



Bolsillo Era

www.edicionesera.com.mx

CÉSAR AIRA

Un episodio
en la vida del
pintor viajero



Ediciones Era

www.edicionesera.com.mx

En Occidente hubo pocos pintores viajeros realmente buenos. El mejor de los que tenemos noticias y abundante documentación fue el gran Rugendas, que estuvo dos veces en la Argentina; la segunda, en 1847, le dio ocasión de registrar los paisajes y tipos rioplatenses –con tanta abundancia que se calcula en doscientos los cuadros que quedaron en manos de particulares en este rincón del mundo–, y sirvió para desmentir a su amigo y admirador Humboldt, o más bien a una interpretación simplista de la teoría de Humboldt, que había querido restringir el talento del pintor a los excesos orográficos y botánicos del Nuevo Mundo. Pero la desmentida en realidad había tenido un anticipo diez años antes, en la primera visita, breve y dramática, interrumpida por un extraño episodio que marcó de modo irreversible su vida.

Johan Moritz Rugendas nació en la imperial ciudad de Ausburgo el 29 de marzo de 1802, hijo, nieto y bisnieto de prestigiosos pintores de género; un antepasado suyo, Georg Philip Rugendas, fue famoso por sus cuadros de batallas. Los Rugendas habían emigrado de Cataluña (pero la familia tenía orígenes flamencos) en 1608 y se instalaron en Ausburgo en busca de un clima social más favorable a su credo protestante. El primer Rugendas alemán fue relojero artístico; todos los que siguieron fueron pintores. Johan Moritz dio prueba de su vocación desde los cuatro años. Dibujante dotado, se destacó en el taller de Albrecht Adam y luego en la Academia de Arte de Munich. A los diecinueve años se le presentó la oportunidad de viajar a América en la expedición

que dirigía el barón Langsdorff y financiaba el zar de Rusia. Su misión era la que cien años después habría cumplido un fotógrafo: documentar gráficamente los hallazgos que hicieran y los paisajes que atravesaran.

En este punto es preciso volver un poco atrás para hacerse una idea más clara del trabajo que iniciaba el joven artista. La historia de la familia no era tan larga como pudo parecer por el párrafo anterior. Su bisabuelo, Georg Philip Rugendas (1666-1742), fue el iniciador de la dinastía de pintores. Lo hizo por haber perdido en su juventud la mano derecha; la mutilación lo incapacitó para el oficio de relojero, que era el tradicional de su familia y para el que se había preparado desde la infancia. Debió aprender a usar la mano izquierda, y manejar con ella lápiz y pincel. Se especializó en la representación de batallas, y tuvo un formidable éxito derivado de la precisión sobrenatural de su dibujo, derivada ésta de su formación de relojero y del uso de la mano izquierda, que al no ser la que habría empleado naturalmente lo obligaba a una metódica deliberación. El contraste exquisito de detallismo congelado en la forma y fragor violento en el tema lo hizo único. Su protector y cliente principal fue Carlos XII de Suecia, el rey guerrero, cuyas batallas pintó siguiendo a los ejércitos desde las nieves hiperbóreas hasta la ardiente Turquía. En su edad madura fue próspero impresor y comerciante de estampas, consecuencia natural de su técnica de documentación bélica. A sus tres hijos, Georg Philip, Johan y Jeremy les dejó en herencia este comercio y la técnica. Hijo del primero de ellos fue Johan Christian (1775-1826), padre de nuestro Rugendas, que cerró el ciclo pintando las batallas de Napoleón, otro rey guerrero.

Pues bien, después de Napoleón se abrió en Europa el “siglo de paz” en el que debió languidecer necesariamente la rama del oficio en que se había especializado la familia. El joven Johan Moritz, un adolescente en la época de Waterloo,

debió reconvertirse sobre la marcha. Del aprendizaje en el taller de Adam, pintor de batallas, pasó a las clases de pintura de la Naturaleza en la Academia de Munich. La “Naturaleza” que podía tener mercado en cuadros y estampas era la exótica y lejana, lo que complementó su vocación artística con la viajera; el rumbo de esta última se lo indicó pronto la oportunidad de la expedición mencionada. En el umbral de los veinte años, se le abría un mundo ya hecho, y también, a la vez, por hacer, más o menos como le sucedió por la misma época al joven Darwin. El Fitzroy de Rugendas fue el barón Georg Heinrich von Langsdorff, que en el curso de la travesía atlántica se reveló “intratable y lunático”, al punto que al llegar al Brasil el artista se separó de la expedición, en la que fue reemplazado por otro pintor documentalista de talento, Taunay. Se ahorró con su decisión muchos problemas, porque esa expedición tuvo mal sino: Taunay murió ahogado en el Guaporé, y en medio de la selva Langsdorff perdió la poca razón que tenía. Rugendas por su parte, al cabo de cuatro años de excursiones y trabajos por las provincias de Río de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Espírito Santo y Bahía, regresó a Europa y publicó un bello librito ilustrado, el *Viaje pintoresco por el Brasil* (el texto fue redactado por Victor Aimé Huber en base a las notas del pintor), que hizo su fama y lo puso en contacto con el eminente naturalista Alexander von Humboldt, con quien colaboró en algunas publicaciones.

Su segundo y último viaje a América duró dieciséis años, de 1831 a 1847. México, Chile, Perú, otra vez Brasil, la Argentina, fueron escenario de sus laboriosos desplazamientos, y centenares, miles de cuadros, su resultado. (Su catálogo incompleto enumera 3 353 obras entre óleos, acuarelas y dibujos.) Si bien la etapa más elaborada fue la mexicana, y las selvas y montañas tropicales constituyeron su temática más característica, el objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que

había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte... Esta peligrosa ilusión lo persiguió toda su vida. Traspuso los umbrales dos veces, la primera en 1837, por el oeste, atravesando la Cordillera en camino desde Chile; la segunda en 1847, por el Río de la Plata; fue esta segunda ocasión la más fructífera, pero no salió del radio de Buenos Aires; en la primera en cambio se había aventurado hacia el centro soñado, y en realidad llegó a hollarlo por unos instantes, aunque el precio que debió pagar fue exorbitante, como se verá.

Rugendas fue un pintor de género. Su género fue la fisionómica de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt. Este gran naturalista fue el padre de una disciplina que en buena medida murió con él: la Erdtheorie, o Physique du Monde, una suerte de geografía artística, captación estética del mundo, ciencia del paisaje. Alexander von Humboldt (1769-1859) fue un sabio totalizador, quizás el último; lo que pretendía era aprehender el mundo en su totalidad; el camino que le pareció el adecuado para hacerlo fue el visual, con lo que adhería a una larga tradición. Pero se apartaba de ésta en tanto no le interesaba la imagen suelta, el “emblema” de conocimiento, sino la suma de imágenes coordinadas en un cuadro abarcador, del cual el “paisaje” era el modelo. El geógrafo artista debía captar la “fisionomía” del paisaje (el concepto lo había tomado de Lavater) mediante sus rasgos característicos, “fisionómicos”, que reconocía gracias a un estudio erudito de naturalista. La calculada disposición de elementos fisionómicos en el cuadro transmitía a la sensibilidad del observador una suma de información, no de rasgos aislados sino sistematizados para su captación intuitiva: clima, historia, costumbres, economía, raza, fauna, flora, régimen de lluvias, de vientos... La clave era el “crecimiento natural”: de ahí que el elemento vegetal fuera el que

pusiera en primer plano. Y de ahí también que Humboldt buscara sus paisajes fisionómicos en los trópicos, cuya riqueza vegetativa y velocidad de crecimiento era incomparablemente mayor que en Europa. Humboldt vivió largos años en zonas tropicales, de Asia y América, y alentó a hacerlo a los artistas formados en su método. Con lo cual completaba el circuito ya que apelaba al interés del público europeo por estas regiones aún mal conocidas, y le daba un mercado a la producción de los pintores viajeros.

Humboldt tuvo la mayor admiración por el joven Rugendas, al que calificó de “creador y padre del arte de la presentación pictórica de la fisionomía de la naturaleza”, frase que bien habría servido para describirlo a él mismo. Participó con sus consejos en la preparación del segundo y gran viaje rugendiano, y el único punto en que no estuvo de acuerdo fue en la decisión de incluir a la Argentina en el itinerario. No quería que su discípulo gastara esfuerzos por debajo de la franja tropical, y en sus cartas abundaba en recomendaciones de este tenor: “no desperdicie su talento, que consiste sobre todo en dibujar lo realmente excepcional del paisaje, como por ejemplo picos nevados de montañas, bambúes, la flora tropical de las selvas, grupos individuales de la misma especie de plantas, pero de diferentes edades; filíceas, latanias, palmeras con hojas plumadas, bambúes, cactus cilíndricos, mimosas de flores rojas, inga (con ramas largas y grandes hojas), malváceas con el tamaño de un arbusto con hojas digitales, en especial el árbol de las Manitas (*Cheirantodendron*) en Toluca; el famoso Ahuehuete de Atlixco (el milenario *cupressus disticha*) en las cercanías de México; las especies de orquídeas de hermosa floración en los troncos de los árboles cuando éstos forman nudos redondos recubiertos de musgo, rodeados a su vez por los bulbos musgosos del dendrobio; algunas figuras de caoba caídas y cubiertas por orquídeas, banisterias y plantas trepadoras; además otras plantas gramíneas de vein-

te a treinta pies de altura de la familia de los bambúes, nastro y diferentes foliis distichis; estudios de potos y dracontium; un tronco de crescentia cujete cargado de frutas que salen de éste; un teobroma-cacao floreciendo y cuyas flores salen de las raíces; las raíces externas de hasta cuatro pies de altura en forma de estacas o tablas del cupressus disticha; estudios de una roca cubierta por fucus; ninfeas azules en el agua; guastavias (pirigara) y lectis florecientes; ángulo visto desde lo alto de una montaña de un bosque tropical de manera de ver solamente los florecientes árboles de copa ancha entre los cuales se alzan los pelados troncos de las palmeras como un corredor de columnas, una selva sobre otra selva; las diferentes fisionomías de materiales de pisang y heliconiun...”

Sólo en los trópicos se encontraba el exceso necesario de formas primarias para caracterizar un paisaje. En la vegetación, Humboldt había reducido estas formas primarias a diecinueve; diecinueve tipos fisionómicos, cosa que no tenía nada que ver con la clasificación linneana, que opera con la abstracción y el aislamiento de las variaciones mínimas; el naturalista humboldtiano no era un botánico sino un paisajista de los procesos de crecimiento general de la vida. Ese sistema, a grandes rasgos, constituía el “género” de pintura que practicó Rugendas.

Después de una breve estada en Haití, Rugendas pasó tres años en México, entre 1831 y 1834. En esta última fecha pasó a Chile, donde viviría ocho años, con un intervalo de unos cinco meses que ocupó el interrumpido viaje a la Argentina; el propósito original era cruzar todo el país, hasta Buenos Aires, y de ahí subir hasta Tucumán y luego Bolivia, etcétera. Pero no pudo ser.

Partió a fines de diciembre de 1837 desde San Felipe de Aconcagua (Chile), en compañía del pintor alemán Robert Krause, con una reducida tropilla de caballos y mulos y dos baqueanos chilenos. La idea, que realizaron, era aprovechar

el buen tiempo estival para hacer sin apuro el cruce por los pintorescos pasos cordilleranos tomando apuntes y pintando todo lo que valiera la pena.

En pocos días ya estaban en medio de la cordillera, aunque sólo eran pocos descontando los muchos en que se detenían a pintar. La lluvia les servía para avanzar, con los papeles bien enrollados dentro de telas enceradas; no hubo lluvias en realidad, sino unas lloviznas benévolas, que durante tardes enteras envolvían el paisaje en blandas mareas de humedad. Las nubes bajaban hasta casi posarse, pero el menor viento bastaba para llevárselas... y traer otras, por corredores incomprensibles que parecían comunicar el cielo con el centro de la Tierra. En esas mágicas alternancias los artistas recuperaban visiones de ensueño, cada vez más espaciales. Las jornadas, aunque zigzagueantes en el mapa, iban hacia la amplitud en línea recta como flechas. Cada día era más grande, más distante. A medida que los cerros adquirían peso el aire se hacía más liviano, más versátil su población meteórica, pura óptica de altos y bajos superpuestos.

Llevaban registros barométricos, calculaban la velocidad del viento con una manga bonete, y dos capilares de vidrio con grafito líquido les servían de altímetro. Como un farol de Diógenes, llevaban al frente el mercurio teñido de rosa del termómetro, en una alta percha con campanillas. El paso regular de la caballada producía un rumor que sonaba lejano; aunque en los umbrales de la audición, él también entraba en el régimen de ecos del sistema.

Y de pronto, en la medianoche, explosiones, cohetes, bengalas, que resonaron largamente en las inmensidades de roca, y llevaron fugaces colorines volantes a esas austeras grandezas, en una miniatura de auspicios: empezaba el año 1838, y los dos alemanes habían llevado una provisión de pirotecnia artística para festejarlo. Descorcharon una botella de vino francés y brindaron con los baqueanos. Tras lo cual

se acostaron a dormir de cara al cielo estrellado, esperando la Luna, que al salir de los bordes de un picacho fosforescente puso punto final a una adormecida enumeración de propósitos, y los proyectó al verdadero sueño.

Rugendas y Krause se llevaban bien, y no les faltaba tema de conversación, aunque los dos eran callados. Ya habían hecho juntos algunos viajes por Chile, siempre en la mayor armonía. El único punto que para Rugendas constituía un velado problema era la definitiva mediocridad de Krause como pintor, que le impedía elogiar con sinceridad sus esfuerzos. Trataba de pensar que en la pintura de género el talento no era necesario, ya que todo se hacía según un procedimiento, pero el hecho era que los cuadros de su amigo no valían nada. Podía reconocer en cambio su dominio técnico, y sobre todo su buen carácter. Krause era muy joven, y tenía tiempo para escoger otros rumbos; mientras tanto, podría disfrutar de estas excursiones; mal no le iban a hacer. El joven por su parte tenía la más viva admiración por Rugendas, y su devoción no era de los menores motivos del placer que ambos obtenían de la compañía. La diferencia de edades y talento no se hacía notar porque Rugendas, a los treinta y cinco años, era tímido y afeminado y torpe como un adolescente. El aplomo y los modales aristocráticos de Krause, y su profunda cortesía, acortaban la distancia.

En quince días iniciaban el descenso por el otro lado, y empezaron a acelerar la marcha. Las montañas corrían el riesgo de volverse un hábito, como lo eran obviamente para los dos baqueanos, que cobraban por día. La práctica del arte los protegía de ese peligro, pero sólo a largo plazo; en el corto plazo, mientras se realizaba el aprendizaje del entorno y su representación, su efecto era el opuesto. Las conversaciones que los entretenían durante las lentas cabalgatas y los altos eran de naturaleza técnica. En tanto vieran sus ojos algo nuevo, su lengua tendría motivos para agitarse devanando

razones de la diferencia. Debe tenerse en cuenta que el grueso del trabajo que realizaban era preliminar: bocetos, apuntes, anotaciones. Dibujo y escritura se confundían en sus papeles; quedaba para más adelante la elaboración de esas experiencias en cuadros y grabados. Estos últimos eran la clave de la difusión, y su reproducción potencialmente infinita debía ser objeto de una consideración detallada. El círculo se cerraba con la inserción de esos grabados en un libro, envueltos en el texto.

La calidad de la obra de Rugendas no la reconocía solamente Krause. Lo bien que pintaba era evidente, sobre todo por la simplicidad que había logrado. La simplicidad lo envolvía todo en sus cuadros, nacaraba la obra y le daba una luz de día de primavera. Sus trabajos eran eminentemente comprensibles, con lo que consumaba los postulados de la fisionomía. De esta comprensión emanaba su reproducción; no sólo su único libro publicado había sido un éxito de librerías en toda Europa, sino que los grabados que ilustraban su *Voyage Pittoresque dans le Brésil* habían sido usados para la fabricación de papeles murales y hasta para iluminar vajilla de porcelana de la manufactura de Sèvres.

Krause solía hacer referencia a ese insólito triunfo, entre bromas y veras, y su admirado amigo, en la soledad de la Cordillera, sin testigos, aceptaba con una sonrisa el cumplido, no atenuado por la suave burla cariñosa que lo transportaba. En ese espíritu oía la sugerencia de usar el diseño del Aconcagua como decoración de un pocillo de café: máximos y mínimos se conjugaban en el feliz esfuerzo cotidiano del lápiz.

Por lo demás, acertar con el dibujo del Aconcagua no era tan fácil, como no lo era con ninguna montaña en particular. Porque si a la montaña se la imagina como una suerte de cono dotado de artísticas irregularidades, esta o aquella montaña resultará imposible de identificar a partir de variaciones

mínimas del punto desde el que se la enfoque, porque su perfil cambia por completo.

Durante esta travesía menudeaban los hallazgos temáticos. Los temas eran importantes en el arte de género; los dos artistas, cada cual en su nivel personal de calidad, hacían una documentación artística y geográfica del paisaje. Y si para la vertical geológica temporal se las arreglaban solos, pues sabían reconocer esquistos y basaltos, dendritas carboníferas y lavas peinadas, plantas, musgos y hongos, para la horizontal topográfica debían recurrir a los baqueanos chilenos, que se revelaron inagotables minas de nombres. “Aconcagua” era sólo uno de ellos.

Al cuadrículado de verticales y horizontales que componía el paisaje se superponía el factor humano, también reticular. Los baqueanos actuaban sin preconceptos, atentos a la realidad. A lo inmutable que conocían de memoria lo hacían palpitar de misterio las variaciones del clima y los caprichos de sus clientes alemanes, por los que mostraban una combinación de respeto y desdén tan razonable que no podía ser ofensiva. Después de todo, en los alemanes se mezclaban del mismo modo ciencia y arte. Y más aun: se mezclaban, sin confundirse, los distintos grados de talento de uno y otro.

Viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda. Los peligros e inconvenientes de lo que por lo demás era un camino sobresaltado y terrible se transmutaban e iban quedando atrás. Y en verdad era terrible; asombraba pensar que eso era un camino, recorrido durante casi todo el año por viajeros, arrieros y hombres de negocios. Una persona normal lo habría considerado un dispositivo de suicidio. Hacia el punto central, a dos mil metros de altura y rodeados de cumbres que se perdían en las nubes, dejaba de parecer un pasaje de un punto a otro, y se volvía el mero camino de salida de todos los puntos a la vez. Líneas abruptas, en ángulos imposibles, árboles creciendo al revés en techumbres de roca, pen-

dientes que se hundían en telones de nieve, bajo un sol abrasador. Y lanzas de lluvia que se clavaban en nubecitas amarillas, ágatas enguantadas de musgo, espinos rosa. El puma, la liebre y la culebra eran la aristocracia montañesa. Los caballos resoplaban con ruido, empezaban a tropezar, y era necesario hacer una parada; las mulas estaban perpetuamente malhumoradas.

Las largas marchas estaban vigiladas por cumbres de mica. ¿Cómo hacer verosímiles esos panoramas? Había demasiados lados, al cubo le sobraban caras. La contigüidad de los volcanes producía interiores de cielo. Había grandes estallidos de crepúsculo óptico, a los que el silencio estiraba. En cada recodo se desplegaban soles de honda y cañón. Siempre en un silencio de masas descomunales, canchas grises colgadas a secar para siempre, y respiraderos del ancho de océanos. Krause una mañana dijo haber tenido pesadillas, con lo cual las conversaciones de ese día y el siguiente tocaron temas de mecánica moral y pacificación. Se preguntaban si llegaría el día en que se construyeran ciudades en estos sitios. ¿Qué se necesitaba para ello? Quizás que hubiera guerras, y que pasaran, dejando desocupadas las fortalezas de piedra, con sus sistemas de cultivos suspendidos, sus aduanas, sus extracciones; un laborioso pueblo de frontera, chileno y argentino, podría venir a asentarse y reconvertir las instalaciones. Ése era el punto de vista de Rugendas, sobre el que probablemente actuaban sus ancestros de arte bélico. Krause en cambio, a despecho de su temple mundano, se inclinaba por la colonización mística. Una cadena homóloga de monasterios, en los áticos más inaccesibles de la piedra, podría derramar novedosos budismos hasta muy adentro de lo inaccesible, y el rebuzno de los trompetones despertaría a gigantes y enanos de la industria andina. Deberíamos dibujarlo, decían. ¿Pero quién lo creería?

Lluvias, soles, dos días enteros de bruma impenetrable, sil-

bidos nocturnos de viento, vientos lejanos y cercanos, noches de cristal azul, cristales de ozono. El patrón de temperaturas horarias era sinuoso, pero no impredecible. Las visiones tampoco lo eran en realidad. Tan lentas pasaban las montañas frente a ellos, que el alma encontraba pasatiempos constructivistas para reemplazarlas.

Prácticamente una semana entera se les fue en dibujar una seguidilla de vértigos. Se cruzaron con toda clase de arrieros, y tenían las más curiosas conversaciones con mendocinos y chilenos. Hasta curas se toparon, y europeos, y hermanos, tíos y cuñados de sus baqueanos. Pero la soledad se recomponía pronto, y la visión de los que se alejaban los proveía de inspiración.

Por esos años Rugendas había iniciado una práctica novedosa, la del boceto al óleo. Esto constituía una innovación, que la historia del arte ha registrado como tal. Sólo unos cincuenta años después los impresionistas lo practicarían de modo sistemático; en su momento, el joven artista alemán no tenía más antecedentes que algunos excéntricos ingleses, con Turner como modelo. Mal visto, se lo consideraba un procedimiento de chapucería. Y lo era, en buena medida, pero tenía como horizonte una transvaloración de la pintura. En el trabajo cotidiano, su efecto era la inserción de piezas únicas en el flujo constante de notas preparatorias para el grabado o el óleo en serie. Krause no lo seguía por ese camino; se limitaba a contemplar la producción frenética de esos pequeños mamarrachos de pastosidad exagerada y colores ácidos discordantes.

Al fin se hizo evidente que estaban dejando atrás esos paisajes. ¿Los reconocerían si pasaban otra vez por ellos? (No tenían planes de hacerlo.) Se llevaban carpetas hinchadas a reventar de souvenirs. “Me llevo en las retinas...” decía la frase corriente. ¿Por qué las retinas? En toda la cara también, en los brazos, en los hombros, en el cabello, en los talones...