

Eugenio María de Hostos

“En la exposición”

(fragmento)

en **Obras Completas, Vol. XI: Crítica;**

Habana: Cultural, 1939

páginas 74-83

[los signos → y ← indican el comienzo y el final del fragmento seleccionado]

BIBLIOTECA NACIONAL
BIBLIOTECA AMERICANA
"JOSÉ TORIBIO MEDINA"

E. M. DE HOSTOS

OBRAS COMPLETAS

BIBLIOTECA NACIONAL
BIBLIOTECA AMERICANA
VOL. XI
"JOSÉ TORIBIO MEDINA"

CRITICA

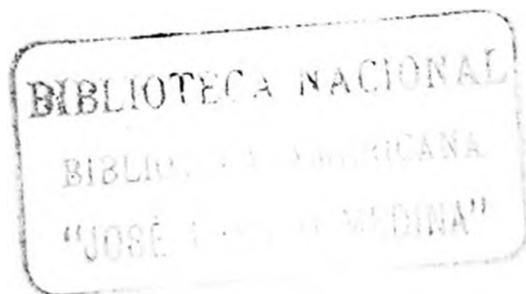
(Crítica en general; Música, Pintura y Escultura; Teatro, Letras)

EDICION CONMEMORATIVA
DEL GOBIERNO
DE PUERTO RICO
1839 1939

SECCION CONTROL
Y
CATALOGACION
BIBLIOTECA NACIONAL

CRITICA

	<u>Págs.</u>
<i>Crítica en general</i>	7
<i>Música:</i>	
Crítica de arte: Teresita Carreño.....	31
Los conciertos Barbieri.....	40
<i>Pintura y Escultura:</i>	
En la Exposición.....	53
<i>Teatro:</i>	
Romeo y Julieta.....	111
Hamlet	123
<i>Letras:</i>	
Carlos Guido Spano.....	191
Guillermo Matta	212
Lo que no quiso el lírico quisqueyano.....	225
José María Samper	233
Salomé Ureña de Henríquez.....	241
El libro de Américo Lugo.....	246
La historia de Quisqueya.....	251
El Instituto Nacional de Chile.....	259
Las leyes de la Enseñanza.....	263
La obra de Lastarria.....	277
Temas políticos	294
Las Tradiciones Peruanas.....	298



Que existan imitadores de Phidias, Praxiteles, Miguel Angel y Cánova en nuestro tiempo, se comprende: el sentimiento individual de las formas estéticas es independiente del estado de la civilización; pero que, siendo nuestra civilización en cierto modo contraria a la que produjo el culto de todos los dioses y la adoración de la forma humana, pueda una de nuestras sociedades americanas, totalmente divorciadas de las tradiciones históricas y artísticas del Viejo Mundo, apreciar y admirar ese bello primitivo, difícilísimo de apreciar por su misma sencillez, difícilísimo de admirar por los gustos de nuestra educación, que son contrarios a él, sólo se explica por el instinto del destino americano, que es unificar la civilización de todos los tiempos en la realidad de todas las aspiraciones de la humanidad.

Sacar de la contemplación de las estatuas esta querida esperanza, equivalía a alegrarme y me puse alegre.

VI



En aquel momento se dirigía de la sección extranjera a la nacional de pinturas un grupo de amigas mías. Dos de entre ellas remedaban con tan perfecta exactitud el rápido paso del que huye y la emoción congojosa de una fuga, que varié de camino por conseguirlas, y aproximándome a una de ellas inquirí:

—Vengo huyendo —me dijo— de aquel sol de Saal.
—Y sonrió.

—Hermosa, concisa y expresiva manera de juzgar —le dije—: sólo huyendo del sol, se juzga, como merece ser juzgado, a Saal.

Y volviéndome hacia la otra fugitiva:

—¿De qué o de quién huye —le pregunté— la émula del sol por sus cabellos, la por sus ojos rival del cielo azul?

—De aquel sátiro, que parece que se está saliendo de aquel cuadro.

—Y que, cuando quiere salirse, sin duda, ha visto a ustedes, siempre injustas: la felicidad y la mujer huyen de aquéllos que la buscan.

—Me parece que es muy justo huir de un ser tan horrible como aquél.

—Tan bello, dirá usted.

—¡Bello!

—Usted misma lo ha dicho.

—¿Yo?

—¿No ha dicho usted que el sátiro se salía del cuadro? Pues eso equivale a decir que es bello.

—El vicio no puede nunca ser bello.

—Verdad perfumada por sus labios. Pero ese pobre sátiro, representante de un estado de naturaleza, no es el vicio.

—Pues, ¿qué es?

—Una representación mística del amor a lo bello. Lo bello es buscado y es amado hasta por lo que es deforme y es horrible. La naturaleza y la humanidad hacen lo mismo: buscan y engendran los contrastes para producir la belleza y la armonía. Idéntico procedimiento es el del arte y ahora vamos a ver en la sección nacional de pinturas...

—¡Ah! ¡cuadros de Smith!

—Exactamente. ¿Y en qué los conoce usted?

—En que esos paisajes se parecen a los que yo veo cuando estoy pensativa, soñando o meditando.

—¿Luego usted cree que en distinto estado de ánimo vería de otro modo esos paisajes?

—Creo que sí. Pero veamos y aprendamos.

—Usted no tiene nada que aprender. Sabe cuanto se puede saber para apreciar la pintura de la naturaleza.

—¿Desde cuándo sé tanto?

—Desde el día en que contempló con ojos distintos un mismo pedazo de naturaleza, y desde que ha juzgado con tan admirable lucidez a Smith.

—¿Yo lo he juzgado?

—Con exacto juicio. Smith es un artista original, un paisajista notable, un excelente traductor de la naturaleza, porque la ve con los ojos de su cuerpo y la contempla con la mirada de su alma. Si usted manejara los pinceles con la blanda destreza de Smith; si usted distribuyera los colores con la sobriedad con que él los distribuye; si tuviera la media luz que lleva él en su paleta; si dibujara con la vaguedad con que él dibuja, sería usted tan excelente pintor de naturaleza como es él, porque es usted, al contemplar la naturaleza, tan artista como es él: porque usted, como él, vería la luz, el cielo, las nubes, la bruma, la cordillera, la montaña, el bosque, las plantas, el río, las aguas, los contrastes, las armonías de la naturaleza, al través de sentimientos y de afectos personales, con el corazón agitado o soñoliento, con el espíritu pronto o con la carne enferma, con la melancolía que divaga o con el agudo dolor que destaca, mirándose a sí misma en la naturaleza; mirando a sí misma mucho más que al paisaje contemplado. Eso explica sencillamente las grandes cualidades del artista que concibe esos cielos luminosos y los defectos de la mano que ejecuta esas simetrías monótonas. Eso explica la superioridad de los lejos sobre los primeros términos. Eso explica por qué representa con tanto encanto y tanta verdad las cosas más difíciles de pintar, el tiempo, la hora, la estación, que son conjunto, que son ideas generales, y pinta con tanta arbitrariedad las cosas más fáciles de representar, esa roca, ese árbol, esos cerros gemelos, que aun cuando se encuentren en la naturaleza como están ahí, con sus formas simétricas, con su rumbo paralelo, con sus árboles expresamente crea-

dos para vegetar ahí, no debieran pintarse, porque si la naturaleza visible a simple vista tiene poca afición a la geometría, el arte tiene horror a las formas repetidas. Naturaleza sentida, no estudiada, los paisajes de Smith son asombrosos por la fuerza de fantasía y la abundancia de sentimiento que revelan, por la creación intuitiva de una poesía plástica, de una especie de lírica pintada, en la cual, como acontece en la poesía lírica, el sujeto de la composición es el yo, el objeto es el yo, y la realidad externa es mera expresión subjetiva o individual de un estado psicológico. Hace ya mucho tiempo que ando buscando por América latina un poeta que cante con alma americana nuestros dolores y placeres, nuestras alegrías y tristezas, nuestras esperanzas y nuestros desalientos, nuestro pasado y porvenir, y es cosa extraña que el poeta más latinoamericano que conozco sea un pintor. Los americanos imitadores (buenos y malos) de los líricos europeos se van a Europa hasta cuando quieren cantar a América. Smith canta estados americanos del pensamiento y del corazón, porque siempre, hasta cuando la inventa, pinta naturaleza americana, y es imposible que piense a la europea, que sienta a la europea, el que se eleve hasta aquellas nieves, el que recorra esos cerros, el que pase a la orilla de ese lago, el que se pierda en ese buque, el que contemple esa mañana americana, esa luna americana, ese éter purísimo que sólo América conoce.

VII

—¡Qué hermosa noche de luna en este bosque!

—Y hermoso lienzo el que la representa.

—¿De quién es?

—Del pintor que más bellamente idealiza las realidades de la naturaleza chilena.

—¿Antonio Smith?

—Usted lo ha dicho.

—¿Y aquel salto de agua, que centellea en el aire y espumea en el suelo?

—Usted lo sabe.

—¿También de Smith?

—¿Y aquella primavera?

—Usted lo presente.

—¿Siempre Smith?

—Siempre encontrará usted a Smith en donde encuentre las cualidades y defectos que en conjunto hemos ya examinado.

—¿Y ese bosque en cuyo fondo hay tanta luz, tanto aire, tanto espacio?

—Ese bosque en cuyo fondo hay tanta luz para el que lo recorriera de brazo con la felicidad, como yo ahora; y tanto aire para el que a la vez se embriagara en la esencia de las plantas y de usted; tanto espacio para los dos, usted y yo...

—¿Insoportable soñador!

—¿Cuál de los tres: usted, el pintor, o yo?

—El más insoportable de los tres; usted.

—Es noche de luna, y sueño: noche en sus ojos arrobados, luz de luna en sus mejillas encendidas; me he extraviado en el fondo de ese cuadro, imagino que estoy en pleno bosque, que en lo oculto del bosque hay una casa, que en la casa hay un hogar, que en el hogar...

—¿Hay fuego?

—Yo me detuve al pisar las cenizas. Yo soy un leñador, y los frutos de mi obra son cenizas.

—Allí hay un bosque respetado: por allí no ha pasado el leñador: ¿eso es Smith?

—Va usted mismo a decirlo. ¿Sueña usted? ¿Divaga su imaginación del espectáculo pintado al estado de su alma al contemplarlo?

—No.

—¿Contempla usted ahí el espíritu que vió en aquellos cuadros?

—No.

—¿No hay aquí más obstinación en el dibujo, más atención en los pormenores, más cuidado en la disposición de los planos, sumisión a las reglas de la plástica, más árboles, más aguas, más peñascos que emociones sentidas, que ideas pensadas al contemplar a la naturaleza?

—Sí.

—Pues usted lo ha dicho: ahí no está Smith.

—¿Y quién es?

—Yo no sé.

—Pero eso no es malo.

—Eso es bueno de dos modos y de dos modos es malo. Es bueno, porque el pintor ha pintado con conciencia, ha distribuído con conciencia de lo que hacía, el color, el dibujo y la distancia, y es bueno, porque aquí hay observación de la naturaleza y muchas libertad en el manejo de los medios y recursos materiales del arte; pero es malo, porque esa naturaleza es muda; y malo, porque el pintor ha agrupado para producir un efecto de conjunto, elementos que no se dan en lo representado.

—Yo no entiendo.

—Pero entenderá. Vea usted ese pedazo de cordillera allí en el fondo; esos peñascos en el plano derecho; esos árboles enanos del primer término. Véalos bien, y busque la unidad del paisaje.

—¡Ah! ya entiendo lo que había sentido! Me parecía que el cuadro estaba compuesto de partes distintas.

—De partes distintas se compone, y eso depende de dos causas: primera, de la falta de unidad en la concepción: segunda, de la falta de unidad en los elementos reunidos para formar el cuadro. El pintor ha concebido, contemplando desde el cerro de Huelén la Cordillera

de Santiago, que podía con ella y con él hacer un cuadro, y buscando de cerro a cordillera y de cordillera a cerro el punto de vista, el efecto de luz, la graduación de tintas, el contraste entre la nieve brillante, abrillantada con exceso por la luz poniente, y el pedrusco oscuro, más y más oscurecido por las sombras crepusculares, ha perdido la unidad del paisaje, que no está en el conjunto amontonado de objetos, sino en la claridad con que se ve en medio de todos los objetos circunstantes el pedazo de cielo, de tierra, de montaña, de lago, de bosque, de alameda que se representa. Mas no es esa unidad la única que decide del éxito de un cuadro, la única con que debe contar un paisajista: hay la unidad científica de la naturaleza...

—Vamos despacio para entender de prisa.

—Ir despacio con usted es ir a completo gusto mío. ¿Cree usted que la naturaleza es caprichosa?

—Creo que no.

—¿Cree que produce por capricho tales plantas, tales flores, tales árboles en determinadas comarcas, en determinada vecindad de luz y de calor, de frío y de sombra, de aguas o montañas?

—Creo, al contrario, que cada comarca tiene su vegetación adecuada a su clima y a sus accidentes.

—Lo cual es decir que cada vegetación tiene su geografía y su topografía peculiares, ¿no es verdad? Pues bien: atenta contra ese plan de la naturaleza el paisajista que en un plano de su cuadro reproduce una naturaleza y en otro plano del mismo cuadro reproduce otra.

—¿Y este pintor lo ha hecho?

—Vea usted esos árboles enanos.

—Están muy bien pintados.

—Están bien; *Sed non erat hic locus*, lo cual quiere decir en el arte de la palabra y del color, que es necesario

respetar el lugar natural y nativo de las cosas, y que esos árboles, que son bellos, excelentes para terrenos de formación anterior e inferior a los representados en este paisaje, están rompiendo en él la unidad científica de la naturaleza.

—Pero entonces, si el artista no puede salirse de esa unidad inflexible, no hay arte.

—Cierto, si el arte consistiera exclusivamente en demostrar las facultades inventivas del artista; pero como el arte es la libre e individual interpretación de la realidad, ya sea ésta humana y subjetiva o natural y objetiva, la facultad inventiva se alía únicamente con la realidad, y no consiste en prescindir de ésta, sino en completarla verosímilmente con los complementos estéticos que lleva el artista en su fantasía, en su modo peculiar de sentir y de expresar lo bello y en el conocimiento que tenga de las leyes generales de la naturaleza o del espíritu y en la forma original propia suya, que da a las verdades observables y observadas. Lira...

—¿Con que son de Pedro Lira esos paisajes?

—Lira hubiera podido optar entre dos escuelas; la imaginarista, representada en los paisajes nacionales por Smith, y la realista, seguida en sus cuadros por ese paisajista.

—¿Quién es?

—Somerskel, el autor de ese *Bosque del Sur* y de ese *Camino de Chillán*. Observe usted alternativamente los lienzos de Somerskel, de Lira y de Smith. Prescinda usted de la ejecución, y fíjese exclusivamente en la inscripción: ¿no es verdad que Smith y Somerskel, que en nada se parecen, presentan rasgos característicos, que no tiene Lira?

—Es verdad.

—Pues eso depende de que uno y otro toman de la realidad, de la naturaleza, de la verdad que hay en la

realidad y en la naturaleza los elementos de su obra, imaginando el uno, copiando el otro, viendo el uno lo que pinta e imagina, copiando el otro lo que pinta y lo que ve, poniendo el idealista el elemento personal que el realista excluye, atendiendo el realista a la reproducción exacta que el idealista desatiende, contentándose el que imagina con la verdad del conjunto, aspirando el que copia a la realidad de pormenores y conjunto. Ninguno de los dos se atreverá a hacer lo que ha hecho Lira, que altera la realidad y la verdad de la naturaleza, siendo simultáneamente realista e idealista, copiando fielmente y completando caprichosa y arbitrariamente la naturaleza, que al mismo tiempo copia e imagina.

—Pues yo prefiero la dulzura de Lira a esa dureza de Somerskel.

—Siempre, en arte y en ciencia, ha sido el eclecticismo menos duro que el realismo; pero, por dura que ella sea, siempre en ciencia y en arte, es preferible la verdad a la arbitrariedad. Mire despacio esas durezas de Somerskel, y se asombrará de la verdad que contienen. Esos árboles son árboles; esas hojas, esas ramas, tienen, como en las hojas y en las ramas de los árboles vivos, individualidad, vida propia, savia propia; y dentro del conjunto de la obra, cada planta, cada objeto tiene realidad individual.

—¿Luego estos paisajes son mejores que los de Lira?

—Deducción femenil, que no cabe en mi lógica de hombre. Los primeros términos de Somerskel son muy buenos, porque es lo único que pinta y que detalla; pero Lira aplica mucho más artísticamente que él las leyes de la perspectiva y las reglas de la composición. Si Lira copiara tan enérgicamente como Somerskel, y Somerskel compusiera tan artísticamente como Lira, se-

rían excelentes paisajistas del género intermedio sobre el realismo y el imaginarismo a que propende el uno por la concepción y en que cae el otro por la indeterminación de sus últimos planos.

—¿Y ese pintor, que emplea colores tan suaves y tanto esmero en la disposición de sus paisajes?

—Alberto Orrego, un principiante que tendrá un buen fin, si estudia la naturaleza que imagina. Es asombroso que ese joven haya realizado con tanta seguridad de ejecución la mañana que ha imaginado, y que haya copiado con tanta precisión el paisaje inglés que ha copiado.

—Y esos colores escandalosos, ¿de quién son?

—De un paisajista que sería notable si, como conoce las leyes de la perspectiva, conociera la distribución de los colores. Si no escandalizara tanto como éstos, asombraría con los conocimientos técnicos que muestra: Fergusson.

—¿Se dirigen a él esas risas?

—No; esas risas son aplausos.

—¿A qué o a quién?

—Serán a Caro y a sus cuadros.



VIII

Las risas que aplaudían a Caro continuaban; y en el ímpetu de su alegre admiración las examinadoras de la *Zamacueca* hacían violentas contorsiones. Una de ellas puso de frente a la trigueña más viva y más jovial que han producido las nieves de los Andes. Se reía como se ríen los pocos que en el mundo conservan intacta la salud del alma, y, al volverse hacia mí, me saludó con su más saludable carcajada.

ESTE LIBRO SE
ACABÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA QUINCE DE AGOSTO
DEL AÑO MCMXXXIX EN LOS
TALLERES DE LA CULTURAL,
S. A., EN LA HABANA,
REP. DE CUBA.