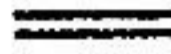


COSAS DEL MEDIO AMBIENTE

Elzear Santiago Giuffra



COSAS DEL ===

MEDIO AMBIENTE



== Prólogo de ==

José Enrique Rodó

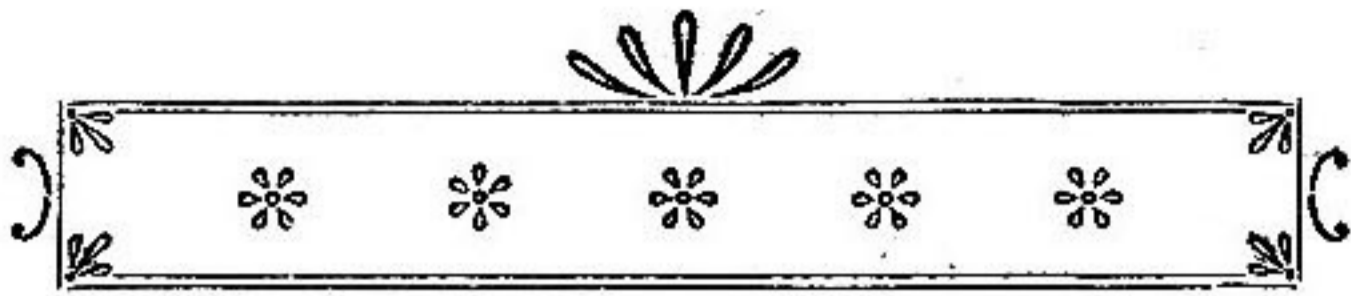


Montevideo

1911

DOS PALABRAS





Cuando pueblos nuevos se inician en las actividades de la cultura superior, es natural que su producción literaria y artística empiece por presentar un carácter de irreflexiva espontaneidad; no en el sentido de que se eximan de la imitación de lo ajeno y procedan con criterio propio, sino porque, siendo entonces, más que nunca, dóciles á las influencias extrañas, las reflejan sin examen, de modo instintivo é inconsciente. Esta ha sido, hasta hace poco, la condición de los pueblos hispano-americanos, en cuanto á sus realizaciones de belleza. Pero llegados ya á un grado de desenvolvimiento general que requiere complementarse por una con- digna evolución de su cultura, es neces-

rio que sus actividades de este orden pasen á ser obra consciente y reflexiva, en que intervenga, como agente indispensable, una crítica capaz de juzgar por sí misma y con arreglo á las necesidades del ambiente. El candor peculiar de la niñez tiene en ésta naturalidad y encanto; pero los pierde para convertirse en grave defecto si se prolonga más allá de los años en que la niñez termina: nuestro arte y nuestra literatura no pueden ya contentarse con ser fruto de una candorosa inspiración, porque nuestros pueblos han dejado de ser niños.

Siendo así, debe celebrarse como oportunísima en los que empiezan á escribir de literatura ó á producir de arte, toda manifestación que revele la tendencia á reflexionar por propia cuenta sobre la actividad á que se dedican; á formar de ella un concepto personal y bien fundado, y á adquirir claro conocimiento de los caracteres y las conveniencias de la sociedad que los rodea.

Bastaría, pues, lo oportuno del intento para que estas páginas juveniles merecieran el aplauso y el estímulo de cuantos se interesan por la buena orientación de

nuestra cultura. Pero, además, hay en el desempeño de ellas condiciones que, dados los años del autor (acaso más cercanos á los de la niñez que á los de la verdadera juventud) bien pueden calificarse de notables y prometedoras de cosas excelentes para no lejano porvenir. No se trata de la mayor ó menor exactitud de los juicios que formula ó de las doctrinas que expone: eso es secundario. Lo esencial, en una obra de iniciación como ésta, donde las ideas tienen que ser provisionales, por poco que el espíritu del autor se desenvuelva y amplíe, es lo que haya en ella de muestra de aquellas cualidades innatas que el tiempo debe llevar á su madurez y perfección. Y en tal sentido, la lectura de las páginas que siguen, dejará en todo espíritu habituado á aquilatar promesas y percibir vislumbres, la impresión de que éste es un buen comienzo para una vida de meditación y de estudio. En vez del divagar verboso y vano, que constituye la común tentación de su edad, el novel escritor manifiesta un real interés por las ideas de que trata; un vivo empeño por presentar el fundamento racional de sus afirmaciones y

sus juicios, — cualquiera que sea el acierto que se reconozca en cada uno de ellos; y una tendencia incipiente, pero ya estimable, á la expresión precisa y sobria.

Otra condición, más valiosa todavía, puede percibirse en esta obra de principiante: la de que su autor es de los espíritus que persiguen con sincero amor la verdad, y por lo tanto, de los que se rectifican y progresan. — A nosotros nos toca decirlo; á él demostrarlo.

José Enrique Rodó.



*Al Sr. Raúl Buela, director
de « El Telégrafo Marítimo »,
en demostración de particular
afecto.*

EL AUTOR.

Montevideo, Junio de 1911.

Lectores :

Lo que tenéis entre manos no es un libro ni siquiera un folleto. En éstos hay, por lo general, orden y método y esas condiciones, que algunos juzgarán indispensables, no existen en los presentes apuntes, escritos con la precipitación propia de mi espíritu poco amoldado á reglas y organizaciones fijas é inexorables. Las ideas que en ellos encontraréis, son observaciones y notas rápidas reunidas con el propósito — que no se realizó — de ser publicadas en la prensa diaria de Montevideo.

Rigurosamente, este trabajo se reduce á una recopilación de ar-

títulos sin otro mérito que la sincera espontaneidad que los motiva. Leyendo el primer capítulo ya os daréis cuenta de la rapidez con que han sido escritos, porque, como decía no ha mucho un cronista argentino, en la prensa diaria los hechos obligan á ser repentista y á convertirse en un corazón más que en un cerebro, en un corazón al que no sientan bien las cinceladuras ni los adornos.

En materia de arte soy impresionista, porque entiendo que esa manera de apreciar las cosas está más cerca de la sinceridad y más alejada de los convencionalismos y de las influencias extrañas, que son siempre motivo de decadencia ó de abarrotamiento intelectual.

Pero al escribir la palabra *impresionista*, no he querido decir que en mi ánimo ejerzan igual influencia todas las escuelas artísticas, porque afirmar tal cosa sería rebajar el

gusto llevándolo á las condiciones de una simple adaptación. Donde hay sentimiento, hay preferencias, y, por consiguiente, toda persona que sabe lo que es una impresión estética, tiene derecho á elegir ó determinar lo que en su concepto es lo más bueno, lo más malo ó lo mediocre. El impresionismo á que antes me refería, es simplemente el efecto instantáneo, el efecto de primera intención, que en el espíritu del observador produce toda obra, sea ó no de arte; más claramente: el resultado de un vistazo rápido y sin fines analíticos. Por otra parte, es este el criterio que prevalece entre los pintores modernos, para los cuales el detalle no existe ni debe existir, puesto que el ideal sólo estriba en producir la sensación de lo real sin recurrir á minuciosidades fastidiosas. Y como dentro de este modo de ver cabe la perfección de la forma y la habilidad de la eje-

cución, creo firmemente que el arte del futuro estará encuadrado en el concepto aludido. Es que sus orfebres pierden cada día terreno para dar paso á los sustentadores de la fórmula « prevalencia del conjunto y desaparición del detalle ». (1)

Explicado lo que antecede, entremos en materia.

Frecuentemente habréis oído lamentaciones de artistas decepcionados. ¿Qué es lo primero que dicen? Que en el país no hay ambiente propicio al arte; que los que lo cultivan mueren de consunción porque no se les alienta y sus obras no son apreciadas como se debiera.

Lo curioso es que no son únicamente los fracasados los que así se

(1) Esta idea si bien puede aplicarse á las Bellas Artes en general, se relaciona particularmente con la pintura.

expresan, sino que éstos consiguen arrastrar en sus afirmaciones á los que mayor éxito obtienen. ¿Cuál es la causa que origina esa queja? ¿Es verdad lo que afirman los artistas?



I

*El medio ambiente. — El suelo. —
La naturaleza y la vida. — La
raza. — Modificaciones impuestas
por el avance de la civilización. —
El gaucho, el paisano, el pue-
blero, el compadre. — Caracteres
dominantes. — El artista y el di-
lettante.*

Hay países en América que ne-
cesitan luchar contra su propia ex-
tensión, modificar las condiciones
de su suelo y cambiar las tenden-
cias de la raza originaria para re-

cibir los beneficios de la civilización y transformar su aislamiento en el bullicioso movimiento de la colmena humana: les ahoga el desierto que convida á la vida nómada y demanda ingentes capitales para cualquier obra de progreso; las fiebres ahuyentan la emigración, á la vez que la actitud airada del nativo, siempre receloso del extraño que viene á plantar en su tierra la carpa del colono, mantiene á éste alejado, casi como un transeunte peligroso, sin poder vincular sus afecciones y fundir en una sóla aspiración los diversos anhelos, dando así lugar á la formación de una nueva nacionalidad, apta para la lucha moderna en la que triunfa la mayor suma de producción, de trabajo y de energía. Nuestro país no tiene en su seno esos enemigos de su propio engrandecimiento; ni lo ahoga el desierto ni envenenan su suelo los gérmenes de las fiebres, ni el indígena considera

al extranjero como á un adversario. (1) Sus habitantes no tienen que luchar contra la propia naturaleza ni combatir los rigores del clima ni los inconvenientes del suelo, como los holandeses y belgas, que pasan la vida levantando diques que oponer al avance del mar, canalizando la tierra para que no se estancuen las aguas y abonando químicamente el suelo para hacerlo producir. La bruma no enturbia la atmósfera ni dificulta el tránsito en las ciudades, ni durante determinadas horas del día los rayos del sol, demasiado potentes, invitan á dormir como en la Asunción del Paraguay. El cielo permanece límpido 280 días del año; abundantes aguas corren rápidamente entre las ondulaciones del suelo; la temperatura es la de una eterna primavera comparada con la de otras regiones y

(1) Carlos M.^a Maeso. — « Tierra de Promisión ».

pudiera decirse que la naturaleza misma determina los caminos y la trayectoria de los ferrocarriles.

Veréis frecuentemente en nuestra campaña, amplios senderos endurecidos y de muy fácil tránsito, formados por el caminar de las gentes y el pisotear de los animales; largas distancias en las líneas férreas salvadas sin un puente, sin un desmonte de importancia y las vías instaladas solamente en sus durmientes en la cima de las cuchillas, que son otros tantos caminos que generosamente ofrecen las condiciones naturales del suelo. La locomotora no ha tenido que abrirse paso entre las montañas rocosas, como en Italia Continental, como en Suiza y el Perú, donde una obra de esa naturaleza reclama esfuerzos titánicos é ingentes sumas de dinero. En el Uruguay, —puede afirmarse— las sabias disposiciones de la Naturaleza lo han hecho todo, ó me-

por dicho, han proporcionado la base de todas las cosas. Pero ésto, que á primera vista parece muy beneficioso para los pobladores, en realidad sólo lo es para el extranjero que viene con ideas de trabajo, dispuesto á emplear todas sus fuerzas y consigue por el medio que le brindan tales comodidades, un ahorro de energías que ha de emplear luego en obras de provecho más personal. Aquella exuberancia de ríos y arroyos, de encadenamientos orográficos, de pendientes que permiten resbalar las aguas hacia el *to-werg* terrestre que forma su cauce, sin que constituyan insanos pantanos de costosa desecación como en los Países Bajos; aquella templanza climatérica que habitúa al cuerpo á no soportar ningún rigor; todas esas facilidades que proporciona nuestro país, son causas determinantes de un carácter especial, cuyos lineamientos generales trataré de expli-

car tal cual yo los veo, siquiera para aclarar esa especialidad que paulatinamente se acentúa como resultado seguro de un estado de ánimo que todo lo espera de la acción ajena y del transcurso ilimitado del tiempo.

. Quizás os llame la atención esta manera de expresarme que traduce un cargo que ha de alcanzarme también; pero á medida que avancemos en el desarrollo del tema, habréis de convenir, así lo espero, en los fundamentos de esa afirmación.

En nuestro país, la civilización ha penetrado con gran rapidez, casi instantáneamente. Ha sido, de seguro, el fruto esperado de una inmigración numerosa que ha venido á formar la cuarta parte de la población total y del acercamiento con las naciones más adelantadas del globo, que rápidos transatlánticos han estrechado notablemente y aproximan más y más. Esos países

nos brindaron todas sus comodidades, sus ideas casi perfectas de organización social, sus refinamientos intelectuales que les permiten apreciar las artes y amar las letras; en una palabra: nos han dado buena parte de lo que tenemos y de lo que disfrutamos; poco ó nada hemos inventado. Y el espíritu popular, el de los descendientes de la antigua raza criolla que constituye ahora el espíritu nacional, se ha acostumbrado poco á poco á ese estado de cosas. Si algo conservamos de la vivacidad originaria, de las disposiciones inventivas criollas, es porque en ciertas épocas, ya lejanas, las costumbres de nuestros primeros coterreños constituyeron un culto y se las imitaba hasta por sus enemigos los conquistadores.

El indio que poblaba nuestras costas, era vivaz, indómito, independiente. Gozaba errando por los campos, respirando á pulmón lleno el

aire salutarífico de las regiones en que vivía. Cuando el coronel Bernabé Rivera hacía desaparecer los últimos representantes de la raza puramente americana en el Uruguay, allá por el año 1832, esas costumbres y esos caracteres ya se habían transmitido de descendientes en descendientes. Pero á partir desde este instante, ya no es el indio bravo el que tenemos ante nosotros; ya no es el salvaje de arco y boleadora; ya no es el padre de nuestra altivez; es el gaucho indómito é inteligente por naturaleza, el amigo generoso y leal que no ha podido escapar á la obra civilizadora emprendida por los españoles; es el mismo *charrúa* por descendencia, pero no por costumbres, que ha modificado poco á poco el avance de la perfección individual; es el gaucho que vemos en la escena del llamado teatro nuestro que encarnan las personalidades dramáticas de

Juan Moreira, Juan Soldao y Julián Giménez; es el gaucho que rinde «culto al coraje, que proclama la vida nómada, la exaltación de la libertad, la rebelión contra el principio de autoridad, la negación del orden, la legendaria y altiva hidalguía gaucha». (1) Es tal su carácter que no ha faltado quien encontrara en las costumbres de esta raza semejanzas con las andaluzas y árabes, degeneradas por el ambiente en que se formaron y desarrollaron, porque muchas de ellas poseen un sabor romántico á toda prueba, como ser la afición desmedida á la música y al canto con la que han llegado á hacer verdaderas creaciones, así como á las aventuras propias de la época en que vivieron. Rasgando la guitarra y entonando un *estilo* ó un *triste*, pasaba el gau-

(1) Raúl Montero Bustamante. — «El teatro nacional», artículo publicado en la revista «Arte».

cho horas enteras improvisando
versos

Como el cantor Santos Vega,
aquél de la larga fama,
que murió cantando amor
como el pájaro en la rama. (1)

Pero de esta generación, ya no queda sino la leyenda. Sólo la espontánea vivacidad de acción de que hacen gala los viejos gauchos se ha ido transmitiendo de familia en familia hasta llegar á los representantes de nuestros días. En las venas del *compadre*, último eslabón degenerado de los gauchos, hay, sin embargo, vestigios de la sangre hispana y de la exaltada y belicosa del indio americano.

Es que en esa sucesión, un poco violenta, « primero el gaucho se

(1) Copla criolla muy conocida por los paisanos de nuestra campaña.

hizo *paisano*, luego *pueblero* y enseguida *compadrito*, conservando, aunque modificados por la ciudad, sus mismos instintos y vestimentas, la rebeldía contra el principio de autoridad, la repugnancia por el orden, el odio á la vida estable, el amor á las aventuras románticas, la guitarra, la trova, el clavel rojo detrás de la oreja, la melena reluciente, el puñal en la cintura, la ironía en los labios, la mano diestra, el gacho y el desdén por el hombre culto». (1)

Pero aún mismo esta figura va desapareciendo paulatinamente; se confunde con el extranjero y en particular con el italiano, por más que le califique despectivamente de *gringo*. (2) Sus instintos domi-

(1) Raúl Montero Bustamante. — Artículo ya citado.

(2) Al principio este apodo se daba á los extranjeros en general, pero ahora se aplica á los italianos y con especialidad á los hijos de Nápoles.

nantes, sus caracteres sobresalientes, se han mezclado con el gusto de la generalidad y han contribuido evidentemente á la formación del tipo actual, más apto para la realización de empresas escabrosas que para la concepción de ideas originales y prácticas. Porque es un hecho evidente é innegable, que si en algo empleamos nuestra inteligencia no es en resolver problemas difíciles ni en emprender trabajos que exijan una suma de constancia y decisión, sino en preparar estratagemas que permitan la suplantación instantánea de un régimen cualquiera, ya sea en el orden político como en el orden personal. Nuestro espíritu por naturaleza inquieto, nos hace pensar en una libertad ilusoria que la manera actual de encarar las cuestiones dentro del régimen político y social no parece ser la llamada á realizar.

Si el estado de cosas imperante desde los comienzos de nuestra nacionalidad ha aportado algo al medio artístico del país, no es más que un carácter marcadamente triste que más adelante trataré de explicar. Pero aún dejando sentado que el ambiente fuera refractario al arte, ¿qué hacen los artistas para modificarlo y adaptarlo á sus aspiraciones?

Suponed, por un momento, que un pintor joven ha logrado destacarse de la generalidad. El público reconoce en él méritos indiscutibles, condiciones excelentes que, con el estudio, pueden ser de provechosos resultados. De inmediato, nuestro artista concibe un plan de estudios meditado. ¿Cómo logrará sus propósitos? Casi huelga la respuesta. Todo el mundo sabe que la aspiración más grande de nuestros artistas es marcharse á Europa. Allí está para ellos la Jauja de los pin-

tores, de los escultores y de los literatos. Sueñan con una Roma ilusoria en la que las producciones de la inteligencia se colocan fácilmente á precios capaces de labrar fortunas á los menos inclinados al trabajo. Puede decirse, en una palabra, que nunca su decisión se manifiesta tan fuerte y tan tenaz como cuando se trata de un viaje. De cualquier manera, muchas veces con penalidades, logran trasladarse al viejo mundo. Pero una vez allí—esto han podido comprobarlo todas las personas observadoras—lejos de dedicarse á un estudio detenido de las obras maestras que pueden admirarse en las grandes galerías y de emplear el tiempo en el perfeccionamiento de su arte bajo la dirección de un maestro experto, caen seducidos por otras influencias que no es del caso enumerar y que concluyen por apartarle por completo de sus ideas primitivas.

Pero establezcamos — haciendo una posible excepción — que el artista lejos de extraviarse, cultiva sus facultades y aprovecha las enseñanzas que le ofrece el nuevo ambiente. En su espíritu se produce un cambio sensible, porque en él se acumulan nuevas circunstancias y hechos que no ha podido conocer en el estrecho círculo en que antes actuaba. Si después de no escasos esfuerzos, logra orientarse, tendremos que nuestro artista realiza progresos visibles. Así lo constatan sus maestros y así lo puede ver el propio discípulo. Pero, ¿qué ocurre entonces? Ocurre que llegando á cierta altura de sus estudios, el artista no retrocede ni adelanta. Ha logrado — supongamos que ese artista sea un pintor — interpretar con precisión tal ó cual motivo, dar realce á una figura, manejar con soltura sus pinceles. Técnica-mente, nada deja que desear; es

un mecánico perfecto, pero sus maestros no se deciden á darlo *pronto*. En su obra, técnicamente buena, falta « algo », algo indefinible que los mismos profesores no saben precisar. Cuando el artista regresa á su patria, resulta que las exposiciones que luego realiza, se elogian pero no se admiran. La opinión pública de aquí, como la opinión de sus maestros de allá, establece que en esa obra, aparentemente perfecta, falta « algo » ¿Qué es ese algo tan oculto y necesario? — Trataré de definirlo.

Imaginad que un francés de origen se traslada á España y permanece en esa nación por espacio de varios años. Al cabo de algún tiempo, consigue hablar con precisión el idioma castellano: sólo un dejo extraño, que no se pierde en la península, le denuncia como francés. Es así que los españoles que saben hablar el idioma de Racine,

prefieren que aquél hable en francés, creyendo que lo hace mejor que en castellano. Pero cuando nuestro hombre regresa á su patria, observa con extrañeza que sus compatriotas que hablan el español, se deleitan oyéndolo expresarse en castellano y tratan de evitar el empleo del francés. Se comprende, desde luego, que la causa de ese fenómeno — digámoslo así — no es otra que la imperfección con que se expresa en ambos idiomas. Ha llegado, pues, un momento en que no habla bien ni una ni otra lengua. Lo que le falta al expresarse en francés y lo que le falta al expresarse en castellano, es el « algo » que le faltaba á nuestro pintor. La obra de éste no es ni italiana, ni flamenca, ni uruguaya. En ella falta definir el espíritu de la nacionalidad, que en el arte, es como el alma para el cuerpo, como el agua para el que muere de sed.

Admitido ésto, es fácil deducir lo que pasa con el público y las obras de nuestros pintores. El ambiente en que se ha formado el primero, es distinto al que han conocido los artistas que regresan de Europa. El regionalismo que pudiera arrastrarlo á una admiración sincera, casi no se encuentra en esas obras, mezcla de escuelas y observaciones. Nada importa que el público nuestro se encuentre por fuerza sometido, en buena parte, á esa continua variabilidad de escuelas que le ofrece la importación y que su gusto sea bastante caprichoso é inestable. En él priman, sobre todas las cosas, el espíritu del país, los caracteres esenciales de la nacionalidad. Lo que le falta para destruir la especie de *dilettantismo* que ahora sufre y le ahoga, es fijar rumbos á ese mismo regionalismo, para que el arte que de él surja, tenga vida suya, defina sus

propios caracteres y únicamente
acepte del extranjero lo que pue-
de adaptar sin violencias á su mo-
dalidad general.



II

Necesidad de hacer obra nuestra.—

Blanes el único. — Su obra ; su vida. — La tristeza ; como se manifiesta en nuestro arte. — La temperatura moral de Taine.

Vuelvo á repetirlo: lo que necesita nuestro arte, es la definición de sus tendencias. Hasta ahora sólo ha vivido en un ambiente extraño, creado por la obra ajena y sujeto á mil modificaciones de la moda, que aquí, como en otras partes, actúa de una manera decisiva. Para contrarrestar esas fuerzas

que enervan sus propias modalidades, que no permiten discernir lo propio de lo ageno y que colocan, por decirlo así, una barrera entre lo ya creado y lo por crear, es imprescindible que el artista procure hacer obra « nuestra » y no extranjera, dar sello personal á sus producciones, moldear su espíritu en el medio en que ha vivido, encarnar las aspiraciones generales y sentir con el corazón de la comunidad. Los dolores del alma — dijo uno de nuestros más vigorosos escritores — no se adivinan por inducción, no se aprenden *in anima vili* como los dolores del cuerpo. Jamás describirá bien esos sentimientos, quién reconcentrándose sobre si mismo, no los vea moverse en el fondo de la vida. (1)

Pues bien: el mayor éxito de Blanes consiste en haberlos visto

(1) Julio Herrera y Obes. — « Alfredo Tennyson ».

mover. Él es el único artista nacional por temperamento ; la única figura que hace revivir con sus pinceles el medio en que ha nacido. Entrad al Museo Nacional y observad los cuadros de ese pintor. El más grande de ellos, el que representa el juramento de los Treinta y Tres, es una demostración palpable de su temperamento puramente nacional. En cada detalle, de los muchos que tiene la obra, hay rasgos que acusan conocimiento exacto del momento que la tela representa. Ved la altivez que se dibuja en esas cabezas erguidas y en el ademán enérgico de los personajes ; ved la expresión del que con la mano izquierda oprime su pecho y con la diestra empuña el sable para sellar con un gesto de íntima convicción la confianza que su decisión le inspira ; ved la desordenada indumentaria del conjunto, que deja admirar amplios pe-

chos y hercúleos músculos; ved, por último, la heterogeneidad de las armas, el desaliño personal, la claridad con que se destacan todas las figuras y el barquero semidesnudo que desaparece entre la vegetación, dando una idea de las penurias de aquella cruzada histórica. Quien ha pintado ese cuadro no es sólo un experto dibujante y un hábil colorista; es algo más; es un corazón enamorado de nuestras tradiciones.

Echad ahora una mirada hacia la izquierda y veréis un cuadro denominado « La fiebre amarilla », que el mismo pintor ha creado. Es un dolorosísimo episodio del año 1857, cuando el flagelo azotó á Montevideo. Existe en esa tela un estudio magistral que no llega á desmerecer la ausencia de sombra que deberían proyectar los personajes que aparecen en el segundo plano. Representa á una pobre mu-

jer que, víctima de la peste, ha rodado por tierra y al pecho se le ha asido fuertemente su hijo, pequeño de meses. La escena tiene caracteres conmovedores. La tristeza y el dolor se reflejan en el rostro de dos médicos, que se descubren reverentes ante el cadáver de la infeliz madre. Todo es allí exactísimo: la posición del cuerpo y el color de la fallecida, que hace contraste con la juguetona y rosada faz de la criatura; el muchacho, que, sorprendido, se apoya en la puerta de entrada; todo tiene un aspecto tan real, tan patético, que obliga á permanecer largo rato ante la tela. El extranjero admira el detalle, la perfección de las líneas y las seguras pinceladas; pero el hijo del país admira y siente á la vez. Es un hecho nacional interpretado admirablemente por un poeta sensitivo de alma puramente nuestra.

Mas llevad esos cuadros á Francia ó Inglaterra, ¿conseguirán igual triunfo? No, ciertamente. Las causas ya las conocéis; innecesario es que se repitan aquí. (1)

Criollo de origen, conservaba Blanes un amor singular por todo lo que fuera de este pedazo de tie-

(1) Puede objetarse que Blanes fué pensionado por nuestro gobierno y que en lugar de extraviar su arte, confundiendo temperamentos y escuelas, en su viaje á Europa acrecentó sus facultades pictóricas. Aparte de que Blanes, cuando se trasladó al viejo mundo, contaba ya 32 años de edad y había pasado por muchas vicisitudes que le arraigaban al terruño, medía la circunstancia de que en esa época era ya un pintor hecho, de genialidades propias, como lo reveló retratando al anciano don Carlos Camusso y á la familia del señor Santiago Sayago. Es sabido que el cuadro « La batalla de Sarandí », en cuya ejecución le sorprendió la muerte, lo pintaba en Europa con auxilio de un croquis que anteriormente había hecho en el país, planos y vistas del campo de batalla y, además, un prolijo expediente con los datos militares del gran hecho de armas, redactado por nuestro Estado Mayor. Era ésta una costumbre que había adquirido, y mientras estuvo en el viejo mundo realizó numerosos ensayos de ese género, lo que prueba que su idea dominante era pintar para el Río de la Plata.

rra en el que no poco había sufrido y probado su temperamento de hombre fuerte. Nacido de una familia humilde, allá por el año 1832, cuando aún se conservaba latente en el espíritu público la acción de las dominaciones extranjeras y se cernían sobre la cabeza de nuestros gauchos los nubarrones precursores de las luchas fratricidas que por tantos años asolaron al país con sus horrores sin cuento, tuvo que agitarse, por mucho tiempo, entre las privaciones de una posición social que no permitía á su familia excederse en gasto alguno, así fuera para adquirir el pan de cada día y lo más indispensable para vestir decentemente, como si el destino hubiese querido darle el gran mérito de que su futura gloria la debiese sólo á su fuerza de voluntad y á su amor por el arte. En 1843 abandonaba la escuela pri-

maría obligado por el sitio de nueve años que diera á Montevideo el nombre de Nueva Troya, y, huérfano de padre y teniendo que atender á las necesidades de la familia, no halló otro medio de vida que el que — no obstante sus escasos 12 años — le proporcionaba el oficio de tipógrafo, ejercido en la imprenta del « Defensor de la Independencia Americana », que á la sazón regenteaba don José María Mansanejo cuya memoria según un cronista, es honor de la prensa nacional por su modestia y honradez. (1)

Podría afirmarse que de las cajas tipográficas salió el renombre de Blanes, pues ya en aquella época azarosa era conocido por la habilidad que demostraba en el dibujo, disputándose las familias las

(1) Ramón de Santiago. — « Blanes ». — Artículo publicado en « El Telégrafo Marítimo », con motivo de su muerte.

flores, letras, monogramas y otras figuras que si bien adolecían de la falta de escuela, anunciaban, por la gracia con que las hacia, el genio del gran pintor. (1)

Luego de verse envuelto en los sucesos del 18 de Julio de 1853, se dedicó Blanes á hacer retratos al óleo y cuadros religiosos, algunos de los cuales pueden admirarse en casa de no pocas familias de Montevideo ó en el propio Museo Nacional. Pero sólo conquistó verdadero renombre después de haber ejecutado su obra « La fiebre amarilla ».

Por lo demás, Blanes tenía un temperamento dado á recordar las cosas tristes, y si bien mostróse pródigo en eternizar las hazañas de nuestros libertadores, dándoles ese aspecto victorioso que retempla el ánimo, no dejó de evidenciar en su arte, las muchas pesa-

(1) Ramón de Santiago. — Artículo ya citado.

dumbres que le embargaban, eligiendo casi siempre temas poco alegres, como ser los ya citados de « La fiebre amarilla », « Los últimos momentos del general Carreras » (estudio psicológico de gran verdad), « El asesinato del general Flores », « La conducción de los restos de Lavalle » y otros tantos que exteriorizan un carácter serio y un poco melancólico. En efecto: si Blanes fué feliz como artista, no lo fué en el hogar. Casi de manera repentina perdió la esposa, vió morir trágicamente á uno de sus hijos cuando más prometían su juventud y el talento pictórico que había heredado de su padre y desaparecer de su lado al otro hijo sin que hasta la hora de su muerte lograra saber nada de él.

Como se comprenderá, estas circunstancias influyeron enormemente en su ánimo ya acostumbrado, desde joven, á las privaciones, á

las desgracias y á los sucesos que se produjeron en el país durante muchos años.

Por otra parte, es la tristeza, como lo habéis podido observar, una de nuestras características. Eso que algunos llaman pesimismo, no es sino una consecuencia lógica, una remezón propia del ambiente en que nos hemos desarrollado. Hojead rápidamente nuestra historia y veréis por todas partes cuadros desconsoladores: aquí golpes de Estado, motines, dictaduras; allá conmociones, disturbios, revoluciones, sitios, masacres, todo un conjunto de hechos que llevan sombras al espíritu y son causas determinantes de una situación cuyas consecuencias lógicas tienen que ser origen de la decadencia del ánimo público y del apocamiento general de las sensaciones expansivas, reprimidas por el medio, que no ofrece ambiente propicio para su desarrollo.

Observad la obra de nuestros jóvenes pintores: ninguno ha querido representar en sus lienzos una escena divertida, un baile ó unas carnes palpitantes. Cuando mucho, se limitan á tomar por asunto para sus telas, lugares radiantes de sol pero sin un ser humano que los avive, que los refresque. Por el contrario, fácil será ver como tienen tendencias á las soledades, á las lóbregueces y á las vegetaciones espesas, tristes é imponentes. Recuerdo ahora el caso de un pintor joven, que habiendo reunido varias telas, realizó con ellas una exposición. La obra que se destacaba del grupo, era la representación del solitario y triste sendero de una necrópolis, adormecido por las hojas de corpulentos árboles. Lo más significativo del hecho es que el cuadro en cuestión resultaba una obra casi perfecta, al paso que los restantes acusaban una ma-

nifiesta inexperiencia. ¿Causas? El temperamento del autor amoldado al motivo elegido para la obra.

Es que, como decía Taine, en todos los países hay una temperatura moral que es el estado general de las costumbres y de los espíritus, y que, como la temperatura física de una región, inutiliza ó fecunda las semillas que caen en su suelo.



III

La opinión pública según Aristóteles y Rousseau. — El ideal de la fórmula. — La acción numérica. — El snobismo. — La moda. — ¿Tiene aún autoridad la opinión pública?

En el capítulo anterior mencioné rápidamente la influencia de la moda en las tendencias artísticas de nuestro público. Aquí intentaré aclarar algunos puntos dudosos y ampliar, en lo posible, el tema. Al efecto, empezaré por citar la opinión de dos sabios para funda-

mentar lo que luego expondré con el menor número posible de palabras. Esos sabios son Aristóteles y Rousseau, quienes conocieron profundamente las características del público de sus tiempos. Según el primero, « la multitud juzga mejor que uno sólo » y, según el otro, « para reinar por medio de la opinión, es necesario comenzar por reinar sobre ella ». Observad que Aristóteles hablaba de una multitud compuesta de elementos educados en una escuela distinta de la nuestra, hijos de otro ambiente y habituados al predominio de sus propias convicciones, y que Rousseau se basaba en la opinión pública de dos mil años después, modificada en sus tendencias por larga evolución y por la reunión de circunstancias y hechos acumulados por la sucesión de los tiempos.

¿Cuál de ellos tiene razón? Difícil es contestar con certeza, por-

que la esencia de esos pareceres arrastra aún á los escritores contemporáneos cuando afirman que no hay nada más justiciero que el fallo inequívoco de la multitud, ó cuando, por el contrario, aseguran que el juicio de ésta es generalmente incierto y no pocas veces parcial. De la educación, de la experiencia, de las modalidades propias de cada público y de la manera de apreciar éste las producciones intelectuales, depende sin duda la adhesión á una ú otra creencia.

En rigor, el pensamiento de Aristóteles entrañaría el ideal de la fórmula, porque un público compuesto de hombres conscientes, justos y reposados, tendría que dar un fallo colectivo que sería el exponente de esas cualidades del espíritu. Pero por desgracia, resulta, con harta frecuencia, que en todos los públicos, por escogidos que sean, los elementos así dotados no

logran superar en número á los que carecen de esas indispensables condiciones. Esto, que no es una novedad, deja ver claramente el resultado final de esos fallos: los más ejercen su acción numérica sobre los menos y arrastran con ellos á los indiferentes é irresolutos. De aquí podríamos obtener una opinión semejante á la de Rousseau, si en el juicio de los públicos modernos no intervinieran otros factores que, como la moda, son tanto ó más poderosos que los apuntados. El *snobismo* es también un mal que destruye la fuerza moral de los públicos y tiene la virtud—como la superioridad de la masa—de atraerse á todos los seres faltos de ideas propias que, naturalmente, son más que los que las tienen. El ejemplo es claro y á nadie puede escapar: un artista adquiere fama de talentoso y discreto; á poco, su nombre, en alas

del autobombo, recorre el mundo entero; es una notabilidad. Pero al tiempo se presenta la oportunidad de juzgarlo personalmente y lejos de despertar el entusiasmo que en otras partes, apenas si logra llamar la atención de los espectadores. ¿Cómo se explican entonces las estruendosas ovaciones que oye?

Es que en conciencia cada espectador traiciona sus propias convicciones, por temor á un juicio erróneo.

« Desde que el público de tal ó cual lado — se dice — le reconoce méritos indiscutibles, es porque en realidad debe poseerlos ».

Tal es el resultado práctico del autobombo y del *snobismo* que han entrado con furor en todos los públicos. Los artistas no lo ignoran y despliegan todas sus actividades en obsequio á la causa. Son otros tantos discípulos de Rousseau que,

como se ha visto, aconsejaba el procedimiento de reinar primero sobre la opinión pública para luego reinar por medio de ella.

Si la opinión pública fuera el resultado de la meditación y el razonamiento, la moda que tanto influye con sus aparatosos deslumbramientos, y el exagerado espíritu de imitación que ahora todo lo arrasa, habrían de dar campo á esas maniobras que tanto contribuyen á su desprestigio, haciéndola aparecer cada vez más lijera, no obstante el esfuerzo de quienes pretenden hacerla pesar como antes.



IV

La imitacion y la moda. — Cómo debe aceptarse lo que ésta impone. — Lo nuevo. — Neurosis de lo original. — En qué consiste la verdadera originalidad. — Diferencia entre dos creencias. — Una opinión de Benavente. — Shakespeare genio creador. — Un culto que debe desaparecer.

En los pueblos de poco desarrollo intelectual, — ha dicho uno de nuestros más afamados escritores, — en los pueblos cuya imaginación se asemeja á la imaginación infantil, el

deseo de novedad no se manifiesta tan imperiosamente como en los pueblos civilizados. (1)

Nosotros que, gracias á la avalancha europea que ha transformado rápidamente los caracteres étnicos de nuestra raza, apenas si conocemos el período de iniciación civilizadora, estamos expuestos, desde hace muchos años, á toda clase de influencias, porque, repito, vivimos supeditados á la acción creadora de los otros y nada hacemos por independizarnos de la labor ajena. Esa desmedida afición por las imitaciones que caracteriza á nuestros artistas, se manifiesta en forma tal, que hace presagiar un momento en que todo estará sujeto á la moda, á la moda caprichosa que, como decía aquel escritor, rara vez se funda en causas artísticas y puede, por consiguiente, extraviar y pervertir el gusto.

(1) Carlos Roxlo. — « Estética ».

No todo lo que las veleidades del momento aceptan como bello, es bello en realidad, ni lo que se rechaza por antiestético es repulsivo al buen gusto. Ya sabéis que Shakespeare fué un mal artista y un pésimo poeta para los críticos de diversas épocas, al paso que, para los de otras, «es la personificación más perfecta del arte dramático y el creador trágico más digno de Esquilo». (1) Es que el fallo de una edad, por lo que compete á las obras de genio, pocas veces puede calificarse de decisivo. Y claro está que quien afirma eso con respecto á una edad, lo afirma también con relación á un momento. No debe creerse con tanta fé en lo que la opinión pública acepta y adopta, y, mucho menos, en lo que nace para satisfacer sólo los deseos de lo nuevo y lo original. Aparte de que la origi-

(1) Víctor Hugo. — « William Shakespeare ».

nalidad no es la base de todos los triunfos, deben aceptarse con cautela esas continuas variantes que imponen la moda y la neurosis de lo original. Dentro de lo nuevo cabe también lo malo, como cabe lo bueno y lo regular. Esto, no obstante, hay quienes creen que por el sólo hecho de ser una cosa enteramente nueva, no parecida á ninguna otra, debe atribuírsele valor artístico. Los que tienen ese concepto erróneo del arte, confunden evidentemente los términos psicológicos de la imaginación creadora atribuyéndoles un carácter desligado de lo ya existente, basados en la nada y erigidos con elementos desconocidos en absoluto. Pero, ¿es éste el verdadero concepto de la imaginación creadora? No, ciertamente. El talento en su forma superior no es más que un espíritu ordenador que logra, por medio de combinaciones, producir un cuerpo nuevo con materiales ya

conocidos. Shakespeare es grande porque su imaginación moldea de manera especial, dando relieve, destacando y haciendo más características las pasiones que dominan á la humanidad; las mismas pasiones que se observan en todos y que todos podemos sentir.

Lo original no es un compuesto de creaciones, sino una ordenación perfecta de lo ya creado. Veamos los grandes monumentos artísticos. ¿Qué son? Son — dice Benavente — plágios de plágios, imitaciones de imitaciones. Y agrega: la humanidad, como los niños, prefiere el cuento cien veces oído. Las obras inmortales son aquellas en que sus autores acertaron á contar del mejor modo las dos docenas de cuentos que interesan á todos. ¿Es otro el secreto de la gloria de Shakespeare? Cuentos sabidos, de una sencillez de asunto y de una psicología primitiva. Obras que pueden

representarse ante el auditorio más ignorante como ante el más docto. Y nuestro « Don Juan », el de Zorrilla, que acertó á contar el cuento del gusto español y popular, ¿no es el mejor ejemplo y la mejor lección para los originales y noveleros? Hoy tememos demasiado tocar esos asuntos universales vulgarizados y renunciamos tal vez á escribir las mejores obras. ¿Quién se atreve á escribir otro « Don Juan », otro « Fausto », otro « Romeu y Julieta » ?

Pero observad que Benavente, acaso sin pensarlo, proclama la excelencia del plagio y concluye por afirmar que el que más plagia es el que mayor éxito obtiene. No es ese, sin embargo, el término justo de la cuestión. Una cosa es plagiar y otra imitar ó servirse de la propia Naturaleza para realizar una obra cualquiera. La imaginación creadora se sirve de combina-

ciones para sus fines, como el obrero mosaísta de los mil trozos que constituyen más tarde su trabajo. La habilidad del artista no está en los pedazos que elige, sino en la disposición que les da, en las formas que su inteligencia logra crear con ellos. El plagiario, en el sentido más estricto de la palabra, hurta, se apropia y da por suyo lo que ha escrito ó ha hecho otro. Fray Luis de León tomó ideas de Horacio, de Pindaro y de Petrarca; Calderón basó su principal obra, « La Vida es Sueño », en un pasaje de Bocaccio y « El alcalde de Zalamea » es un drama de Lope de Vega; Racine imitó á Eurípides en « Fedra »; Molière á Plauto y Terencio; Corneille á Guillén de Castro, y, para remontarnos á tiempos más viejos, Virgilio á Homero y Mahoma á los libros judaicos. Pero, ¿habrá alguien, por ventura, que se atreva á calificar de pla-

giarios á Fray Luis de León, Calderón, Racine, Molière, Virgilio y otros tantos escritores que revolviéron ideas é hicieron con ellas obras nuevas en la forma y en el fondo? Si á Shakespeare se le ha tildado de pirata y osado, ha sido por un falso concepto de su imaginación creadora. Hoy, la crítica, la crítica moderna que es otra que la crítica de Voltaire, juzga su obra como una creación. Reflector que recoge y amplifica la luz para lanzarla á grandes distancias, puede decirse que el germen de su fuerza está en la aparente pequeñez de la llama que arde en todos los pechos. Si no se le muestra, si no se le destaca, nadie sabe á cuanto puede llegar su poder. Green, que negaba á Shakespeare originalidad, le llamó grajo porque, según él, se vestía con plumas ajenas. Pero, ¿pudo Green imaginar nada

más original que un grajo con figura humana?

Lo que hay de positivo en todo esto, es que ni Ben Jonson ni Lord Shaltesbury, ni Pope, ni Voltaire, ni el propio Green, que Víctor Hugo cita como principales detractores del gran trágico, tenían una idea clara de la originalidad. Ésta, vuelvo á repetirlo, no es la arquitectura de la nada, de lo desconocido; es la transformación de lo real, de lo existente, por un proceso de combinaciones que sólo los hombres de verdadero talento pueden alcanzar.

Ya veis que sólo se trata de una mala interpretación. De ella nació la creencia en lo nuevo, la adoración por lo desconocido, que la moda trata de arraigar. En definitiva no es más que un culto que el pasaje de los tiempos hará desaparecer, porque, llegando al extremo á que conducen las « creacio-

nes » se apartarán de la realidad, invadirán el campo de lo inexacto y cada vez estarán más lejos de lo verdadero, de lo palpable, cuya representación parece ser la única base del Arte.



V

La libertad de juzgar, ¿existe de hecho? — La preocupación y el prejuicio en el arte. — Dos ejemplos. — El esfuerzo independizador de la crítica. — La crítica moderna y la crítica anterior á Sainte Beuve; en qué consiste su diferencia. — Valor de la crítica en el desenvolvimiento artístico de un país.

Cuanto acabo de exponer no es más que una fuerza. La libertad de juzgar una obra de arte, no existe de hecho. Alrededor de la facultad

de percibir y discernir lo bueno y lo malo, se reúne una serie de circunstancias que, imperceptible aún para los que creen tener conciencia absoluta de independencia de juicio, tuercen la impulsión recta de la idea primitiva. De ahí esa especie de atracción á que tiene que someterse el crítico sereno á fin de escapar á las influencias del medio en que actúa. Porque no es sólo la evolución lenta y persistente, caprichosa y continuada de la moda, lo que desvía las concepciones generales. Además del espíritu de asimilación que parece ser ingénito de las facultades humanas, hay otras fuerzas que gravitan sobre ellas y contribuyen á hacer más perceptible la variabilidad de una idea antes de que ésta llegue á la fijeza ó convicción que se busca. El discernimiento, por rápido que sea, tiene un instante de vacilación durante el cual, la idea primitiva, la idea sen-

sorial, digamos así, busca su apoyo en otras ideas conocidas. En este instante más ó menos largo, las fuerzas que acabo de citar (estado físico de la persona, la preocupación, las ideas anteriormente adquiridas, la moda, etc.) obran poderosamente y tratan de imprimir sus propias tendencias. Es que esas fuerzas son parte de la temperatura moral de que habla Taine y que, como la física de una región, sólo espera la semilla para hacerla fecundar. La concepción, ó por mejor decir, la idea del hombre preparado, en el mismo acto de manifestarse, es libre; nace espontáneamente y su dirección es única. Mas, al desarrollarse, en el momento de buscar consistencia, pierde su libertad. Lo que le aprisiona, tuerce ó modifica, lo que cambia su impulsión primitiva, es ese cúmulo de fuerzas de que está constituido el medio ambiente y el estado corporal de quien

las concibe. Tened presente que sentado esto y generalizando la observación, se llega al convencimiento de que la libertad de juzgar no existe. Además de la moda, cuya influencia es tan poderosa, según pudistéis verlo, está la *preocupación*, que, en el arte, tiene reservado un papel importantísimo.

El siguiente caso, realmente sugestivo, dará una idea de ella:

Hace algunos años, vino á Montevideo, en calidad de director de orquesta de un conjunto lírico de nota, el célebre maestro Toscanini. En una de las interpretaciones del insigne músico, creyó cierto crítico muy competente, descubrir algunas irregularidades, que atribuyó á la circunstancia de que el director en cuestión, dirigía sin partitura á la vista. Fué así que al día siguiente, estampaba en su diario esa observación que consideraba muy justa.

Enterado de ésta el maestro, re-

solvió conformar al crítico, y en la segunda audición de la ópera que había motivado la crítica del periodista, colocó en el atril una partitura que éste y el público supusieron lógicamente fuera de la obra que se representaba. La nueva interpretación, á juicio del mismo crítico, fué impecable, y queriendo justificar su observación anterior, empezaba de esta manera su crónica aparecida al día siguiente: « Bien se conoce que el maestro Toscanini dirigió anoche teniendo la partitura por delante. Las irregularidades, etc. » Pero lo curioso de la anécdota, es que el maestro — intencionalmente y previa comprobación de un grupo de personas respetables — había colocado en su atril, no la partitura de la ópera que se ejecutaba esa noche, sino la de la que se representaría al día siguiente.

Ahora bien: ¿ obró así el crítico por convicción, por ignorancia ó por

sólo el intento de molestar al maestro? Descartando esta última posibilidad que lleva á considerar la cuestión dentro del orden moral, hay que tener en cuenta la índole del problema planteado. La crítica del periodista se refería á la intensidad, al *forte* y al *pianísimo* de determinado trozo, que, de la manera como lo interpretaba Toscanini, no se ajustaba, según aquél, á las indicaciones del autor. Si en la segunda interpretación consideró modificados los procedimientos del maestro, no fué porque en realidad éste hiciera caso de la crítica, desde que otros músicos observaron que no había diferencia entre ambas audiciones; sino por la influencia ejercida en el escritor por la presencia del libro sobre el atril. Se trata, pues, de un caso de preocupación ó de prejuicio. El crítico, por su estado de ánimo ó por cualquiera otra causa, creyó oír la primera vez

de distinta manera que la segunda, cuando en realidad oyó, en las dos ocasiones, de igual modo.

Otro caso de prejuicio, en el cual puede incurrir no ya un crítico, sino la opinión de todo un público, es el que se refiere del tenor Caruso. Se hallaba este cantante actuando en un teatro de Estados Unidos, cuando cierta noche, para él de descanso, se enfermó el tenor que debía cantar un trozo secundario entre telones. Creyó Caruso obviar la dificultad, ofreciéndose á la empresa para sustituir á aquel, siempre que se guardara la reserva del caso. Así se hizo; pero el público, acostumbrado á oír cantar mediocremente al artista enfermo, no solo se abstuvo de aplaudir cuando Caruso hubo terminado su improvisada parte, sino que, desde las alturas, se oyeron risotadas despectivas. Se reprobaba, de manera evidente, á un cantante que la noche

anterior había entusiasmado á ese mismo público.

Esta historia, demuestra hasta donde puede llegar la variabilidad de la opinión pública cuando sobre ella ejercen acción las ideas anteriormente adquiridas. Unid al prejuicio, á la moda y al deseo de imitación, la manera de ser del entendimiento humano que, á decir de Bocaccio, es más propenso á creer el mal que el bien, y veréis el esfuerzo que significa la existencia de un criterio recto, independiente, desligado de todas esas preocupaciones.

La misión del crítico, es, en esencia, separar ó abstraer la verdad del medio de falsedades que le rodea. Un autor cree estar en lo cierto y sin embargo se equivoca. El crítico debe investigar la verdad, desechar los elementos que contribuyen á crear la falsedad y medir luego lo que resta de ver-

dadero en la obra. Para ello debe buscar siempre el justo medio de las cosas y no inclinarse resueltamente en uno ú otro sentido. Ved, pues, la diferencia entre la crítica moderna y la crítica anterior á Sainte Beuve. Esta consistía en buscar las relaciones de una obra con el dogma estético de una secta y desechar lo que no estuviera de absoluto acuerdo con él. Aquella, más amplia, más científica, que se inicia con la personalidad del escritor francés aludido, trata de separar lo recto, lo justo, lo real, de lo irregular y de lo falso. — « En el mundo todo es verdad, — dijo un filósofo antiguo. Solo el criterio del hombre se equivoca; de ahí que muchas cosas aparezcan rodeadas de falsedades ».

La utilidad de una buena crítica es indiscutible. Su acción depuradora puede ejercer gran influencia en la marcha artística de un país.

En estas naciones americanas, donde bien puede decirse que recién empieza á manifestarse el arte y donde, por razones que ya conoce el lector, se acumulan toda clase de tendencias, buenas y malas, regulares y perniciosas, — que no por venir de otras partes han de estar exentas de error, — debe concederse gran importancia á la crítica honrada y sincera. Para ello es de todo punto necesario destruir la creencia, hecha carne en el espíritu popular, de que su acción no puede ser más que puramente demolidora ó ditirámbicamente elogiosa, glorificadora ó aplastante. ¿Cómo?

Las observaciones que dejo apuntadas, acaso indiquen alguno de los caminos que deben seguirse.



VI

¿Qué se entiende por teatro nacional? — Dos opiniones sobre este asunto. — La verdadera definición. — El teatro nacional es por ahora una promesa. — Florencio Sánchez; su manera de considerar el teatro nuestro. — La psicología como base fundamental. — El teatro moderno según Maeterlinck. — Echegaray y su arte. — Descentralizaciones. — Errores de ubicación. — El pintor y el dramaturgo. — ¿Necesitan éstos abandonar el país para estudiar su arte?

Analizadas suscintamente las características del medio en el cual

deberá desarrollarse el arte nacional y apuntadas las causas por las que no entra de lleno en un período de franco desenvolvimiento, debemos estudiar el camino recorrido y definir cuidadosamente la índole de lo ya arraigado en la modalidad de aquél, para determinar, si fuera posible, la ruta que se propone seguir. Pero ello, después de haber esbozado los lineamientos generales de la raza y de haber intentado describir su psicología, voy á tratar un punto importante que abarca otros aspectos del tema general y retrata, acaso de manera más clara y precisa, el estado de ánimo de nuestros artistas y las ideas en ellos predominantes.

Entrando, pues, á considerar la cuestión, tengo que hacer una pregunta previa: ¿qué se entiende por teatro nacional? Aquí ya empieza la divergencia. Unos contestarán

afirmando que el teatro nacional es el que retrata el ambiente de nuestra campaña y el tipo personal esencialmente nuestro, es decir, al gaucho ^So al paisano, actuando en su ambiente característico. Otros, por el contrario, más amplios en su concepción, afirmarán que el teatro nacional es el escrito por autores nacionales. Dentro de esta última definición cabe, pues, todo género de producciones dramáticas, sean cualesquiera los tipos que en ellas actúen. En la primera, en cambio, no entra más que un ser determinado, el habitante de nuestra campaña, y por ello tiene grandes similitudes con el teatro regionalista de otros países.

El grupo que sustenta la teoría del teatro exclusivamente criollo, no ha reparado en el alcance de su definición. Decir que sólo el drama cuyos personajes son gauchos puede aspirar á este título,

equivaldría á afirmar que sólo el teatro constituido por « apaches », es el teatro francés, ó el que se desenvuelve en el ambiente de los campesinos ingleses, es el teatro inglés. Tendríamos, pues, tomando este caso de comparación, que ni Molière, ni Racine, habrían sido figuras del teatro francés, ni Shakespeare, ni Ben Jonson del inglés, porque sus dramas, que han pasado á la posteridad, no estudian las costumbres regionalistas de sus respectivos países. — Es, pues ésta, una definición errónea.

Evidentemente están más cerca de la razón y de lo justo, los que sostienen que el teatro nacional es, puramente, el teatro escrito por autores nuestros. Pero también esta opinión es motivo de importantes objeciones. Afírmase, en efecto, que al decir teatro nacional, teatro inglés, teatro francés, no se quiere expresar úni-

camente que sean sus obras escritas por uruguayos, ingleses ó franceses. Ese calificativo corresponde más bien á la modalidad general de las piezas que, por características especiales, denotan que han sido escritas por autores de esas nacionalidades. Nadie puede negar que los dramaturgos ingleses difieren de los franceses hasta en los temas que eligen, como éstos difieren de los italianos. Los ingleses — pongamos un ejemplo — gustan, desde los tiempos de Shakespeare, de pintar las grandes pasiones que dominan á la humanidad; los franceses prefieren retratar caracteres y plantear cuestiones morales, al paso que los italianos exponen la violencia de la raza en forma psicológica pero desaliñada. Un conocedor del teatro de estos países á quien se hiciera ver, traducidas á un sólo idioma, producciones de sus autores, no demoraría mucho en distribuir las por na-

cionalidades. Tan cierto es esto, que cuando se quiere aludir, no á las características del teatro en general, sino á las condiciones comunes en sus autores, se prefiere decir « los autores de tal nacionalidad » y no « el teatro de tal nacionalidad ».

Si se penetra en lo íntimo del asunto, se verá claramente que la causa de esa diferencia está en los propios caracteres de la raza. Un autor francés, aunque intentara inspirarse en un tipo inglés, no conseguiría hacer otra cosa que un tipo francés disfrazado de inglés. Un rioplatense no puede imitar acabadamente el arquetipo español; su personaje será siempre un rioplatense españolizado. Es que, por causas fáciles de comprender, las observaciones psicológicas de un autor se basan en las personas que le están más estrechamente allegadas. Si pretende hacerlas en sujetos de distinta nacionalidad que la suya,

asoma siempre la fuerza de la raza que prima sobre todos los sentimientos y le imprime su sello característico.

Se ve, en consecuencia, que las personas y objetos en que los autores basan sus observaciones son, en realidad, los que definen los lineamientos de un teatro. Y si hubiese de responder, por mi parte, á la pregunta formulada al empezar el capítulo, diría, de acuerdo con este principio, que *el teatro nacional es el teatro cuyos personajes están calcados en la observación de cosas esencialmente nuestras*. Cabe en esta definición el teatro gauchesco, sin ser él indispensable para su existencia, como hacen creer los que opinan que el teatro nacional es la representación del ambiente y la observación de nuestra campaña. Observad también como ella puede abrazar el teatro de las grandes pasiones humanas, porque siendo

nosotros una parte de esa humanidad, sentimos la influencia de todas sus grandes preocupaciones, de sus grandes defectos y de sus grandes virtudes. ■

Lo único que podría oponerse á esta manera de entender el teatro nuestro, sería la consideración de que aparte del gauchaje y de los sentimientos de la raza primitiva, nada hay completamente independizado de la influencia europea. Por esto mismo no debe creerse que el teatro nacional sea ya un hecho, sino que, por el contrario, necesita, para su verdadero desarrollo, de un período de tiempo más ó menos largo, durante el cual ha de operarse el movimiento separatista que parece indispensable para la constitución de caracteres y definición de costumbres en los cuales han de hacerse las observaciones psicológicas indispensables.

Florencio Sánchez llegó á con-

cebir una idea parecida, escribiendo obras teatrales que sin ser precisamente la representación del gaucho, pueden presentarse como estudios detenidos de la manera de vivir y obrar de ciertos tipos que se encuentran á cada paso en el ambiente remolón del *compadre*. El error de este autor, fué limitar sus observaciones á la baja clase social, cuando en la media y la que llamamos alta sociedad, se chocan y entrelazan pasiones y modalidades, si bien no tan fáciles de descubrir, de importancia semejante á las que caracterizan á los pobladores de baja ralea. Cierto es que tocando este punto, se peligra invadir el estudio de caracteres extraños á nuestra íntima modalidad que tanto tiene de ageno por la diversidad de naciones que han contribuido á su formación y desarrollo. Por eso, repito, el teatro nacional necesita de un tiempo

prudencial para conseguir las conquistas que debe alcanzar. Por ahora, cuanto se haga serán esfuerzos vanos. En la misma República Argentina, donde el espíritu nacional se descubre ya fácilmente en la fiebre de grandiosidad que parece haber adquirido de los yanquis, el teatro nacional — que en cierto modo puede considerarse como nuestro también por la comunidad de autores y obras — es por el momento una promesa. Del teatro esencialmente romántico como lo es el teatro gaucho con sus aventuras amorosas, sus lances sangrientos y sus pasiones desenfrenadas, ha de pasarse, siguiendo la evolución iniciada universalmente en el arte, al teatro psicológico que abandona el ambiente poético y ficticio de los viejos tiempos y las situaciones raras con que se trataba de asómbrar al auditorio, para buscar la realidad

de sentimientos y de pasiones que descubre el estudio íntimo del ser, como base de todas sus complicaciones y sorpresas.

Es muy cierto — dice uno de los más caracterizados cultores del teatro moderno — que las fábulas continuas y fatales que constituyen el fondo del teatro clásico, las leyendas italianas, escandinavas ó míticas que forman la trama de todas las obras de la época de Shakespeare, y también (para no olvidar por completo un arte infinitamente menos espontáneo) de todas las del romanticismo alemán y francés; es muy cierto, repito, que tales hechos no tienen ya para nosotros el interés inmediato que ofrecían en épocas en que parecían muy naturales por repetirse á diario; en tiempos en que, por lo menos, las circunstancias, los sentimientos y las costumbres que evocan, no se habían extinguido

por completo en la mente de los que las veían reproducidas ante sus ojos. Pero estas aventuras para nosotros no corresponden á una realidad actual, viva y profunda. Hoy día, cuando un joven está enamorado y experimenta en sus amores contrariedades comparables, en otro orden de ideas y de cosas, á las que acibararon los de Romeo, nos consta de una manera positiva que no engañará su aventura con la aureola de poesía y sublimidad que circundó los amores de aquél y de Julieta. Despojad á la historia de Romeo y Julieta de todas estas galas y no es quedará otra cosa que el sencillo y natural deseo que alienta el noble corazón de un joven desdichado por una delicada doncella cuyos obstinados padres se niegan á entregarla. Toda la poesía, todo el esplendor, toda la vida personal de este deseo, provienen del brillo,

de la nobleza, de lo trágico del medio en que se desarrolla la acción; y no hay un sólo beso, un sólo murmullo de amor, un sólo grito de cólera, de dolor ó de desesperación, que no deba toda su grandeza, toda su gracia, toda su ternura, todo su heroísmo, y, en una palabra, todas las imágenes á favor de las cuales se hace visible, á los objetos y á los seres que lo rodean. (1)

Pero de este ambiente no queda hoy rastro alguno. La crítica censura á don José Echegaray sus apasionamientos líricos, sus desenfrenos poéticos, sus quiméricas teorías alejadas siempre de lo real, de lo exacto y fundadas únicamente en una imaginación brillante, puesta al servicio de un lenguaje artificioso, ribombante y falso. Sus personajes no viven la existencia actual, que tanto tiene de método

(1) Maeterlinck. — « El teatro moderno ».

y hasta de ciencia. Se mueven en un ambiente poético que no es el de ahora y por sólo un detalle de nimiedad absoluta, gritan y se desesperan, van á las armas, conmueven el estado habitual de toda una familia ó de un barrio, para luego llegar á una conclusión ilógica y fuera de razón. La crítica es con él inflexible. Sólo el público, el público que se deja llevar por los efectismos, mantiene el teatro de este singularísimo ingenio español, que con igual facilidad resuelve los más complicados problemas matemáticos como concluye con una escena de manera imprevista y de todo punto extraña. Sale á la palestra un Luis Morote, autoridad literaria y política, y gríta voz en cuello contra « La escalinata del trono », contra « La desequilibrada » y cuanta pieza pudo escribir ese autor, para concluir luego renegando del público, de la

crítica y hasta de él mismo por caer en la tontería de ir al teatro á escuchar la pirotecnia de Echegaray. Unos piden que don José no escriba más dramas; otros, que se le jubile; éste, que los actores rechacen sus obras; aquél que se le descuartice. ¡Pobre Echegaray! La crítica demoledora de los tiempos actuales se ha ensañado furiosamente con él. Pero, ¿qué ha hecho el viejo escritor para que así se le maltrate?

No voy á hacer aquí la defensa de Echegaray, porque, en rigor de rigores, su error no tiene levante. Anoto sólo la observación — que me trae á estas consideraciones — de que el arte de Echegaray es un arte aislado, distinto al arte del teatro de los tiempos actuales. Si investigamos el fondo de sus obras, vemos que su poesía, su manera de mover los personajes, las pasiones que los animan, tienen muchos

puntos de contacto con el teatro del siglo XVII. Diríase que sus obras son una evocación de la literatura calderoneana con todas sus características y defectos. Llegamos, pues, á comprender, por un simple raciocinio, lo que tanto disgusta á los críticos modernos: Echegaray cree mover tipos del siglo XX, cuando lo que maneja son figuras del siglo XVII. Su error positivo, su error fatal, consiste en vestir sus personajes de levita, sentándoles tan bien el calzón corto y la espada; en una palabra: el ambiente que los rodea, no es el ambiente que respiran: están descentralizados.

Esta digresión nos permite ver el error en que han incurrido también algunos de nuestros autores, que han pretendido hacer dramas gauchos, adaptando el tipo criollo actual, que vive y piensa casi en absoluto acuerdo con las ideas de

los pobladores urbanos, al ambiente y las costumbres de los viejos gauchos, tan distintos en sus procedimientos y pensamientos, tan independizados de la acción ajena, tan peculiares en su vida, de la que sólo quedan en los paisanos de ahora algunos rastros de indumentaria. La causa de este defecto, que se observa en casi todos los dramas criollos que se han escrito desde un tiempo á esta parte, está en la manera de hacer las observaciones que constituirán más tarde el drama. Los autores que se proponen esa tarea, creen firmemente que con sólo colocar en escena un rancho, un pajonal, un caballo, un ombú y hacer hablar á los personajes el lenguaje típico de los gauchos, se tiene un perfecto drama criollo. Sin embargo, no basta esto sólo para conseguir realizar la obra. Es indispensable hacer un estudio psicológico de los personajes para

que éstos puedan revelar sus caracteres y reunir condiciones diferenciales del resto de los hombres. Tal como se presenta ahora el antiguo gaucho, no es más que un personaje autoparlante, que se mueve, no en armonía con las tendencias de su raza y sus propias ideas, sino en perfecta concordancia con las ideas modernas del autor.

Conviene no echar en olvido que tal manera de tratar el teatro gaucho, permitiría crear muchos «tipos nuestros» que no aparecen en ninguna de esas obras por defectos de observación. Ese género teatral descansaría entonces sobre una base mucho más firme y racional y sus personajes tendrían derechos adquiridos para entrar á formar parte del verdadero teatro nuestro, que, según, hemos dicho, es el que estudia el fondo de las cosas y hechos del país.

No todos, sin embargo, piensan

así. Florencio Sánchez, que en muchas ocasiones parecía tener ideas análogas, se marchó á Europa creyendo que un paseo por el viejo mundo, le proporcionaría elementos de gran valor para escribir obras de nuestro teatro. La muerte, que sorprendióle mientras realizaba sus propósitos, no nos permitió apreciar los resultados de esa jira.

En capítulos anteriores hemos visto, con alguna detención, la influencia del medio extraño sobre nuestros pintores, el resultado que obtienen de sus viajes y el fin de todos ellos. Entre el dramaturgo y el pintor, sólo hay diferencia, de expresiones; mientras los primeros necesitan hacer hablar á sus personajes para copiar la Naturaleza, los segundos necesitan hacer hablar á los colores para extraer de ella sus elementos. En nuestro país, la mano del Creador ha distribuído sus más hermosos dones: la vege-

tación, el suelo, los ríos, las elevaciones del terreno, los valles y el cielo, tienen tanta poesía como la vegetación, el suelo, los ríos, el terreno, los valles y el cielo europeos. El pintor no necesita salir de sus límites para encontrar espléndidos exponentes de la Naturaleza. En el orden humano, la vida, las pasiones, las costumbres, son tan semejantes á las del viejo munque, queriéndolas diferenciar, sólo cabe una cuestión de mero grado en las últimas. El dramaturgo, que es pintor de ideas y de pasiones, tiene aquí también todos los elementos que le son indispensables. ¿A qué, entonces salir del país? Alguien ha pretendido crear una beca para los dramaturgos, á fin de que éstos pudieran hacer teatro nacional. Sin duda no se ha pensado en la índole de sus tareas intelectuales. ¿Cómo pretender ha-

cer obra nacional yendo á estudiarla en otra parte?

La simple razón se resiste á esa idea que conceptúo desgraciada.



VII

Un poco más sobre el gusto de la multitud. — La opinión del público y la opinión de la crítica. — En qué grado difieren ambas. — Fundamento de la crítica moderna. — La razón contra la razón.

Habéis visto, en párrafos anteriores, que Echegaray, á pesar del fuego grancado de la crítica, tiene aún adeptos en el público, que le aplauden con sinceridad. Si á decir de esa crítica, sus obras son tan malas, ¿cómo se explican los éxi-

tos que siempre obtienen entre la generalidad de los espectadores? Para explicar esta divergencia de opiniones, tendría que hablar primero del criterio público y del criterio de la crítica. En mi modesta opinión, el desacuerdo que frecuentemente se nota entre ambas, es completamente lógico. El público, que no puede ser en su totalidad justo y reposado por razones fáciles de comprender, juzga una obra de arte con menos bagaje de ilustración que la crítica, cosa evidente si se piensa que todos los componentes de aquél, no pueden poseer el mismo caudal de conocimientos que las personas que se dedican con especialidad al estudio de un asunto determinado. (1)

En este punto, la crítica está

(1) Entiéndase, sin embargo, que aquí no hablo de la crítica de ocasión que suele mostrarse, con harta frecuencia, tan ligera como el mismo criterio público.

siempre un paso más adelante que la multitud, pues el ejercicio continuado que ella supone, llega á crear un reposo intelectual, una serenidad de juicio que permite ver con claridad lo que á la generalidad escapa, en razón de su carácter esencialmente movedizo é inestable.

Refiérese que Policleto pintó al mismo tiempo dos cuadros, uno al gusto del público y el otro según las reglas del arte. Cambiaba y transformaba algunas partes del primer cuadro según la opinión y la indicación de cada cual. Luego, cuando hubo expuesto al público ambos cuadros, uno fué admirado por todos y el otro fué objeto de mofa y escarnio. Entonces el pintor les dijo: este cuadro que censuráis, lo habéis hecho vosotros y ese otro que admiráis, lo he hecho yo. (2)

(2) Eliano.

El pintor era un buen crítico de su propia obra; el público, en razón de su misma inestabilidad, procedía en desacuerdo con sus ideas anteriores. El primer cuadro fué una reproducción de las ideas del público, sin control ni discernimiento. El segundo tuvo el control y el discernimiento del pintor.

Pues bien; lo que hace la crítica en el caso de Echegaray, es discernir y controlar con reposo, cosa que al público no le permite hacer su característica movilidad.

En general, la crítica tiene por misión combatir lo malo y lo falso para que no se inocule en la opinión del público y tome el título de sentido común. Vemos, pues, que la crítica y el público difieren, después de todo, en una simple cuestión de gusto. Pero, ¿quién puede, con seguridad absoluta, fijar lo bueno ó lo malo de una cosa? Cuantos hombres, tantas opiniones, escribió

un poeta latino, y desde entonces la humanidad se complace en constatar la verdad que esa frase encierra. Mas, ¿qué se entiende por gusto? Si nos atenemos al sentido exacto de la palabra, el gusto es el deseo ó la complacencia que nos produce una cosa. Desde luego se ve que es imposible legislar sobre esto. Tropezamos enseguida con esa variabilidad absoluta de que hablé hace un momento y que parece ser una de las características inseparables del juicio de la multitud. En efecto; pocas cosas hay más inestables que el criterio público. El Arte, á decir de Benavente, es furiosamente individualista. Una multitud es sólo un conglomerado de opiniones diversas. Lo que prima, no es la opinión en sí, sino el número de los que sustentan una opinión. Es, por lo tanto, imposible imponerle un dogma, sujetarla á una escuela ó á una regla.

Por eso, la crítica no trata de someter, sino de educar. Porque el criterio público, á pesar de su rebeldía aparente, es susceptible de educación. Un error por ignorancia puede sostenerse con fe y convicción. La multitud se empeña también en los errores y sólo razones sobre razones pueden disuadirla de ellos. La violencia — á la que suele recurrirse frecuentemente — no da idea de justicia, sino de fuerza. La crítica no debe, pues, reunir más que razones, razones y razones. De esta manera, contra ella no irá más poder que la razón misma. Y en esa lucha triunfará siempre la verdad, que, según se ha dicho, es la base sobre que descansa el arte más puro.



VIII

La enseñanza del arte en las escuelas primarias. — Métodos que podrían emplearse. — La elevación del asunto y la inteligencia de la niñez. — Educación del instinto. — La naturaleza y el arte griego. — Subordinación del arte romano. — Educación refleja del pueblo italiano. — Cread el ambiente y surgirán los artistas.

Relacionando el progreso material con la transformación étnica de nuestra raza, decía, en capítulos anteriores, que gracias á la

inmigración europea, apenas si se conoce en esta parte de América, el período de iniciación civilizadora. En otro orden de cosas, en lo que se refiere al progreso artístico del país, se observa idéntico fenómeno. La educación estética no ha sido efecto de una transformación lenta, ni ha obedecido á una enseñanza metódica como en otros países.

De pronto se ha expuesto á la consideración de la inteligencia puramente instintiva de sus habitantes, toda clase de producciones nacidas de mil escuelas y confundidas todas ellas por la falta de observación y sistema. La orientación, en este caso, ha sido difícil, y de ahí que el espíritu de la generalidad se haya conformado con un *dilettantismo*, que si acusa un conocimiento más ó menos exacto de todas las escuelas, es, por su

parte, incapaz de hacer nada independiente de lo ageno.

Aunque arraigado fuertemente este mal, puede tener su remedio. Para hallarlo, y como paso previo, habríamos de empezar por destruir la creencia, muy generalizada, de que la escuela de la niñez debe limitarse á ofrecer los conocimientos de escritura, lectura y principios elementales de las ciencias consideradas indispensables para la vida y cesar, dentro de estos límites, su misión educadora. El hombre para vivir no ha menester solamente de ciencia, sino de arte, para el perfecto goce de sus facultades. Arte necesita el obrero manual; arte el escritor; arte el hombre de negocios y arte, acaso, el menor acto de nuestra existencia. No debe, pues, esperarse á que la inteligencia se desarrolle con un estudio superior al que no todos pueden dedicarse. Es nece-

sario despertarla desde temprano, iniciarla en su camino para que no se llegue á una edad de ignorancia absoluta.

Materia prima, digámoslo así, se encuentra en todos los cerebros; es humano sentir el arte en mayor ó menor escala. El salvaje indómito de las selvas, se sirve de él para danzar y guerrear, para construir chozas y procurarse alimentos; en medio de esas hordas primitivas, hay verdaderos artistas en la pesca, en la caza y en el baile. El ingeniero moderno—síntesis de la ciencia por lo que las matemáticas han logrado de exactitud—necesita también del arte para dar forma á su obra. En una palabra: desde el principio de la humanidad el arte se manifiesta vigorosamente.

Una noción elemental, una idea expuesta ligeramente, una simple vista, acaso, bastara para orientar

á la niñez en el conocimiento de las Bellas Artes. Es necesario tomar al hombre en esa especie de salvajismo que dan los años tiernos, para que las ideas se arraiguen fuertemente é indiquen el camino á seguir. « No habría—decía Gregorio Funes—tantas enfermedades morales que curar en los adultos, si su infancia hubiera sido bien saneada ».

La música y el dibujo que ahora se enseñan de manera elementalísima en las escuelas primarias, podrían ser la base de una enseñanza más amplia, que no limitándose á dar idea del arte *rigurosamente indispensable*, extendiera sus nociones al arte de la belleza. Bastaría para ello medir con criterio pedagógico la mentalidad del niño y el método de enseñanza á emplearse, porque una idea superior á la preparación mental del que debe aprovecharla, en lugar de ser

útil, presenta el riesgo de serle nociva.

Observad también que la misma índole del asunto, de por sí elevado, requiere en este punto un tacto especialísimo. En las escuelas de París sólo se comienza esta enseñanza cuando el alumno entra á formar parte de las clases superiores, y aún así, con gran cautela y criterio pedagógico muy mesurado. Semanalmente un catedrático visita esas clases y exhibe, precediéndola de una elemental explicación, una serie de reproducciones artísticas. Para ello se sirve de buenas oleografías y mármoles en miniatura, que dan una idea sencilla y cabal de las obras que representan.

La utilidad práctica de este sistema ha podido ya apreciarse. El alumno, acostumbrado paulatinamente á la observación de las obras más perfectas del hombre,

por puro instinto rechaza luego las que evidentemente no están de acuerdo con sus procedimientos generales ; en una palabra : se crea insensiblemente, sin esfuerzos, un criterio artístico bien encaminado.

Lo que se hace en este caso, es educar los instintos naturales del hombre. El pueblo griego desarrolló su genio artístico, educándolo en los propios elementos de la Naturaleza. El niño, desde muy temprano, acudía á las grandes fiestas olímpicas, donde el músculo desnudo y fuerte de los luchadores y gimnastas, era un exponente claro de la Creación. Las mujeres apenas cubrían su cuerpo con una ligera túnica que dejaba ver, por amplias aberturas, sus palpitantes carnes. No ceñían sus formas con armazones de hierro ó ballena, como las mujeres de nuestro tiempo, ni desfiguraban su cuerpo con vestidos ajustados á unas formas que

no eran las suyas. Sintetizando: sus mujeres ni sus hombres eran seres ortopédicos como los que viven en la época actual.

Imitando las desnudeces, las formas naturales, la vida misma que se dibujaba en sus contornos físicos, tuvo la sociedad griega un Fidias, un Praxiteles, un Escopas, un Lisipo y un Apeles que las generaciones modernas admiran aún.

El pueblo romano, por el contrario, no se inspiró en la naturaleza de los hombres y de las cosas para determinar su arte. Se limitó á admirar é imitar la obra griega, de suerte que la suya no fué más que una subordinación de aquélla. Ni en tiempos de los Antoninos, la escultura romana, con los admirables bajo-relieves de sus monumentos, ni la pintura del tiempo de los Césares con sus paisajes de Ludio, dejados en los

muros de Pompeya, alcanzaron el grado de perfección del arte griego. Sólo por ser el suyo reproducción inmediata de esas obras gigantes-cas, y, en cierto modo sus artistas muy parecidos en costumbres y sentimientos, en las precitadas imitaciones hay un soplo de arte puro y sincero que es necesario admirar también.

Muestras de ese arte han quedado en muchos de sus monumentos que, destruidos en parte, descuidados ó fraccionados por museos y galerías, se encuentran en la Italia actual. Sirven ellas de enseñanza á las nuevas generaciones que á diario pueden apreciar la grandiosidad de obras arquitectónicas como el Coliseo, los arcos de Tito y Séptimo Severo y otras tantas que se descubren, si no se ven, en medio de la edificación más ó menos moderna que les rodea. Por eso es

el pueblo italiano el más artista de la tierra. El arte acompaña y rodea al niño desde su nacimiento. Por todas partes ve, acostumbra su vista y su cerebro á las obras artísticas que legaron sus coterráneos de los tiempos clásicos. Por su sangre — si bien modificada en cuanto se quiera — corren aún vestigios de la raza que impulsó el temperamento artístico de los helenos. En el espíritu popular está infiltrada, por larga sucesión de hechos y de cosas, la noción del buen gusto clásico, que es, después de todo, el gusto de la Naturaleza. No necesita crearlo, encarrilarlo, conducirlo por estudio, como otras sociedades modernas. Él está en lo cotidiano, en las afecciones, en la vida misma. — Aprendemos á pensar al aprender á hablar — dijo Julio Simón — y de ahí la gran importancia que tiene en el desarrollo intelectual una

educación comenzada desde temprano.

La educación de un pueblo consta de dos partes: de la educación directa y de la educación refleja. El pueblo griego, teniendo tan escaso caudal bibliográfico, no podía, aparentemente poseer la cultura y la educación de un pueblo moderno, en el que el saber se difunde por el rápido medio que proporciona la imprenta. Sin embargo, un simple ciudadano de Atenas tenía conciencia absoluta de sus actos, comprendía las leyes y en poco difería de las grandes mentalidades de la época por lo que respecta á sus funciones cívicas. Su educación era puramente refleja. Aprendía lo que sabía la comunidad. Los filósofos se hacían oír en la plaza pública, y el pueblo recogía sus enseñanzas para luego trasmitirlas á la generación que empezaba. Cuando los hom-

bres llegaban á la edad adulta, eran síntesis viviente del saber de los otros hombres que les habían precedido.

En materia de arte, la educación refleja tiene también fuerza poderosa. La mayor parte del pueblo italiano posee una educación artística semejante. En los centros de población apartados, en la campiña, en las pequeñas ciudades incrustadas en los Apeninos, se encuentran también grandes temperamentos artísticos.

Una voz de tenor embeleza, subyuga y hace llorar á sus moradores. ¿Qué otra puede ser su educación?

Al comenzar la enseñanza del arte en las escuelas primarias, se busca un fin semejante. Es necesario extender la educación refleja por medio de la educación directa. El artista no se hace únicamente

en la Academia, sino en el ambiente. Cread el ambiente y surgirá el artista.

He aquí á donde deben encaminarse los esfuerzos modernos.



IX

El dilettantismo en nuestro medio.—Cómo se ha formado.—El artista y el dilettante; en qué difieren.—La ciencia y el arte.—El espíritu científico del arte moderno.—« Mariposeo » artístico.—El apasionamiento indispensable.—Creencias erróneas.—Una pregunta final.

Antes de hacer un resumen general de estos desordenados apuntes, quiero insistir sobre un punto que, no obstante revestir gran importancia para nuestro arte, he mencionado someramente. Voy á ha-

blar del dilettantismo en nuestro ambiente.

Al finalizar el capítulo segundo, decía, que la continua variabilidad de obras que ofrece la importación, ha acostumbrado á los artistas nacionales á un estado de cosas que, lejos de serles beneficioso, entraña una costumbre de todo punto perjudicial para la definición de la intelectualidad del país. Esa variabilidad es lo que llamamos *dilettantismo* artístico, especie de mariposeo que toca pero no llega al fondo de las cosas de que trata. La misma índole de la educación que ha formado el gusto de nuestro pueblo, ha contribuido á crearlo, de suerte que á los que designamos con el nombre de artistas se parecen á los niños en presencia de varias confituras: vacilan y no aciertan á tomar ninguna por temor de que otra resulte más apetitosa que la de su elección.

Es frecuente ver en la vida artística de nuestros pintores, la indecisión de sus procedimientos que les lleva, ora á imitar esta escuela, ora á desecharla y á abordar la imitación de otra distinta de la primera. En ellos falta el norte, una brújula que los guíe. Pero esa brújula no se fabrica ni se adquiere; sólo se encuentra en lo íntimo del artista de corazón que, como el poeta, nace y no se hace.

El dilettante es sólo un hábil catador; el artista, por el contrario, es un enamorado de sus propias ideas creadoras. Éste, á decir de Guyau, cree siempre en el carácter serio y profundo del arte; aquél únicamente cree en la seriedad del éxito de relumbrón. Por eso es malo confundir uno con otro, y más malo aún, creerse artista siendo un simple aficionado. En este último caso, los esfuerzos

más tenaces no dan fruto alguno, porque el alma, que es cosa esencial, no aparece tan grande como fuera menester. En nuestro medio hay pocos artistas pero muchos dilettantis que tienen la debilidad de quererlo parecer. Olvidan, fuera de toda duda, que los primeros se traslucen y ven sin que se muestren, al revés de lo que les ocurre á ellos, que se muestran y no se ven. Hay además un detalle que jamás se encuentra en éstos: el espíritu científico que constituye el fondo verdadero de los artistas modernos.

Alguien ha afirmado que las artes concluirán con el dominio de la ciencia, como concluirá la poesía el día en que la exactitud de las cosas, la evidencia de todo, no permita á la imaginación tender sus vuelos sin que se vea clara la falsedad de los medios en que se apoya. Niegan así la verdad en las creacio-

nes artísticas y llegan á considerarlas como simples falsedades hábilmente hechas. El arte moderno que ha invadido campos ignorados por los artistas antiguos y que parece empezar recién, para crear una era que acaso no concluya nunca, no se basa en la imaginación puramente quimérica del romanticismo alemán y francés que por tantos años dominó el gusto de la humanidad, sino en la verdad de los hechos y de las cosas, en la exactitud profunda é incontestable de su argumentación y forma. Está, en principio, más de acuerdo con el gusto clásico, que era el gusto de la Naturaleza y de la verdad, que con el gusto fantástico de la última mitad del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX, que tantas afinidades tenía con el de la turbulenta Edad Media.

Para lograr esa verdad absoluta y esa exactitud que anhela, recu-

rre el arte moderno á lo que tiene por fin investigar y desentrañar lo verídico y lo inequívoco: la ciencia misma. El pintor no busca solamente, como en otros tiempos, producir una sensación agradable con representaciones forjadas en su cerebro ó con la copia de un hecho real tomado en su aspecto puramente exterior. Se vale de pacientes estudios fisiológicos, para dar á la expresión, á las posturas, toda la exactitud y verdad indispensables. El escultor, como el pintor, investiga el funcionamiento interno del cuerpo humano, copia la posición de los músculos y su obra total es un profundo estudio anatómico. El escritor, el novelista, el dramaturgo, invaden ahora el campo de la psicología para crear sus personajes, y hasta el músico tiende, con sus combinaciones de sonidos y tiempos, á imitar el ruido de la Naturaleza y la voz humana.

Las páginas de Wagner, que el público recién comienza á gustar, son, por otra parte, un exponente de ese espíritu científico que domina actualmente al mundo, por lo que ellas requieren de uniformidad matemática. Esos conjuntos orquestales enormes que demanda la interpretación de la música alemana, es todo un conglomerado inmenso de sonidos, donde el menor destiempo, rompe la uniformidad científica que debe dominar en la masa. La melódica música de Verdi ya no entusiasma como antes y el público, que no ha llegado á comprender cabalmente al músico alemán, se deleita, acaso por una analogía que tampoco descubre, con las introducciones de Boito, que tienen del arte de aquél toda la fuerza y uniformidad que le son características.

La ciencia, que es la verdad en sí, invade, pues, todos los órdenes artísticos. Con ella no desfallecen

éstos, como alguien ha sostenido creyendo que las disposiciones creadoras sólo se basan en lo abstracto y lo erróneo, sino que toman otros rumbos, fuera de toda duda más convenientes que los ensayados hasta ahora.

El modo de ser del dilettante, no le deja profundizar las cosas ni servirse de la ciencia para sus estudios. Siente simpatías por una escuela, pero su mariposeo artístico no le permite fijar una verdadera pasión. « Beethoven al oír interiormente sus sinfonías, creía escuchar la voz de Dios mismo y seguramente para Miguel Angel los frescos con que cubría la capilla Sixtina eran una nueva consagración de carácter tan augusto como la del sacerdote mismo ». (1)

(1) Guyau. — « Los problemas de la estética contemporánea ».

A decir de Letourneau, éste, poseído siempre de su pasión artística, comía únicamente para vivir y se levantaba por la noche para poder trabajar á gusto y Mansacchio, según el mismo autor, estuvo durante toda su vida absorto por el arte de tal modo, que hasta se olvidó pedir el dinero á aquellos que se lo debían. (1)

Estos y otros ejemplos que abundan en la biografía de los hombres célebres, prueban ese carácter esencial del verdadero cultor del arte, que parecen no poseer, de manera evidente, los dilettantis nuestros.

Acaso no sea menester en toda su intensidad un temperamento místico semejante ni un amor tan acentuado que llegue á abstraer al artista del resto del mundo; pero lo que sí se reclama, con justa razón, es una preferencia, para que las dis-

(1) C. Letourneau. — « Las pasiones humanas »

posiciones intelectuales del artista, no se distraigan aquí y allá y puedan establecer en una obra sus ideas y su temperamento.

El llamado artista nuestro, gusta más del exhibicionismo que del mismo arte. Si pinta, si esculpe, si escribe, no es para satisfacer sus ansias de belleza, sino para que se le nombre y se le distinga. No concibe un poeta sin melena, ni un pintor sin corbata de moña. Piensa que la indumentaria extraña predispone bien los ánimos y que no se llega á ser buen pintor ni buen poeta, si la multitud no le señala con el dedo y dice: «ahí va fulano; es un original».

La ciencia que reclama el arte moderno, necesita tiempo para cultivarla. En la puerta de las exposiciones pictóricas, ni en el café, es posible hallarla. ¿Cómo la logran nuestros jóvenes artistas?

Es este un punto que no debo
tratar para no herir susceptibili-
dades.



X

Conclusiones á que se arriba.—Porque son breves estos apuntes.—El arte independiente como característica de los pueblos libres.—Peligro que nos amenaza: la eterna subordinación artística.—Unas palabras de Taine.—El camino recorrido.—Ruego al lector.

Ignoro si las ideas que me decidieron á escribir este pequeño volumen, han sido expuestas con la claridad indispensable. En el supuesto de que hubiera acertado, sois vosotros — los que me habéis

acompañado hasta aquí con harta paciencia — los llamados á juzgar de mis afirmaciones. De todas maneras, renuncio á ser más prolijo en mérito á vuestra comprobada resignación que, no por ser mucha, dejará de cansarse alguna vez. « Sé breve en tus razonamientos — decía Cervantes — que ninguno es gustoso si es largo ».

Acaso falten, en los capítulos que preceden, cosas concretas que es forzoso eludir en razón del mismo tema de que tratan. Porque, desgraciadamente, en este país, más que en ningún otro, tienen mucho de verdad las amargas palabras de un orador célebre, cuando afirmaba que la vida de las letras es una vida tempestuosa donde hace falta un brazo hercúleo para abrirse paso y una lucha titánica para sostenerse. (1) Para Goethe, entre los hom-

(1) Castelar.

bres de letras y los artistas, reina siempre una gran desgracia: rara vez su simpatía los une sobre lo bueno y lo bello — en sí mismo, — sino sobre lo que les eleva, sostiene y exalta. Aquel de quien se prometen algún apoyo, es objeto de sus elogios; el que los critica viene á serlo de su odio.

En este libro, elogio á pocos y censuro á muchos; él está en completo desacuerdo con las ideas predominantes en la generalidad de los artistas nacionales y tiene por fin destruir su principal error: la tendencia á someterse al medio ambiente europeo que jamás podrán llegar á conocer con exactitud.

El arte, es, — puede decirse — el complemento de una nación independiente y poderosamente constituida. Mientras existieron un Egipto, una Babilonia, una Grecia, una India independientes, fuertes y bien consolidadas, hubo en ellas un

arte independiente y característico. Mientras existió una Roma militar, surgió en ella « un arte suyo, igual á su índole dura, áspera y desabrida, pero arte al fin severo y grande ». (1) Pero cuando los romanos fueron á Atenas á estudiar artes plásticas, no consiguieron jamás independizarse de las cosas griegas y fueron de ellas unos simples subordinados.

¿Qué es lo que nos amenaza? Nos amenaza una eterna subordinación. Nuestros artistas van á Europa, no con el sano propósito de *perfeccionarse*, sino con el intento preconcebido de *reformarse*, que es cosa muy distinta de lo que aconseja la buena razón. Olvidan ellos que el espíritu de la nacionalidad—que es lo que debe primar siempre en las grandes creaciones artísticas — no es susceptible de reformas pero sí

(1) Julio Monzó.

de deformación. Hay hombres que, oriundos de un país cálido, van á otro frío y logran vivir. ¿Pero sabéis como sobrellevan su existencia? Enfermos siempre, en brazos del médico. Cuando regresan á su patria, ya han contraído el mal y no basta la reacción para hacerlo desaparecer.

Adivino, además, la objeción que escapa de los labios de quienes no tienen mi modo de pensar sobre este asunto: ¿cómo queréis — me dirán — que los pintores aprendan colorido si no tienen donde hacerlo? Aparte de que el verdadero artista no trata nunca de imitar lo «imitado» — como sería querer reproducir las tonalidades de la Naturaleza valiéndose de otra reproducción, error manifiesto en que incurrieron los escultores romanos al tomar por modelo la estatuaria griega, en lugar de acudir á lo directo, que era la observación del

desnudo en el hombre mismo — no quiero afirmar que el artista nuestro deba sustraerse por completo del mundo artístico europeo.

La importación hecha como hasta ahora, pero sometida á un criterio organizador y metódico, bastaría para satisfacer enteramente esa exigencia que — repito — no conceptúo tampoco indispensable. Más aún: dentro de mis opiniones admito al profesor extranjero, siempre que el alumno no abandone el país y trate de conservar los caracteres propios de su nacionalidad. Porque no me canso de decir con Taine: cuando una obra de arte se destaca de la generalidad, es porque esa obra tiene caracteres esenciales que les son propios, independientes de los otros ya conocidos. No es posible admitir que el ideal de nuestros artistas sea amasar sus producciones en el molde de la producción ajena, porque tal cosa sería obtener una

simple fotografía de lo que otros admiran por su originalidad. ¿Y sabéis, después de todo, á lo que conduce ese afán de imitación que se manifiesta poderosamente en el arte de este país? Conduce á un debilitamiento total de las facultades, á un atrofiamiento que concluye con la vida del artista que se esfuerza por conseguirlo. En vano los Carraches—dice el sublime Taine—estudian con una paciencia infatigable y van á tomar en todas las escuelas los procedimientos más variados y fecundos. Justamente esa reunión de efectos disparatados, es lo que rebaja su obra á un puesto inferior. Su sentimiento es demasiado débil para engendrar un conjunto; toman de uno y después del otro, y se arruinan pidiendo prestado. Disparates semejantes han detenido durante mucho tiempo la pintura flamenca á la mitad de su carrera, cuando con Bernardo Van

Orley, Miguel Coxie, Martín Heemskerck, Franz Floris, Martín de Vos y Otto Venius, quiso hacerse italiana. Para que el arte flamenco volviese á tomar su impulso y realizase su fin, fuera preciso que un nuevo aflujo de inspiración nacional cubriese las importaciones extranjeras y volviese á desarrollar los instintos de la raza.

En el rápido estudio que acabáis de leer, hemos dado un vistazo al medio físico del país, al carácter esencial de sus pobladores modificados paulatinamente por el avance de la civilización y á la educación artística que éstos han recibido; hemos mencionado la vida y la obra del más grande pintor de América, Juan Manuel Blanes, el carácter de sus producciones y la tristeza como una de las características del arte nacional; hemos juzgado la opinión pública como factor de ese arte y las influencias continuas á que ella

está sometida; hemos considerado el valor de la crítica justa y honrada en el desenvolvimiento del gusto estético en un país y buscado el fundamento del verdadero teatro nacional, una de sus faces más importantes; hemos expuesto un plan de educación simple y eficaz para conducir por buen camino el criterio artístico de la población, y, por último, hemos tratado de diferenciar el verdadero artista del simple aficionado, que aquí todo lo invade atribuyéndose títulos y distinciones que acaso no merezca. Todo ello está dicho con imparcialidad absoluta, ya que no con brillantez — y si de sus páginas se desprenden amargas reflexiones, no es culpa de quien las estampa sino del estado especial de los asuntos que estudia. Después de todo, hubiera deseado que este librito constituyera un aplauso franco y sincero para nuestros artistas, ya que bien lo sabéis, lecto-

res inteligentes, con cuanto mayor placer se elogia que se censura.

Hay, no obstante, cosas y hechos que, por el error manifiesto que entrañan, necesitan absoluta sinceridad de parte de los que han de juzgarla. Dícese con frecuencia que es necesario elogiar mucho, aunque los méritos no correspondan á las alabanzas, para que el que escuche éstas persevere en la obra emprendida y adquiera nuevos bríos para llegar al fin que se propone. Esta idea, sana por el fondo moral que traduce, resulta, en la práctica, perniciosa la mayoría de las veces. ¿De qué sirve que un artista llegue á la meta de sus aspiraciones, si ellas constituyen un profundo error? Lo que se alienta generalmente de esta manera, es ese mismo error, ya que, no siempre, las ideas son buenas é infalibles. Al artista debe indicársele el buen camino y no incitarlo á continuar por la misma

senda, aunque ésta sea la que lo conduzca al fracaso y al descrédito.

Por eso, estas páginas son, antes que nada, sinceras, francas y acasorudas. Al escribirlas, sólo un temor me ha asaltado; que vosotros—lectores que ignoráis mi modo de ser—lleguéis á creer que ellas son el exponente de un espíritu enconado por todo y contra todo. En el caso de que mis sospechas resultasen comprobadas, os ruego modifiquéis vuestro juicio puesto que este libro—si así puedo llamarle—en el caso extremo no sería sino hijo de un error defendido con entusiasmo por ignorancia de mi parte.



ÍNDICE



ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
PRÓLOGO	6
DEDICATORIA	11
CAPÍTULO I. — El medio ambiente. — El suelo. — La naturaleza y la vida. — La raza. — Modificaciones impuestas por el avance de la civilización. — El gaucho, el paisano, el pueblera, el compadre. — Caracteres dominantes. — El artista y el dilettante .	18
CAPÍTULO II. — Necesidad de hacer obra nuestra. — Blanes el único. — Su obra, su vida. — La tristeza; como se manifiesta en nuestro arte. — La temperatura moral de Taine.	35
CAPÍTULO III. — La opinión pública según Aristóteles y Rousseau. — El ideal de la fórmula. — La acción numérica. — El snobismo. — La moda. — ¿Tiene aún autoridad la opinión pública?	50
CAPÍTULO IV. — La imitación y la moda. — Cómo debe aceptarse lo que ésta impone. — Lo nuevo. — Neurosis de lo original. — En qué consiste la verda-	

	<u>Págs.</u>
	dera originalidad. — Diferencia entre dos creencias. — Una opinión de Benavente. — Shakespeare genio creador. — Un culto que debe desaparecer 56
CAPÍTULO V.	— La libertad de juzgar, ¿existe de hecho? — La preocupación y el prejuicio en el arte. — Dos ejemplos. — El esfuerzo independizador de la crítica. — La crítica moderna y la crítica anterior á Sainte Beuve; en qué consiste su diferencia. — Valor de la crítica en el desenvolvimiento artístico de un país 66
CAPÍTULO VI.	— ¿Qué se entiende por teatro nacional? — Dos opiniones sobre este asunto. — La verdadera definición. — El teatro nacional es por ahora una promesa. — Florencio Sánchez; su manera de considerar el teatro nuestro. — La psicología como base fundamental. — El teatro moderno según Maeterlinck. — Echegaray y su arte. — Descentralizaciones. — Errores de ubicación. — El pintor y el dramaturgo. — ¿Necesitan éstos abandonar el país para estudiar su arte? 76
CAPÍTULO VII.	— Un poco más sobre el gusto de la multitud. — La opinión del público y la opinión de la crítica. — En qué grado difieren ambas. — Fundamento de la crítica moderna. — La razón contra la razón. 97

	<u>Págs</u>
CAPÍTULO VIII. — La enseñanza del arte en las escuelas primarias. — Métodos que podrían emplearse. — La elevación del asunto y la inteligencia de la niñez. — Educación del instinto. — La naturaleza y el arte griego. — Subordinación del arte romano. — Educación refleja del pueblo italiano. — Cread el ambiente y surgirán los artistas.	103
CAPÍTULO IX. — El dilettantismo en nuestro medio. — Cómo se ha formado. — El artista y el dilettante ; en qué difieren. — La ciencia y el arte. — El espíritu científico del arte moderno. — « Mariposeo » artístico. — El apasionamiento indispensable. — Creencias erróneas. — Una pregunta final.	116
CAPÍTULO X. — Conclusiones á que se arriba. — Porque son breves estos apuntes. — El arte independiente como característica de los pueblos libres. — Peligro que nos amenaza : la eterna subordinación artística. — Unas palabras de Taine. — El camino recorrido. — Ruego al lector.	127



