históricamente, el paisajismo abrió sendos cauces a la expresión pictórica que corresponden a conceptos plásticos fundamentales: el que emplea el color como medio preferente de expresión y el que adopta el procedimiento por valores para ese mismo efecto. El primero tiene sus corifeos entre los impresionistas, sin perjuicio de la nómina ilustre que integra la familia de los pintores coloristas en el arte universal. El segundo se tipifica en la escuela de Barbizon y señaladamente en Corot. La sensibilidad de este pintor ante la naturaleza que interpreta como imagen de estados interiores, en síntesis de atmósfera, encuentra expresión justa en las relaciones, correspondencias y armonías tonales que constituyen los valores. En la preparación del cuadro, explica Corot, lo primero es señalar los tonos más vigorosos, procediendo en gradación lumínica hasta el más claro. Luego de construidas las masas, habrá que establecer la relación de los tonos con la forma. La coloración vendrá al final. Este era el procedimiento que seguía en su ejecución.

Otra cosa era su teoría pictórica, derivada de una aceptación ilógica del criterio tradicional ilusionista. "Ante todo, interesa la forma, acostumbrada inculcar



Armando García Núñez, 1965.

en su magisterio, la presencia del objeto que nos ha conmovido. Sin el dibujo atildado y concienzudo, no hay arte". En la práctica, como queda dicho, observaba un comportamiento diverso, el que le dictaba su sentir íntimo. Era el objeto que le impresionaba el que se sometía a su pintura, quedando inmerso y como embebido en el diorama de sus sueños. Esta subordinación de la naturaleza al cuadro, del carácter representativo e ideográfico al puramente pictórico, está en la médula del arte de Corot, fundado, como en Turner y Constable, en la transposición de las cosas vistas al mundo organizado, autónomo, personal, que incorpora las formas exteriores a un orden causal nuevo, donde el dato objetivo sólo tiene la validez que le confieren la experiencia visual y sus tornasoles emocionales.

La transposición del hecho natural al mundo pictórico, la conversión del fenómeno sensible al verbo poético del artista germina en el campo de intimidad que crea el boceto, revelador de la emoción primigenia, gestora del cuadro. Convencionalmente, el boceto es el estado incoactivo de una obra *in fieri* y el memorandum previo a su ejecución. Pero, es también una finalidad en sí mismo, en cuya virtud el artista "ajeno al espectador e indiferente al aspecto ilusorio de realidad, reduce una escena a su contenido pictórico esencial, un mosaico de colores". (Malraux). En este último sentido, el boceto (mancha) es la expresión pictórica esencial del cuadro, liberada de la preocupación imitativa que persigue la conformidad formal con la realidad sensible.

La *mancha*, obra completa e independiente, no es una manifestación estilística moderna. Su historia o continuidad de propósito representa una fecunda corriente intrahistórica que remonta su curso desde Constable, y los herederos de Barbizon, hasta Tintoretto y la postrera época de Tiziano. Goya, Velázquez, Fragonard, Canaletto, Hals, Rembrandt, Ru-

bens tratan frecuentemente sus motivos empleando esta impremeditada solución que expresa, más que representa, el asunto cuya identidad tiene una función subsidiaria en la manifestación pictórica. Las diferencias, antes precisas, entre la manera fugada y la lineal, llegan a confundirse en el siglo XIX, arrojando la crítica que encontraba la pintura subjetiva inaceptable en los Salones a los que pretendía tener acceso, por ser contraria a las normas artísticas establecidas. Los jurados acusaban a Corot de no saber pintar y el buen hombre lo admitía, sin dejar por ello de pintar para sí mismo, desdeñoso de la fidelidad servil a sus modelos.

Baudelaire, sagaz intérprete de la pintura de su tiempo, sitúa el problema en el caso de Corot, para solucionarlo sumariamente. Hay una gran diferencia, dice, entre una obra *hecha* y una *terminada*. Comúnmente, aquello que está *hecho* no está terminado, e inversamente, una obra *terminada* no es necesariamente una obra hecha o completa. La distinción es tan sutil como pertinente. La obra terminada es aquella que calificamos de minuciosa o relamida, pareciendo ajustarse a un cierto patrón de exactitud que el público suele tomar por excelencia artística. La obra pictóricamente completa, "obra del espíritu en la que todo está bien observado, todo bien comprendido", rehuye la transcripción literal del asunto en razón directa de la expresión personal del pintor. Una obra tal, afirma Baudelaire, estará bien realizada con tal que esté *suficientemente hecha*. Las aparentes fallas de ejecución que se le señalan a Velázquez llegan a nuestro sensorio cargadas de sentido para transportarnos a un plano de ensoñación, como por insinuaciones y reticencias que no conoce ni se propone el tipo de pintura plástico-lineal.

El significado y el empleo consciente de la *mancha* abrió un nuevo mundo a la pintura. La crítica dejaría de verla como un ensayo preparatorio del cuadro

en ejecución para juzgarla, exclusivamente, en términos *pictóricos* esto es, como versión del espíritu y no del dato objetivo. Mientras tanto, la mancha no trascendió de la intimidad de los pintores. La desviación del criterio puñista dominante en los Salones, el rigor formal de las academias, siempre a la zaga de las nuevas corrientes, determinaban la timidez que consignaba a la oscuridad del hogar o del taller originales de Constable, Turner, Corot, Delacroix, Valenciennes y tantos más. Pintores que en ocasiones duplicaron sus obras "terminándolas" en una segunda versión, para poder exhibirlas. La libertad de expresión que perseguían, sin lograr obtener su reconocimiento, tuvo que adoptar esta duplicidad para hacer frente a las demandas de la subsistencia, doblez que irónicamente sacaba a la luz copias mediocres de obras maestras, proscritas de antemano.

La guerra inminente precipitó el retorno de García Núñez. México lo recibía en plena efervescencia revolucionaria; paralelamente al movimiento político-social, tomaban cuerpo las nuevas tendencias estéticas, apenas embrionarias durante los días en que fue becado. La huelga de estudiantes de la Academia que estallara en vísperas de su viaje a Europa, había proseguido. El plantel permaneció cerrado durante dos años, hasta que en 1913, Alfredo Ramos Martínez, tras una efectiva campaña entre los huelguistas, obtuvo la dirección con la promesa de llevar adelante el plan de reformas. La primera innovación que se llevó a efecto fue la de crear una escuela al aire libre; Ramos Martínez, recién llegado de París, la estableció en Santa Anita Ixtapalapa. Los pintores aplaudieron la idea y la flamante escuela empezó a proliferar en la periferia capitalina, implantando células en Coyocacán, Xochimilco, Guadalupe Hidalgo y Churubusco.

Con los buenos auspicios y mejores propósitos que presidían la renovación del sistema en uso, la pintura de paisaje tomaba una orientación segura. Sin embargo, la embriaguez de libertad y la reacción extrema contra los viejos métodos, frustraron los resultados que se esperaban de la nueva enseñanza. Ramos Martínez incurrió en ingenuidades como la de rodearse de una turbamulta que "pintaba" según sus propias luces. El director intervenía, solamente, al observar "influencias deformadoras en la personalidad del pintor novel". Fernando Leal nos ha conservado un valioso testimonio de primera mano en sus memorias. "...sentí tal entusiasmo por los conatos místicos hacia el impresionismo que allí se desplegaban, que solicité se me permitiera pintar. Para sorpresa mía, me fue entregada una enorme tela y una caja de colores de la que estaban excluidos, por consigna, el negro y las tierras. Este fue mi primer cuadro. Me asombró la confianza que se me dispensaba al entregármese materiales sin haber asistido a clases de dibujo o de pintura y aún sin haberme inscrito como alumno de la escuela. Mi modelo fue una mujer vestida de seda rosa, bañada por la luz directa y los reflejos luminosos de un rústico jardín de aldea. Empecé a pintar como si se tratara de un juego y pronto pude escuchar a mis espaldas las exclamaciones que Ramos Martínez no escatimaba a nadie. '¡Es un Cézanne! Uno debería pintar de este modo, sin prejuicios. ¡Qué color plateado! Y el empaste, ¡qué texturas logra!' Aunque sólo algunas de sus entrecortadas frases tenían sentido para mí, siempre le seré deudor de haberme enfrentado a los problemas más arduos que puede encarar un pintor, sin tratar de humillarme con la pedantería de un maestro académico" (Citado por Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos*).

Ramos Martínez fue demasiado lejos en la valoración de su experimento. Clemente Orozco, alumno de la "escuela sin paredes" desertó en breve, desencantado del fervor de Ramos Martínez por el aire-libre-a-todo-trance y amargado por la admiración gratuita que se dispensaba al talento natural, sin adiestramiento previo. En su *Autobiografía*, Orozco enjuicia el "Barbizon" de Santa Anita, colocando este fenómeno a la cabeza de las ideas en boga al iniciarse la

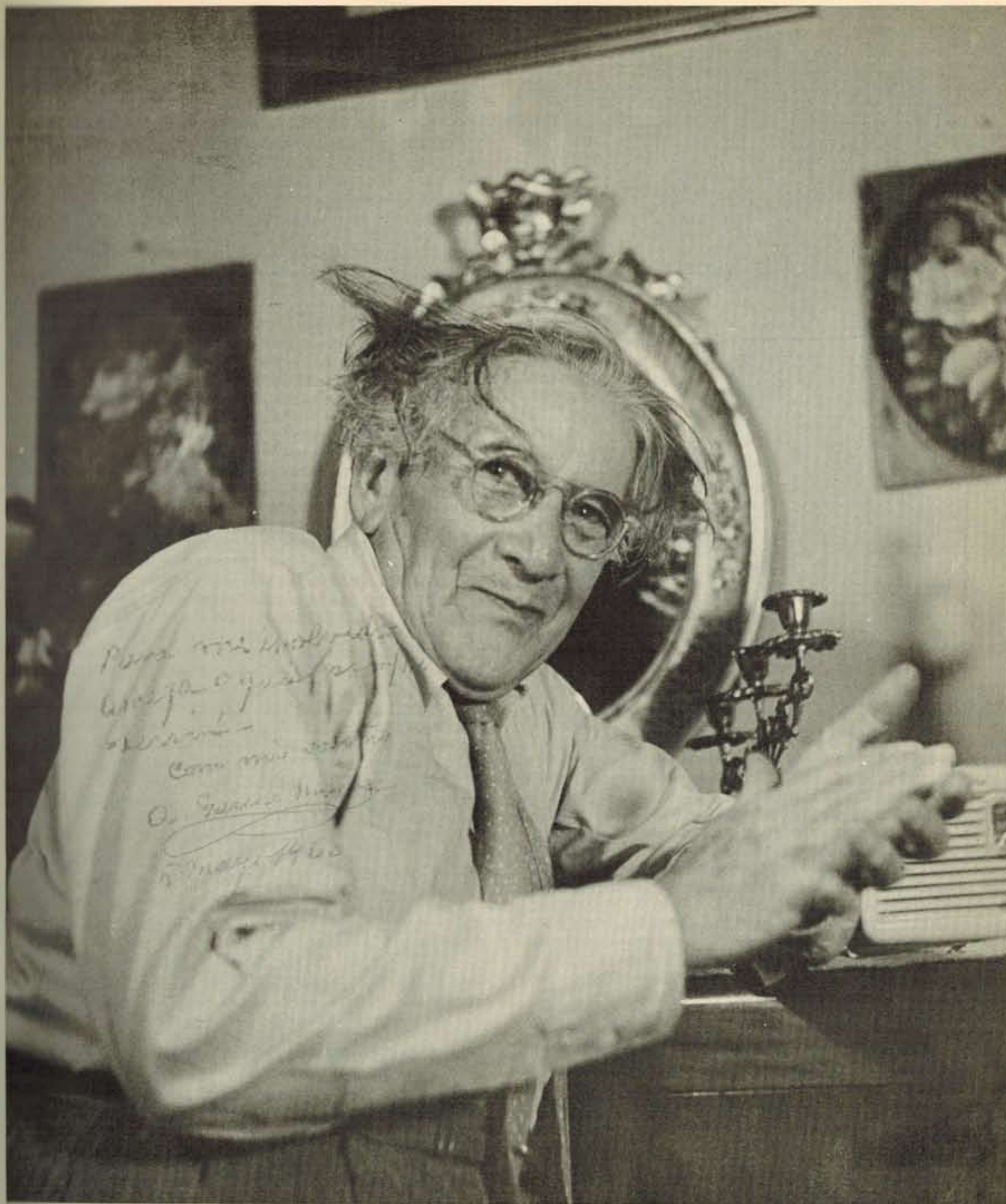
nueva etapa artística de México. "Mencionaremos, dice, primero, el infantilismo... Apareció la idea democrática, una especie de cristianismo artístico bastante raro y un principio de nacionalismo. También los discípulos eran muy diferentes. En vez del estudiante de arte, llegaron toda clase de gentes, desde escolares y boleros hasta empleados, señoritas y campesinos, lo mismo chicos que grandes. No había preparación ninguna. De buenas a primeras, se les ponía en las manos los colores, telas y pinceles y se les pedía que pintaran como quisieran lo que tenían enfrente: paisajes, frutas, figuras u objetos. El resultado era sencillamente maravilloso, estupendo, genial. No había adjetivos suficientemente elocuentes para calificar las obras. El conocimiento previo de la geometría, de la perspectiva, de la anatomía, de la teoría del color, de la historia, eran cosa académica y un estorbo para la libre expresión del genio de la raza, sin precisar de cuál".

"El profesor no tenía nada que enseñarles a los discípulos; al contrario, eran éstos los que iban a enseñarle al profesor. El candor y la inocencia de los niños y de las gentes sencillas del pueblo eran algo sagrado que no había que echar a perder con observaciones técnicas y sólo debería estimularse al discípulo con una letanía de alabanzas y exclamaciones de asombro, lo mismo que "olés" coreando un faenón de Armillita. El mérito de las obras era mayor todavía si el muchacho era un analfabeto, pues su alma estaría virgen, impoluta, libre de toda contaminación y de todo prejuicio. Por poco que razonara arruinaría su obra, pues ya no sería espontánea e inocente".

Imagínese la estupefacción de García Núñez frente a esta comedia de arte. Regresaba de Europa preparado, entusiasta, vigorosamente personal, decidido a proseguir la trayectoria de su expresión íntima y peculiar. Ahora encontraba en su patria un gran vacío, en el que cualquiera podía pintar bajo supuestos méritos, presumibles en la improvisación y la indisciplina. Sus relaciones con Ramos Martínez no pasaron del protocolo, pero, a la vista de los cuadros que aportaba al patrimonio de la Academia y de México, el nuevo Director prestó su apoyo personal a la exposición de rigor que la Academia organizaba en el caso de los pensionados. Casi todas las obras presentadas para la venta quedaron en manos del público que acudió a visitarla. Las restantes pasaron a la Academia de cuyos salones desaparecieron andando el tiempo.

Congruente con el fervor revolucionario, y ya consolidada la República bajo la Carta Magna de 1917, surge en México el culto estético del arte precortesiano, encumbrado al plano de la genuina tradición mexicana. El fervor por la plástica del indio actual se apodera de las artesanías, trasciende la educación superior y avasalla talleres y estudios. El nacionalismo exacerbado crea una escala de valores que otorga prelación al artista local sobre el extranjero, y superioridad a la temática nacional frente a la ajena. Como corolario del llamado "infantilismo", por una parte, y de la exaltación del arte autóctono, por otra, ocurre la sobrevaloración de las manifestaciones plásticas intuitivas que constituyen el arte popular. Súmase, finalmente, dando su sello y tónica a la nueva era, la pintura de prurito político-social, denominada diversamente "pintura y revolucionaria", "arte al servicio de los obreros" y "arma de lucha en los conflictos sociales".

Tras de formar un "Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México", Siqueiros lanza un *Manifiesto* a los "soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no estuvieran al servicio de la burouesía". Sus puntos doctrinarios propugnan la socialización del arte, el repudio a la pintura de caballete, así como de cualquiera otra expresión estética emanada de círculos intelectuales y aristocráticos, y el advenimiento de "un arte valioso para el pueblo mediante obras monumentales del dominio público que sugieran la lucha e impulsen a ella". Por esta vía se llegaba al arte proletario o arte



Jovial hasta su más avanzada edad (foto Angel Zamarripa)

para obreros, que Lionelo Venturi calificó desdeñosamente de "arte para analfabetos". A quienes empezaban una carrera artística por cuenta propia se planteó la ineludible alternativa: alistarse bajo la dictadura del arte proletario o acatar las exigencias de la inclinación individual del pintor, afrontando el vacío.

Leal a su vocación de paisajista, García Núñez prosiguió imperturbable, ajeno a consignas políticas e indiferente al oportunismo que causó tantas defeciones entre los jóvenes artistas. Para robustecer

su convicción hizo suya la divisa de Corot, "conciencia y confianza", honradez en la orientación de su carrera artística, fe en su capacidad creadora. Desprovisto de ambiciones, fuera de las que espoleaban su arte, la superación sostenida era a la vez su recompensa y su estímulo. Tolerante y afable, pero independiente, mantuvo intactos su estilo e intensidad de propósito. Justificaba su postura estética con la virtual declaración de principios que contenía cada una de sus exposiciones, declinando la polémica que siempre consideró estéril y negativa. Sus dotes de per-

pública: 18 de octubre de 1946, Casa del Arte; 20 de octubre de 1950, Galería del Círculo de Bellas Artes de México, y 19 de mayo de 1952, Galería Romano; a esta última concurren como expositores los paisajistas Jorge Espejo, Enrique Delauney, Félix Santana y Angel Zamarripa.

En 1927, trasladó su domicilio al poniente de la ciudad, en Mixcoac. Los arbolados alrededores, la tierra quebrada en cañadas y lomeríos, el vecino riachuelo y las estribaciones de la Sierra del Ajusco enmarcaban la nueva vivienda, brindando a su paleta sus más caros objetivos. Las excursiones al desierto de lava del Pedregal de San Angel, a las fuentes de Tlalpan y a las lomas de Tarango y Santa Lucía, fueron continuas desde los treintas. Su estudio-alcoba se hallaba al fondo de la casa en que fijó residencia definitiva. El patio, sombreado por un enorme fresno, albergaba el palomar, la perrera y el pesebre de una oveja. El pintor prodigaba a sus "criaturas" la bondad del hombre que no consentía el encarcelamiento del ave ni la trailla del perro, y el interés del artista que recreaba indefinidamente su presencia en el voluble apunte al lápiz-plomo. Contigua al estudio se abría la biblioteca, donde pasaba buena parte de la noche enfrascado en la lectura de sus libros de cabecera, como él llamaba a los de su frecuente consulta. Eran éstos biografías de pintores, el Diario de Delacroix, los clásicos españoles —Gracián, Quevedo, Lópe— y el Kempis. Salpicaba su plática con la alusión recurrente a tales lecturas, en especial al Kempis que solía citar con donaire, aplicando la sapiencia monástica del famoso asceta a la vida pragmática consuetudinaria.

Asegurado el pequeño presupuesto de su economía familiar con la enseñanza y la venta constante de sus cuadros, su vida encontró la relativa seguridad material y el sosiego interior necesarios para acendrar su personalidad artística. No parece fortuito que, en tales circunstancias, haya podido evolucionar sensiblemente a lo que fue su expresión más afortunada y fase definitiva. Su manera exquisita de apuntar tórnase más precisa. Los valores, sin perder nobleza y ensoñación, acuden idealmente en apoyo de la forma. El color, que antes aspiraba a fundirse en la retina, cristaliza en juegos de luz que producen inmaterialmente el modelado. Los procedimientos que alternaba por escala de tonos o manchas cromáticas, cuajan ahora en la simultaneidad ecléctica de un nuevo concepto. Su factura adquiere la seguridad y el carácter indubitable de una rúbrica y, su firma, tantas veces suplantada en el mercado de los traficantes por la de otros pintores mejor cotizados, aparece indeleble en una superior prerrogativa, el estilo.

En esta época de tranquilo bienestar que le permitió entregarse con mayor dedicación a su tarea, ocurre la muerte de su esposa, la pintora Luz Gallegos, en quien siempre encontró inteligente comprensión de su obra y sostén afectuoso en sus vicisitudes. "Si ella no hubiese apoyado mis decisiones en mi modo de vida y manera de pintar, quizás habría optado por subirme a los andamios". Su ánimo lacerado perdió entusiasmo, al decaimiento sumáronse quebrantos de salud y estrechez económica que sólo podía superar por el ejercicio continuado de su actividad docente y artística.

Los trabajos que se le encomendaron fuera del estudio son realizaciones de escaso mérito, resueltas con intención decorativa más que pictórica. Tal es el sentido de las obras de su mano que conservan la capilla anexa al templo de La Profesa, la de la Santísima en Tacubaya, el templo de Tuyequalco en Xochimilco, las pechinas de la iglesia parroquial de Ocoyoacac, en el estado de México, los escudos de las diócesis de la República en los arcos de las naves de la Basílica de Guadalupe y varios cuadros que imitan pinturas antiguas, en la misma Basílica. Privadamente, consagraba varias horas de la semana al adiestramiento de un círculo selecto de alumnos y simpatizadores, entre quienes se hallaron Margarita Robledo, Martín White, Ezequiel González, Fernando

Urgel, Josefina St. Hill, Carmen Carrillo de Antúnez y Francisco Torres.

El reconocimiento público de su obra, ya considerable, pudo haber devuelto a su contristado espíritu la energía para proseguirla, pero este hecho no se produjo y el estímulo que requiere toda obra humana vino a faltarle cuando su eficacia era más necesaria y su ausencia más patética. Su producción tomó entonces un nuevo giro, el de la resignada complacencia, con abandono de la superación como norma que había fijado el derrotero de su trayectoria. El relajamiento de sus fuerzas físicas y la desilusión que agobiaba su ánimo, se hallan dolorosamente reflejados en la pintura de los últimos años. Situación desgarradora que llegó a mortificarlo sobremanera. "Hoy vino el licenciado... se llevó siete cuadros bastante flojos; me han faltado las fuerzas y el humor para pintar". O aquella otra confidencia: "El arquitecto vio el cuadro que estoy terminando y me ha encargado seis del mismo asunto con las variantes que aquí me dejó anotadas..." Quienes así patrocinaban su arte, creyendo sacar ventaja del apremio que lo constreñía a vender aquellos malos cuadros y a tomar este absurdo pedido, no merecían de García Núñez nada mejor que lo que compraron. La colección de uno de los mejores amigos del artista, el doctor Javier Pérez de Salazar, posee entre sus numerosos Núñez algunos de finísima factura que iluminaron los últimos días del pintor. Son éstos los únicos de su clase que ejecutó por entonces y que la familiaridad del coleccionista con la mejor época del maestro pudo discernir en esta fase crepuscular. Una tenue capa de color que busca la entonación exacta, con visible desdén por el contraste y la textura, encierra en esta postrera producción las visitaciones de la paz que conoció su espíritu en horas de frutiva plenitud y sereno renunciamiento.

La decadencia fue todavía más notoria en el dibujo anatómico, disciplina en que jamás desarrolló la virtuosidad de su pintura. Los conocimientos adquiridos en una metódica y laboriosa preparación escolar que condiciona las facultades, dando acuidad al ojo y soltura a la mano, fructificaron en centenares de trabajos del género que se premia en los concursos académicos y en los que apenas interviene la personalidad del autor. Otro tipo de dibujos vino a engrosar sus carpetas de las que muchos pasaron a las de los compradores, sin llegar a las exposiciones. Son estudios del natural bien entendidos y ágilmente realizados. Artísticamente fieles al modelo, no persiguen la exactitud, guiados por el impulso de una expresión sensitiva que incurre en transgresiones de la verdad física por la sinceridad con que la mirada se acerca a su objeto. La inspiración natural, asienta Paul Valéry, pasa por alto estas ofensas veniales, reveladoras de la ordenación del trazo a la expresión personal que trasciende cualitativamente la copia inerte con la expresión vital. Dibujar artísticamente supone que la forma nos ha conmovido, dando lugar a "esa alteración peculiar que la manera de ver y de expresar del artista imprime a la exacta representación. El dibujo, concluye, citando en su abono a Degas, *no es la forma sino la manera de ver la forma*". La conversión de la cosa vista en cosa vivida, la acentuación de lo significativo, la selección de los elementos expresivos de la forma explican y resumen el arte del dibujo.

¿Cuál es la manera de *ver la forma* en el dibujo de García Núñez? Lisa y llanamente la que observa y configura lo real en su aspecto fugaz e inaprehensible. No va en pos de la gracia sino de la sorpresa, oculta en la apariencia intrascendente de lo cotidiano. Deliberadamente impreciso en lo formal, apunta con perspicacia para trasladar las relevancias vitales del gesto o la actitud de su modelo y su repercusión emocional. Cosa ostensible en el desnudo que trabajó inspiradamente durante algunos años y luego con enfermiza obsesión, dejando un corto saldo de excelentes carbones y numerosos apuntes, estimables también por la sobriedad elegante de la notación. Su dominio del tema, manifiesto en el hábil manejo

de inagotables sugerencias y de los medios de sutil aptitud para expresarlas, acaba por ceder a una fijación mórbida que extravía la intención artística y estropea el tema con vulgares acentos.

El desempeño de su técnica en el paisaje al carbón es siempre afortunado. El tratamiento libre de las masas en conjunción con los valores tonales absorbe la estructura lineal, realzando el juego de armonías que la ejecución persigue. La limpieza del trazo y la vigorosa integración del conjunto, la sutileza atmosférica, sensible en la modulada entonación de las tintas, colocan el blanco y negro del paisaje en un plano rival de su pintura.

La obra ejemplar de Armando García Núñez, muestra al pintor oaxaqueño como un moderno clásico que llevó a sus pequeños cuadros los mejores impulsos del paisajismo contemporáneo, en un estilo de matizada individualidad. La perenne dialéctica que en la historia de la pintura se establece entre la forma y la luz, entre el color y la línea, sugiere como desenlace el equilibrio y la armonía de esa rivalidad y aparente antagonismo. Porque el *paisaje ambiental* puede apurar la forma sin mengua de los valores lumínicos, como el *paisaje formal* puede insistir en el toque at-

mosférico sin disolver su estructura en tonalidades informes.

Temperamentalmente, García Núñez opta por esta solución conciliadora que, atenta al elemento estructural, firme, tangible y circunscrito del paisaje, recoge amorosamente el elemento aéreo, fluido, y versátil, sensible en la naturaleza. Equidistante del apetito de la forma y de la pasión por la luz, de los valores táctiles y de los puramente visuales, García Núñez se aplica a expresar una sensación, un sentimiento, un estado de conciencia en síntesis de tonos, colores y líneas análoga a la polifonía de la frase musical.

Su estética se sitúa entre la aspiración a la forma plástico-lineal, cuyas exigencias resuelve sumariamente, y la visión vibrante, inasible, volátil y propiamente pictórica de la naturaleza. Alboradas y ocasos, arquitecturas rupestres y espejos de agua, tonos y luces variables con la hora del día, la densidad de la atmósfera y la dulzura o acritud de la estación, han dejado en sus *notas de color* esa elusiva calidad que, sin excluir la traslación verídica del hecho o del lugar, trasciende la notación directa y positiva del paisaje, revelándonos su sentido lírico y poesía esencial.



A. G. NÚÑEZ