

Pintura y paisaje: un recorrido por la Alameda Mexicana

Landscape and painting: a journey through the Mexican Alameda

ADRIÁN HERNÁNDEZ CORDERO¹ ✉

Recibido: 10-11-12 | Aceptado: 20-12-12

Resumen

La Alameda es el paseo más antiguo y emblemático de la Ciudad de México. Desde su creación ha sido uno de los paisajes preferidos para los pintores. Durante sus cuatro siglos de existencia se han generado una gran cantidad de pinturas de diferentes épocas que nos permiten mirar momentos del paseo y de la Ciudad de México. El documento primero sitúa la discusión entre paisaje y pintura con la intención de mostrar convergencias y divergencias en cuanto a sus objetivos y lenguajes. Posteriormente, se hace un recorrido histórico en el cual se presentan, interpretan y analizan varias pinturas de la Alameda mexicana correspondientes a diferentes periodos y a múltiples corrientes artísticas. Finalmente, se muestra cómo en la actualidad la Alameda se ha convertido en un paisaje invisible.

Palabras Clave: Paisaje, arte, pintura, Alameda, Ciudad de México.

Abstract

The Alameda is the oldest public garden in Mexico City. Since its creation, the park has been favored by landscape painters. During its five centuries of existence, it has been the source of inspiration for many paintings that allow us an insight into different periods of the Alameda and Mexico City. This thesis will first discuss the relation between landscape and painting. Later, it will analyze certain paintings of the Alameda. Finally, it will show that the popularity of the Alameda has caused the park to become an invisible landscape.

Key Words: Landscape, art, painting, Alameda, Mexico City.

Résumé

La Alameda est le plus ancien jardin de la Ville de Mexico. Au cours de ses cinq siècles d'existence, il a généré un grand nombre de tableaux qui nous montrer différents moments de la Alameda et de Mexico. D'abord, nous allons discuter la relation entre le paysage et la peinture. Plus tard, nous allons analyser quelques peintures de l'Alameda. Finalement, la rédaction va montrer que la popularité de la Alameda l'a rendu en un paysage invisible.

Mots-Clés: paysage, art, tableau, Alameda, Ville de Mexico.

1. Universidad Autónoma de Barcelona. adn212@gmail.com

1. Arte, Geografía y Paisaje

En los últimos años, el paisaje retoma un papel central en la geografía y no sólo en ésta sino en diferentes ámbitos, como en la cultura, en el medio ambiente y en las políticas públicas. Sobre todo en Europa, existe un renovado interés por analizar, gestionar y preservar el paisaje. En este contexto, para afrontar este reto surgen posgrados en universidades, se forman grupos de investigación, observatorios y se promulgan legislaciones supranacionales como el Convenio Europeo del Paisaje o las leyes de carácter local que buscan incidir en el planeamiento y la ordenación urbana.

La difusión del término paisaje resulta ambivalente. Hasta cierto punto, la palabra se ha banalizado y se ha convertido en una moda de uso común en diferentes esferas de la vida. Sin embargo, la geografía ha aprovechado lo anterior para debatir sobre el término generando interesantes contribuciones. Entre las principales aportaciones se retoma aquí la noción de que el paisaje es una construcción social y al respecto encontramos los trabajos de Joan Nogué (NOGUÉ, J., 2007), Javier Maderuelo (MADERUELO, J., 2007) y Ana María Moya (MOYA, M., 2011).

Las aportaciones actuales buscan superar la dicotomía entre la mera acción social y la producción de configuraciones territoriales, y apuntan hacia el retorno de la inclusión de las dimensiones subjetivas que paulatinamente fueron suprimidas y que estuvieron presentes aunque sin proyección posterior en las obras de algunos geógrafos como David Lowenthal, Eric Dardel o Yi Fu Tuan. Actualmente, en palabras de Nogué, “los paisajes están llenos de lugares que encarnan experiencia y las aspiraciones de los seres humanos”, los cuales se configuran como “centros de significados y símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones” (NOGUÉ, J., 2007, 207).

Dentro de este contexto no se puede dejar de pensar en la dimensión artística, dado que el paisaje y el arte están íntimamente relacionados. Al mencionar la palabra paisaje es común que se relacione con dimensiones estéticas como la pintura o literatura, aunque prime la primera porque en el paisaje se impone la fuerza de la imagen, como demuestra Saule-Sorbé (SAULE-SORBÉ, H., 2006). Maderuelo (MADERUELO, J., 2007) indica que el paisaje es un término que surgió en el ámbito de la actividad artística y se utilizó para designar un género de pintura. Incluso geógrafos y artistas se adelantaron a su tiempo y ofrecieron visiones paisajistas a través de representaciones cartográficas y pictóricas, las cuales mostraban objetos, procesos y realidades hasta el momento imperceptibles para el resto de la sociedad y que ayudaron a forjar la concepción de paisaje que ahora tenemos.

El vínculo entre geografía y arte hace que se plantee la interrogante: ¿cómo analizar una obra de arte desde una perspectiva científica? Ello resulta hondamente complicado porque el arte y la ciencia difieren en la intención y en la naturaleza de su respectivo lenguaje. Alfred Schutz argumenta que la realidad social se configura a modo de una yuxtaposición integrada por capas del mundo de la vida cotidiana, la ciencia, la religión, los sueños y fantasías, y el arte (SCHUTZ, A., 1974). Por lo tanto, el arte y la ciencia corresponden a diferentes dimensiones de la realidad. El primero se basa en representaciones e interpretaciones del mundo que transitan entre los contornos borrosos de lo real y la ficción. Mientras que la segunda, desde su perspectiva más positivista, corresponde a otro nivel de realidad que tiene como principal objetivo producir conocimiento, aunque si apelamos a los enfoques más fenomenológicos de la ciencia, se puede argumentar que en ésta ya cabe el análisis de las interpretaciones del mundo.

Debe mencionarse que en la geografía existen grandes acercamientos entre el arte y la ciencia. Nicolás Ortega señala que en el siglo XVIII, con la modernidad, resultó necesario encontrar len-

guajes y formas para captar la nueva esencia del paisaje, lo cual trajo consigo un acercamiento e interacción entre las dos (ORTEGA, N., 2006). De esta manera, los científicos expresaron un marcado interés por incluir sentimientos y emociones en sus trabajos, así como la narrativa en prosa y la elaboración de dibujos e ilustraciones de gran valor estético. Por otro lado, los pintores y literatos descubrieron el paisaje y se plantearon la necesidad de entender el funcionamiento y las leyes que rigen la naturaleza.

Por tanto, la ciencia y el arte –concretamente la pintura– pueden converger para revelarnos las relaciones entre la sociedad y el espacio o del “habitante del espacio con su medio familiar” (MERLEAU-PONTY, M., 2003, 22). Asimismo, la pintura encarna imágenes de experiencias y emociones vividas o imaginadas por el artista que pueden ser transformadas con múltiples posibilidades. La pintura está estrechamente vinculada con la geografía debido a que el geógrafo, como el pintor, mira a través de la metáfora de la ventana.

La pintura nos ubica en presencia de un mundo de vida con fuertes implicaciones geográficas, tanto para el pintor como para el público. Cuando nos encontramos ante la pintura “la percepción estética se abre generando una nueva espacialidad” (MERLEAU-PONTY, M., 1985, 302). Dicha espacialidad estética propicia la complicidad entre artista y espectador en la interpretación empática del cuadro. Asimismo, encontramos la fusión del pintor y sus experiencias del mundo, haciendo posibles diversos juegos como la temporalidad y la perspectiva. Este ámbito de interacción corresponde al espacio de los artistas, es decir, al “tercer espacio” (SOJA, E., 1996, 55). Es el espacio de la creación, mediante la representación simbólica directamente experimentada, donde se fusiona realidad y fantasía para formar otros universos.

Ante el reto de analizar pinturas desde una perspectiva científica se retoma una propuesta teórica sugerente que considera que los artistas y sus producciones tienen un sitio especial en la configuración socio-espacial. Así, se retoma la propuesta de la dialéctica espacial que ofrece Soja y que a su vez retoma de Lefebvre. Los planteamientos de Soja son pertinentes porque permiten captar la configuración del espacio a través de una visión integradora donde se agregan componentes socio-simbólicas a la dimensión física y objetiva, incluyendo el arte. El primer espacio corresponde a las prácticas espaciales y se entiende como el espacio de las formas materiales y las prácticas espaciales donde ocurre la producción y reproducción de la vida social. El actor principal es el usuario que responde a razones de orden pragmático y es un espacio descriptible y medible, por tal razón es definido como espacio concebido. El segundo espacio es el de las representaciones del espacio y está delimitado por la racionalidad. Está definido por los planificadores, los urbanistas, los tecnócratas y aquellos encargados de la toma de decisiones que fragmentan la realidad mediante el diseño, con el objetivo de buscar la regulación y el orden socio-espacial. El tercer espacio es de las representaciones, el cual comprende a los dos primeros. Éste es el directamente vivido, por lo que está lleno de motivaciones y significados. Los actores primordiales son los habitantes y los artistas que tienen la capacidad de captarlo. Igualmente es un espacio de apropiación simbólica y política del espacio por parte de los sujetos que lo convierten en un espacio de reivindicación y resistencia.

2. Un paseo paisajístico por La Alameda

La Alameda es el más antiguo paseo de la capital y desde su creación ha sido uno de los paisajes preferidos para los artistas visuales. Como resultado de ello durante sus cuatro siglos de existencia se han generado una gran cantidad de productos artísticos como pinturas, litografías y dibujos de diferentes épocas que nos permiten mirar diferentes momentos del paseo y de la ciudad de México. Asimismo, permiten aproximarnos a las ideas urbanísticas de diferentes épocas que se han aplicado al jardín. Igualmente, las obras de la Alameda aportan testimonios sobre la vida cotidiana, sueños e imaginarios que permiten mirar a la sociedad mexicana y a sus prácticas en el tiempo.

Desde el siglo XV, las alamedas fueron un elemento importante en las ciudades europeas y por ende se trasladaron a los territorios ocupados de la América española. El término es empleado no sólo exclusivamente para designar los sitios plantados con álamos, sino cualquier jardín público destinado al paseo, esparcimiento y recreación de los habitantes. Generalmente, las alamedas fueron situadas en los límites de la urbanización porque ofrecían un encuentro con la naturaleza, así como con el ocio y la recreación. Además, en los extremos del espacio urbano resultaba más fácil que fueran tierras fértiles bañadas por ríos y acequias que permitieran su desarrollo vegetal.

2.1. Paisajes de la alameda colonial

El diseño urbano en la ciudad de México, durante la Colonia, se caracterizó por su trazado ortogonal que permitía seguridad militar, así como el orden y la distribución social, económica y étnica. Siete décadas después de que los españoles arribaran a la ciudad de México y de que conformaran una estructura urbana sólida, a petición de Luis de Velasco, octavo virrey, se construyó la Alameda mexicana, un sitio destinado al ocio y a la recreación de los vecinos más selectos. Ésta se edificó en el extremo poniente de la ciudad.

Figura 1. Forma y levantado de la Ciudad de México en 1628



Fuente: INBA (2001). Autor: Gómez Transmonte, J.

La Alameda marcó el crecimiento de la ciudad virreinal hacia el poniente del Valle de México y fungió como la avanzada de los conquistadores para urbanizar paulatinamente territorios periféricos. Un testimonio gráfico de este suceso es la pintura titulada *Forma y Levantado de la Ciudad de México en 1628*, un paisaje que resulta sugerente a la luz de la discusión sobre los vínculos entre ciencia y arte, debido a que originalmente surgió de un plano levantado en 1628 por Juan Gómez Transmonte, quien fue un destacado arquitecto español que estuvo a cargo de obras hidráulicas en la ciudad de México y en el marco de sus labores se le encargó realizar un proyecto para evitar inundaciones en la ciudad. A comienzos del siglo XX, el plano fue recuperado por el litógrafo florentino Ruffoni, que a partir de los datos del arquitecto efectuó la representación pictórica. De esta manera, un proyecto meramente técnico fue plasmado tres siglos después de manera estética, por lo cual estamos ante una doble recreación de un paisaje, es decir, la que efectuó Gómez Transmonte y la que llevó a cabo Ruffoni a partir de éste.

Priscilla Connolly menciona que la obra en cuestión resulta polémica por su falta de fidelidad, debido a que exagera el tamaño del núcleo urbano y suprime los barrios indígenas. Asimismo, la mayúscula dimensión que ocupa el agua en la obra es discutida, ya que es una representación dirigida a conseguir recursos económicos de la corona española para efectuar grandes obras hidráulicas (CONNOLLY, P., 2008, 125).

A pesar de ello, la imagen nos ofrece interesantes evidencias históricas sobre la Alameda. Es una representación visual orientada hacia el occidente que combina una vista a vuelo de pájaro con elementos cartográficos. En el primer plano se distingue una zona de transición entre el espacio urbano y el espacio rural que se define por la ausencia de construcciones y por la presencia de una zona de cultivos. En el segundo plano aparece la traza urbana en la que es identificable el emplazamiento español caracterizado por su forma cuadrículada. En este punto es relevante destacar a la Alameda en su forma geométrica original. Dicha pintura muestra cómo la Alameda (en elipse) establece el límite de la ciudad colonial, ya que pasando éste no hay rasgos de urbanización. Finalmente, en el tercer plano se distingue un espacio agrícola que tiene de fondo al volcán Popocatepetl y algunas montañas que conforman la cuenca del Valle de México, un elemento que se repetirá en diferentes representaciones del paseo y de la ciudad.

Desde su construcción y hasta el siglo XVIII, la Alameda fue un modesto jardín sembrado con álamos, sauces, fresnos y con una fuente. El sitio en el cual se cimentó la Alameda hizo complicado formar un espacio noble, debido a las condiciones naturales de los muladares, la colindancia con los poblados indígenas y las instituciones de beneficencia que progresivamente se fueron instalando en su perímetro. No obstante, dichas condiciones no impidieron que la Alameda fuera un referente de la urbanización de la capital colonial. Cuando el clima político se estabilizó y disminuyó el riesgo de un motín indígena se comenzó a secar el lago para orientar paulatinamente las nuevas construcciones en la dirección del paseo.

La segunda obra a comentar es *Vistas de la Alameda y el Palacio de Virreyes*. Esta pintura se encuentra incompleta y presenta un paisaje del siglo XVII de autor desconocido. En ella se puede reconocer el aspecto que presentaba a la Alameda en el año 1650 aproximadamente.

Figura 2. Vistas de la Alameda y el Palacio de los Virreyes



Fuente: INBA (2001). Autor: Anónimo.

En la pintura destaca un carruaje negro que va en dirección a la Alameda y está resguardado por alabarderos, lo cual denota la clase social alta a la que pertenecen los ocupantes del vehículo. En el extremo derecho del biombo identificamos la Alameda y los elementos de su vida cotidiana. De esta manera, se da testimonio de mujeres elegantes y hombres igualmente vestidos con distinción, algunos a pie, a caballo y otros sentados en la fuente central que toman el fresco. A su vez, una mujer arrodillada extrae agua de la fuente, lo que constituye un elemento importante puesto que la Alameda surtió de este vital líquido a la ciudad. El artista también se ocupa de algunas mujeres que eran acompañadas de sus esclavas africanas y de otras que, sentadas en el suelo, venden comida y golosinas. Con ello, se muestra las relaciones y jerarquías sociales que se establecieron en la Nueva España y que se pueden apreciar en el paseo, el cual era utilizado por las clases altas conquistadoras no sólo para su ocio sino también como un sitio donde iban a exhibir su riqueza, mientras que los indígenas y esclavos estaban mayoritariamente en el paseo para servir a sus amos y como comerciantes ambulantes.

2.2. Paisajes de la Alameda Borbónica

A mediados del siglo XVIII, los Borbones asumen la corona española y empapados de los preceptos ilustrados y por el urbanismo neoclásico plantearon la reorganización del plano de la ciudad de México, la reglamentación, la urbanización, así como la apertura y mejoramiento de los paseos. En este contexto, la ciudad de México debía reflejar la expresión política del régimen gubernamental y la Alameda fungiría como el espacio que mostraría el progreso de la ciudad.

Las Reformas Borbónicas se sustentaban en la ideología del urbanismo clásico que favorecía los trazos rectilíneos y dicha ideología consideraba que la ciudad debía producirse según la racionalidad para generar formas ordenadas y simétricas. La Alameda adquirió mayor relevancia puesto que los virreyes adeptos al urbanismo neoclásico comprendían que el paseo tenía un papel estratégico en la vida de la ciudad, debido a que se pensaba que la grandeza de la ciudad se reflejaba en el ornato y la hermosura de sus paseos.

A partir del gobierno del Marqués de Croix, los virreyes de la Nueva España se plantearon limpiar y regularizar geométricamente el plano de la ciudad, sobre todo aquellos barrios que no armonizaban con la traza central. Ello se aprecia en la siguiente pintura titulada *De Alvino y Española produce Negro Torna Atrás*, del siglo XVIII, la cual plasma las transformaciones del paseo. La pintura forma parte de la serie Cuadros de Castas, un conjunto de obras que tenían como objetivo mostrar las mezclas raciales y las jerarquías sociales en escenarios urbanos y rurales en la América española. Estos cuadros son una referencia a la vida cotidiana y familiar de la Nueva España, aunque no dejan de ser pintorescos respecto a la construcción a la alteridad.

En el primer plano de la composición pictórica destaca una familia retratada en la azotea del Convento de Santa Isabel. La integran un hombre albino vestido elegantemente, una española de piel blanca y su hijo crespo y de piel oscura. La familia refleja la visibilidad y la aparición de las mezclas raciales en la ciudad, en este caso con la Alameda como un escenario de la emergencia de castas y del incipiente surgimiento de nuevos segmentos sociales.

Figura 3. De alvino y española produce negro torna atrás



Fuente: Velázquez, 2004. Autor: Anónimo, Siglo XVIII.

En segundo plano aparece la Alameda, que fue ampliada al doble de dimensión en su longitud. En la figura pueden distinguirse las adecuaciones que se hicieron al paseo durante el urbanismo

borbónico. La Alameda adquiere entonces una forma rectangular y se le delinean avenidas diagonales, se aumentan el número de fuentes y se dividen los jardines reservados para los peatones.

El ensanche de la Alameda fue un suceso paradigmático ya que a partir de éste se aceleró la actividad urbanística en la ciudad de México. Las ideas ilustradas cambiaron la concepción de la ciudad de México y a las transformaciones no exclusivas de formas físicas y espaciales se añadieron las implementaciones políticas de saneamiento social encaminadas a limpiar las calles de pobres y mendigos. Por lo cual se reorganizó la policía de la ciudad, la cual se usó como un instrumento de reordenamiento y exclusión socio-espacial de los marginados, sobre todo en la zona de la Alameda.

2.3. Paisajes de la alameda moderna

Durante el siglo XVIII, los viejos habitantes y las nuevas clases altas rurales emigradas a la capital originaron el nuevo patriciado que impactó demográfica y espacialmente a la ciudad. La Alameda ya no era suficiente para albergar el ocio colectivo de los habitantes capitalinos, por tal motivo se construyó otro paseo relativamente lejano en el mismo lado poniente. El Paseo de Bucareli o el Nuevo Paseo, afuera de la ciudad, ofrecerían nuevamente el encuentro con la naturaleza. A partir de ese momento, la ubicación de la Alameda pasó a ser considerada dentro de la ciudad.

Figura 4. La Ciudad de México en 1855



Fuente: INBA (2001). Autor: Decaen, J.

Lo anterior puede apreciarse en el paisaje titulado *La ciudad de México en 1855*, del viajero francés Joseph Decaen, de quien se tienen escasos datos. El autor ejecuta la obra desde un globo aerostático. Cabe mencionar que en la Alameda ocurrió el primer vuelo de globo en México ejecutado por Joaquín de la Cantolla, suceso retratado en el mural de Diego Rivera que se analizará más adelante.

El paisaje está contemplado desde el poniente y permite visualizar la urbanización que se registra después de la Alameda, que para ese entonces dejó de ser la frontera de la ciudad. Asimismo, se distinguen las nuevas construcciones monumentales que se llevaron a cabo siguiendo las ideas urbanísticas de la época. Destaca la plaza de toros y el trazado del Paseo Nuevo que disputó con la Alameda el ocio y la recreación de las clases burguesas de la ciudad de México. En la parte central de la obra se distingue la Alameda y el trazado ortogonal de la ciudad así como la plaza Mayor. Al fondo se aprecia la llanura y los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

La ciudad creció y se diversificó en su población y actividades, lo que originó la modificación del paisaje urbano así como de las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de la sociedad urbana. El viejo patriciado dominante en la metrópoli descubrió que su ciudad comenzaba a transformarse en un conglomerado heterogéneo.

En el marco del centenario de la Independencia de México se concibió la edificación del nuevo Teatro Nacional. El proyecto fue encargado al arquitecto italiano Adamo Boari, quien decidió edificar un recinto que mostrara el poder del régimen y el ideal de progreso al que aspiraba ingresar la ciudad de México. Se comenzó a construir en la zona de la Alameda lo que el autor considera como el nuevo centro de la ciudad, debido a su posición geométrica que enlazaba la Plaza Mayor con el crecimiento de los nuevos fraccionamientos para los sectores acaudalados. Además, allí se celebraron los actos políticos más importantes, los festejos de la Independencia de México y en su entorno se ubicaron importantes instituciones públicas. Todo ello le otorgó a la zona un potente dinamismo económico.

2.4. Paisajes de la Alameda contemporánea

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX fueron de aceleradas transformaciones para la ciudad de México, selladas por la dictadura de Porfirio Díaz quien impulsó la especulación inmobiliaria, el orden y el progreso. Así, el surgimiento de otro modelo de ciudad se hizo patente. El crecimiento urbano implicó relaciones sociales diferentes, la ciudad pequeña y bien delimitada pasó a ser de bordes borrosos y receptora de las clases medias y las altas provincianas emigradas a la capital.

En este contexto, se elaboró quizá el paisaje más famoso de la Alameda: el Mural *Sueños de una tarde dominical en la Alameda Central*, de Diego Rivera. Aquí el artista narra la ensoñación de los recuerdos de su niñez y juventud a través de actores y personajes centrales en su historia. Conjuntamente, realiza la recapitulación de la historia de México y de la ciudad en la Alameda Central y paralelamente muestra las prácticas socio-espaciales dominicales en el paseo. El fresco cuenta con un sugerente contenido político criticando perspicazmente los excesos de la Colonia, el catolicismo del pueblo mexicano y las alianzas del capitalismo con el corrupto sistema oficial. Diego Rivera utilizó el realismo para plasmar sus sueños, los ensueños de los demás y las quimeras del país mediante setenta y seis figuras humanas que dan cuenta de la historia del país a través de la lucha de clases representada en la Alameda.

Figura 5. Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central, 1948



Fuente: MARTÍN, L. y CORONEL, J.R. (2008). Autor: RIVERA, D.

Rivera representó un paisaje desde el espacio del habitante y del practicante, evocando sus recorridos y juegos familiares en la Alameda. De esta forma, la obra cuenta con un potente contenido vivencial construido a partir de la memoria visual del artista, evocando hechos, rostros, olores y colores de su niñez. El pintor se autorretrata como niño en tres ocasiones y pinta a su familia y amigos, incluyendo a Frida Kahlo.

En la primera mitad del siglo XX, la zona de la Alameda tomó mayor relevancia en la ciudad concretamente con la avenida Juárez, que fungió como puerta de entrada al corazón del país y, por lo tanto, fue una de las vías más elegantes y refinadas de la ciudad. Dichas particularidades la hicieron una zona atractiva para levantar los primeros rascacielos de oficinas y grandes hoteles, convirtiéndola en una de las principales zona turísticas de la ciudad.

Figura 6. La Ciudad de México, 1947



Fuente: O'GORMAN, E. et al. (1993). Autor: Juan O'Gorman.

En la siguiente representación pictórica de 1947, Juan O'Gorman presentó un paisaje que combinaba la perspectiva de aquel momento con una dimensión histórica. El muralista y arquitecto se inspiró en la pintura *Vista y plano de Toledo* de El Greco. La visión está orientada desde la altura

de lo que intentó ser el nuevo Palacio Legislativo y recorre la Avenida Juárez por donde se penetra hasta el corazón de la ciudad.

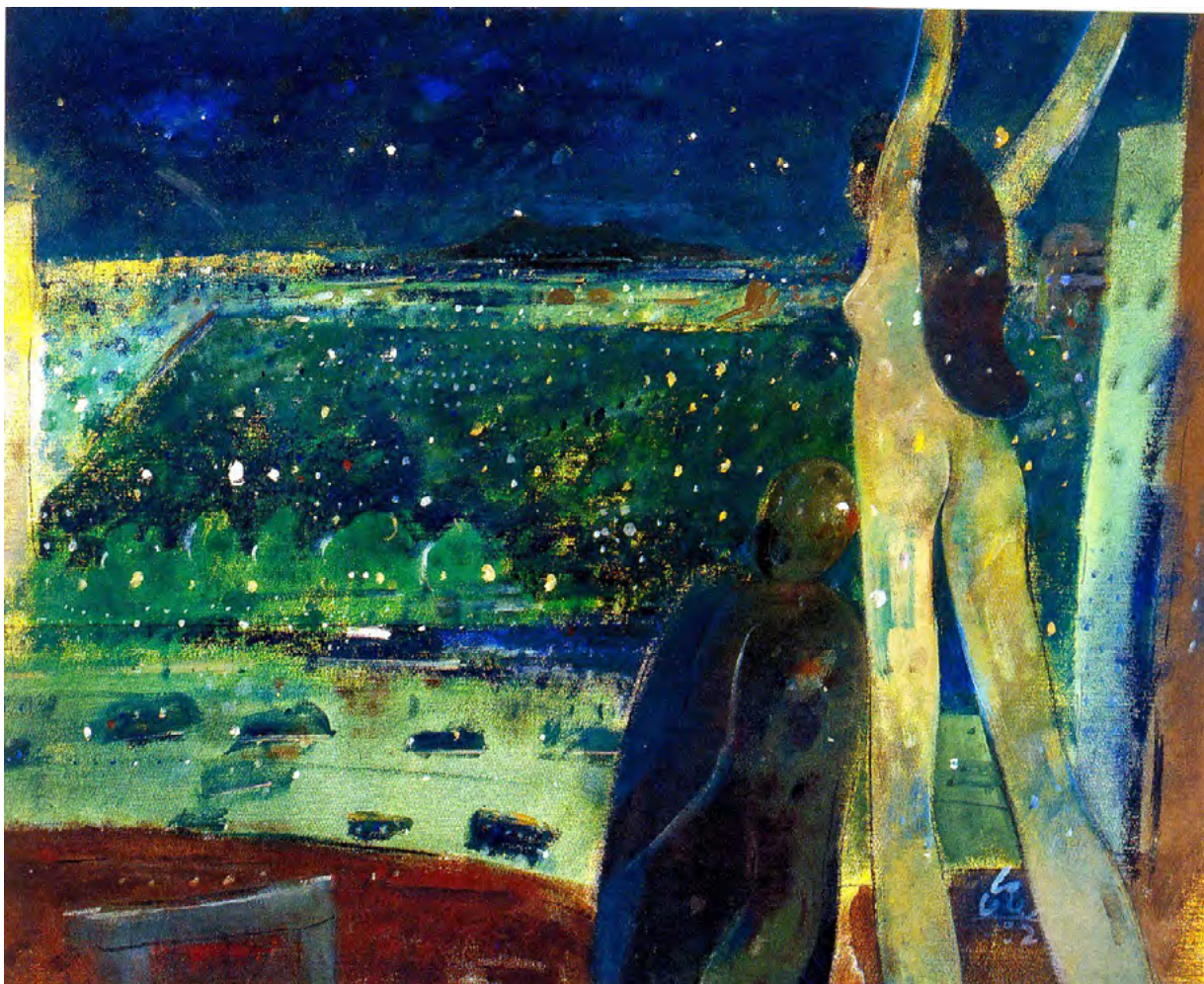
En este paisaje se puede apreciar al artista, puesto que en el primer plano aparecen las manos blancas de éste que sostienen el denominado Plano de Upsala, el cual se dibujó tres décadas después de la conquista. Su figura se acompaña de un andamio que sostiene a un albañil indígena, quien ejecuta la obra de construcción. Esta una alegoría de la sociedad mexicana que se caracterizaba por estar segmentada étnicamente. En el segundo plano se plasma la serie de edificios funcionalistas que se construyeron durante la primera mitad del siglo XX sobre la Avenida Juárez, considerada el centro económico de la ciudad. Allí se aprecia el gusto del pintor por la escuela funcionalista de arquitectura. Entre los edificios se distingue un espacio arbolado que es la Alameda, la cual ocupa un papel secundario, suceso interesante en comparación con otros paisajes mostrados aquí. En el tercer plano se presentan de nuevo las montañas que conforman el mito del nacionalismo mexicano, elementos fundamentales hasta nuestros días que forman parte de los paisajes de representación de la Alameda y de la misma ciudad de México. El cuadro se complementa con figuras simbólicas en el cielo: la deidad Quetzalcóatl, que fue la principal figura religiosa prehispánica, la cual se hace acompañar del águila, que resulta esencial para el mito de fundación del Estado mexicano. Al final se presentan un par de mujeres, una blanca y otra morena que sostiene una bandera de México. Ambas encarnan la figura de la nación y son el elemento de fertilidad del mestizaje que representa al país.

Después de la segunda mitad del siglo pasado se consumó la salida de las clases burguesas del viejo centro de la ciudad, quienes desde los albores del siglo XX fueron poblando nuevos barrios aristocráticos construidos para ellos en el poniente de la ciudad, siguiendo la dirección del Paseo de la Reforma. De esta manera, los viejos casones se deterioraron y se fragmentaron en múltiples viviendas que fueron aprovechadas por los migrantes de origen rural e indígena, quienes arribaron a la ciudad tras la explosión demográfica y se encontraron con estos espacios de infravivienda a precios baratos. La situación se agravó con los sismos de 1985 que padeció la ciudad de México, los cuales afectaron gravemente el centro de la ciudad y la zona de la Alameda.

En este tenor se presenta *Vista nocturna de la Alameda desde el Hotel de San Francisco*, un paisaje de la Alameda que estéticamente rompe con las anteriores pinturas debido a que pertenece a otra corriente artística. La obra es del pintor y escultor suizo Roger Von Gunten, avencinado en México, quien formó parte de la denominada Generación de la Ruptura que desde la mitad del siglo pasado criticó la escuela mexicana de muralismo por su carácter nacionalista y de izquierda. Esta nueva generación de artistas incorporó temáticas abstractas y apolíticas en su trabajo.

En cuanto a la pintura encontramos que se sitúa desde una orientación del sur. Es un paisaje de técnica figurativa, en el cual se aprecian las formas y figuras diluidas. En el primer plano aparece una mujer desnuda cuyo cuerpo se vuelve casi translúcido cuando hace contacto con la Alameda su. La figura humana encarna la femineidad de la Alameda y en su trazo se fusiona con ésta. En el segundo plano surge la Alameda que, diluida, se conforma como un entramado sin una forma definida en su interior. En el tercer plano reaparece la figura de la montaña, tan presente en las obras del paseo, sólo que esta vez no corresponde a los volcanes de Popocatepetl e Iztaccíhuatl sino a un monte que se ubica al norte de la ciudad, lo cual denota un cambio simbólico en la representación de México.

Figura 7. Vista nocturna de la Alameda desde el Hotel de San Francisco



Fuente: O'GORMAN, E. et al. (1993). Autor: Roger Von Gunten.

La pintura de Von Gunten es la última localizada sobre la Alameda y ello puede deberse a que este paseo dejó de ser de interés para los artistas al perder su carácter noble que las clases gobernantes instauraron durante varios siglos y en cambio, poco a poco acogió el ocio y la recreación de la población pobre del centro de la ciudad. Asimismo, el paseo amparó prácticas socialmente marginales como la prostitución, el cortejo homosexual, creencias diferentes al catolicismo y la presencia de jóvenes migrantes indígenas. Ello provocó que lo que antes retrataban los ojos de los artistas convencionales y la clase política de la Alameda se convirtiera en un espacio que albergaba la marginación social, por lo que dejó de ser reconocido por los propios habitantes de la ciudad y por las políticas públicas que permitieron su deterioro, generando lo que Nogué denomina un paisaje invisible (NOGUÉ, J., 2007).

3. Reflexiones finales

Las pinturas que refieren al paisaje de la Alameda son diversas y se muestran de manera diferente según la época. Con el surgimiento de la ciudad de México en el siglo XVI el parque fue representado en las diversas pinturas de la ciudad desde su condición periférica. Cuatro siglos después, la Alameda se consideró el centro más importante de la urbe hasta que hace tres décadas volvió a

ocupar una posición relativa fronteriza de la vieja ciudad de México. Asimismo, podemos ver el tránsito de corrientes pictóricas, desde el realismo y el costumbrismo pasando por representaciones muralistas, hasta llegar a los cuadros abstractos, los cuales nos ponen ante distintas temporalidades que indican las temáticas en las que se interesaban los pintores y la forma de representarlo. Así, podemos entender la Alameda y sus prácticas a través de la mirada de los pintores que más allá de retratar hechos verídicos interpretan el paisaje urbano.

Las representaciones paisajísticas de pinturas de la Alameda son numerosas desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Progresivamente, después de la década de los años cincuenta del siglo pasado, desaparecen de las imágenes artísticas que interpretaban la ciudad, así como el paisaje del parque. Esto se debe a la expansión metropolitana de la capital mexicana, al deterioro del centro histórico y al surgimiento de subcentros urbanos. Dicho cambio de escala también implicó una transformación en la forma de ver la ciudad, puesto que las pinturas de paisaje prácticamente dejaron de producirse y las vistas de la ciudad interpretadas por los pintores desaparecieron, indicando con ello que ésta dejó de mirarse como un ente digno de representaciones estéticas. Como parte de este fenómeno, la Alameda entró en un proceso de deterioro marcado por la degradación urbana y social, lo cual dejó de ser del interés de los artistas visuales. Los nuevos ocupantes marginales de la Alameda y sus prácticas no han sido elementos dignos de pinturas; al contrario, el proceso de gentrificación impulsada por el gobierno local busca ahora suprimir dicha esencia de mixtura social del espacio público echando mano del arte y la cultura institucionalizada.

4. Bibliografía

- CONNOLLY, P. (2008): “¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la *Forma y Levantado de la ciudad de México 1628* de Juan Gómez de Transmonte”, *Investigaciones Geográficas*, núm. 66, págs. 116-134.
- INBA (2001): *Visión histórica y estética de la Alameda de la ciudad de México*, México, (Instituto Nacional de Bellas Artes), Landucci Editores.
- MADERUELO, J. (2007): “Paisaje: un término artístico”, en MADERUELO, J. (ed.): *Paisaje y arte*, Huesca, Abada, págs. 11-36.
- MARTÍN, L. Y CORONEL, J. R. (2007): *Diego Rivera. Obra mural completa*, Köln, Taschen.
- MERLEAU-PONTY, M. (1985): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta.
- MERLEAU-PONTY, M. (2003): *El Mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, FCE.
- MOYA, A. M. (2011): *La percepción del paisaje urbano*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- NOGUÉ, J. (Ed). (2007): *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- O’GORMAN, E. Y OTROS (1993): *Pasado y presente del centro histórico. Catálogo de la Exposición*, Palacio de Iturbide, Marzo-Mayo 1993, México, Fomento Cultural Banamex.
- ORTEGA CANTERO, N. (2006): “Ver, pensar y sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisaje moderno”, en: ORTEGA CANTERO, N. (Ed.), *Imágenes del paisaje*, Madrid, UAM-Fundación Duque de Soria, págs. 9-48.
- SAULE-SORBÉ, H. (2006): “Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación del arte en el paisaje”, en: ORTEGA CANTERO, N. (Ed.): *Imágenes del paisaje*, Madrid, UAM-Fundación Duque de Soria, págs. 49-100.
- SCHUTZ, A. (1974): *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu.
- SOJA, E (1996): *Thirspace. Journey to Los Angeles and other real-and-imagined places*, USA, Blackwell.
- VELÁZQUEZ, A. (Coord.) (2004): *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo, Siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 2 V.