

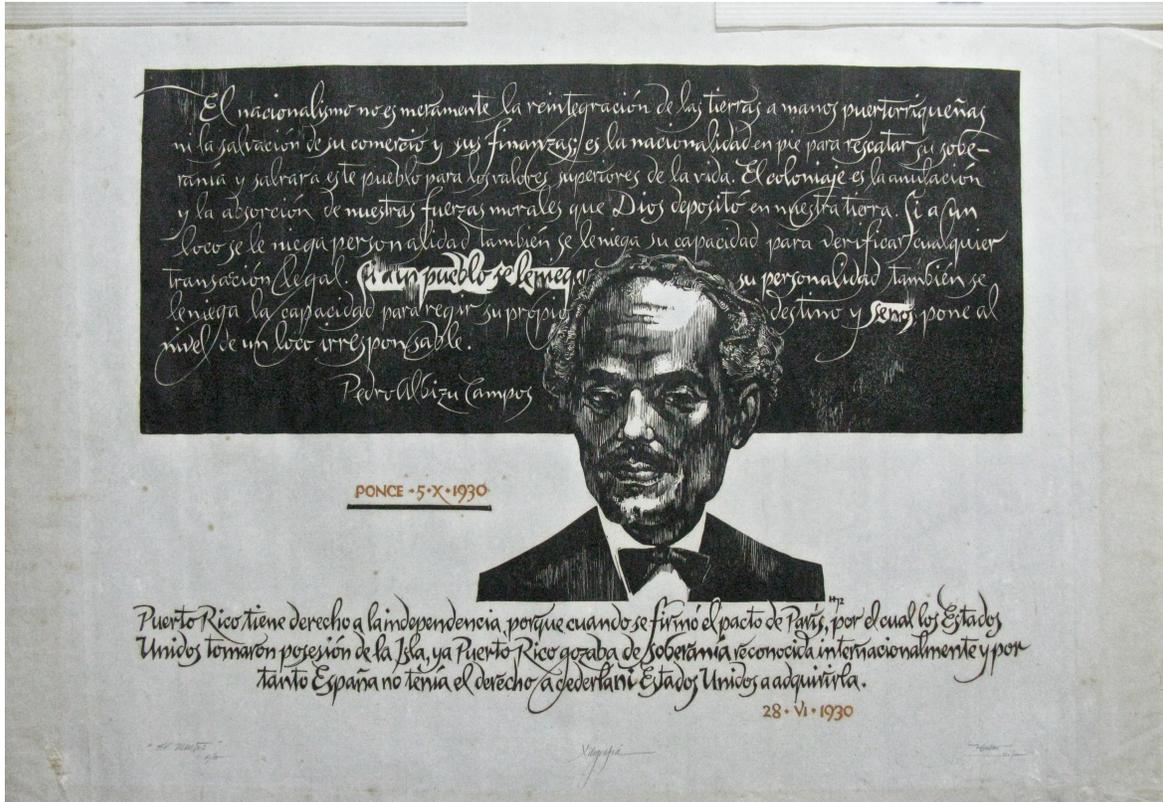
Nelson Rivera

### *El maestro Homar ante El Maestro*

Para Marco Trevisani

En medio siglo, muchas cosas han cambiado, la poesía ha cambiado, pero no la tarea del poeta, que es la de trazar el perfil ideológico de una época.

- Edoardo Sanguineti [*Times* obituaries, May 29, 2010]



Lorenzo Homar. *El Maestro*, 1972. Xilografía, 33 ¼" x 37 5/8".  
Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

En 1972, nuestro maestro Lorenzo Homar produjo una xilografía sobre papel que tituló *El Maestro*, de medidas 33 ¼ x 37 5/8 de pulgadas. La primera impresión que se recibe de la misma es de que está compuesta en un parco blanco y negro, no obstante, la pieza utiliza tres colores, negro, ocre pálido y marrón oscuro. Su composición aparenta ser simple: dos textos colocados entre un retrato de Pedro Albizu Campos. El texto de la parte superior está presentado en blanco sobre fondo negro, lo cual da la impresión de un texto escrito con tiza en una pizarra de un salón de clases, reforzando con ello la idea del

“maestro”. El segundo texto aparece debajo del retrato en la parte inferior del papel, en letras marrón sobre el fondo blanco.

La gran cantidad de texto en esta xilografía nos señala de entrada que el interés del maestro Homar no es el de recrear la imagen física de Albizu Campos, sino su palabra, su pensamiento. El artista aquí hace gala de su excepcional maestría caligráfica, en un *tour de force* de tallado en madera e impresión sobre papel con el que por varias décadas Homar nos deslumbró y que tanto extrañamos en estos días de diseño digital, tan incapacitada como está la máquina de producir la prodigiosa exactitud de nuestro maestro grabador.

Ante esta xilografía, la lectura se impone sobre la imagen. El texto superior, impreso en negativo sobre fondo negro, lee como sigue:

El nacionalismo no es meramente la reintegración de las tierras a manos puertorriqueñas ni la salvación de su comercio y sus finanzas; es la nacionalidad en pie para rescatar su soberanía y salvar a este pueblo para los valores superiores de la vida. El coloniaje es la anulación y la absorción de nuestras fuerzas morales que Dios depositó en nuestra tierra. Si a un loco se le niega personalidad también se le niega su capacidad para verificar cualquier transacción legal. *Si a un pueblo se le niega su personalidad también se le niega la capacidad para regir su propio destino y se nos pone al nivel de un loco irresponsable.*

Nótese que el maestro Homar subraya las frases “Si a un pueblo se le niega” y “se nos pone”, para hacer énfasis en la situación de violencia extraña, característica de todo régimen colonial. Se nos informa, además, que estas palabras de Albizu Campos fueron pronunciadas en Ponce, el 5 de octubre de 1930.

En el segundo texto, leemos:

Puerto Rico tiene derecho a la independencia, porque cuando se firmó el pacto de París, por el cual los Estados Unidos tomaron posesión de la Isla, ya Puerto Rico gozaba de soberanía reconocida internacionalmente y por tanto España no tenía derecho a cederla ni Estados Unidos a adquirirla.

Estas palabras de Albizu están fechadas el 28 de julio de 1930, por lo cual no están directamente relacionadas con las del texto anterior.

De la lectura de ambos textos, pasamos a examinar el retrato de Albizu Campos, realizado a modo de busto escultórico, con hombros estrechos, desproporcionados con respecto a la cabeza, de mayor tamaño. Este retrato se une a una ya extensa tradición puertorriqueña de, por un lado, llamar la atención sobre el prócer proscrito, y por otro lado, señalar su composición racial, que inmediatamente lo identifica como hijo de esta

isla, tan diferenciado de aquellos nórdicos arios que usurpan su soberanía nacional. El artista también juega aquí con la idea, muy afianzada en nuestra plástica, de que el prócer es un tipo común y corriente, sujeto a inevitables imperfecciones humanas que son superadas por su excepcional lucha.

Esta composición del maestro Homar tiene fecha, 1972, esto es, siete años después de la muerte de Albizu Campos. Es una composición producida en y para una sociedad que vio a Albizu Campos encarcelado, torturado y declarado “loco” por el gobierno colonial, una sociedad legalmente amordazada, prohibida de pronunciar el nombre Pedro Albizu Campos, mucho menos, leerlo o discutirlo. Mil novecientos setenta y dos es también la fecha en que nuestro pueblo experimenta la primera administración colonial pro-estadidad de su historia, en un momento convulsionado por la guerra de liberación de Vietnam y las dolorosas luchas estudiantiles y obreras. En este contexto histórico, el gesto de nuestro artista, lejos de ser un gesto estético, es abiertamente político, desafiante del régimen colonial.

Gesto político quiere decir gesto colectivo. Para el artista que colectiviza su arte, la presencia activa de sus espectadores es esencial. En el caso particular del arte puertorriqueño, resulta de cardinal importancia la descolonización de nuestra mirada, la toma de soberanía de nuestro pensamiento. Esta exigencia explica la desbalanceada o inconclusa apariencia de una parte (¿considerable?) de nuestra producción artística. Piénsese en esa pintura fundacional que es *El velorio* de Francisco Oller. Desde sus primeras presentaciones, los muchos críticos de *El velorio* no han cesado de señalar su desbalance compositivo. Por ejemplo, en ocasión de la exhibición de esta pintura en La Habana en enero de 1895, el intelectual cubano Enrique José Varona comentó que no encontraba “unidad de interés” en *El velorio*. En su carta a Oller publicada en la prensa habanera, Varona escribe: “Pudiera de memoria aislar cien detalles, que cada uno podría constituir un cuadro acabado. Pero no acierto a decirme por qué de la totalidad de la obra no guardo la profunda huella que de sus partes...” (Vázquez Concepción y Perera Díaz, 26). Como han comentado otros críticos desde entonces, la falta de coherencia e integridad compositiva de *El velorio*, lejos de ser el error que supone Varona, es en cambio la invitación al público de completar la composición, con la acción colectiva de

balancear, comprender y atar cabos en la desordenada escena. O como diría Marcel Duchamp varias décadas después, “los espectadores hacen el cuadro”.

*El Maestro* del maestro Homar no tiene las pretensiones de *El velorio* del maestro Oller; ciertamente, su formato es mucho más pequeño y su medio más modesto que el canónico óleo que utiliza Oller. Sin embargo, ambas obras comparten una misma manera de hacer arte anti-colonial, invitando a los espectadores a que las completen. En la xilografía, el busto de Albizu Campos aparece casi ahogado por sus palabras y colocado incómodamente a la derecha del centro, donde corta el texto arbitrariamente en dos mitades. Esta división interrumpe la lectura y dificulta, cual ortografía de Joserramón Melendes, su comprensión. Esta molesta interrupción no es un error compositivo, sino la urgente invitación del maestro Homar a asumir el control de nuestras experiencias, a rechazar el espacio de “loco irresponsable” al que el poder colonial consigna a sus cómplices colonizados, sin soberanía ni personalidad, alienados de “los valores superiores de la vida”. Si sentimos inacabada esta composición artística, es porque nuestro proceso político también lo está.

Una comparación entre los dos textos utilizados por el maestro Homar también nos permite dar con las claves que animan esta composición. El primer texto, cuyo borde inferior está colocado al nivel de los ojos de Albizu Campos y, por lo tanto, parece surgir directamente de su mente, asedia la situación colonial desde lo metafórico, con palabras y frases tales como “reintegración”, “salvación”, “nacionalidad”, “soberanía”, “valores superiores”, “fuerzas morales”, “Dios”. El texto inferior, impreso con tinta marrón, sirve de suelo, de basamento que ancla visualmente la figura del prócer. Su carácter, sin embargo, no es metafórico, sino abiertamente legal. Si el reclamo de justicia del texto superior se fundamenta en principios universales y comunes a la colectividad humana sin apellidos, el texto inferior, en contraste, nos devuelve bruscamente a las especificidades de la política y la historia puertorriqueñas, en su abierta denuncia de una ilegalidad que fundamenta nuestra falta de soberanía.

Es precisamente con la inclusión de este texto abiertamente polémico que el maestro Homar rescata el pensamiento de Albizu Campos del ámbito estético-filosófico para devolvernos a la lucha su amordazada palabra, esa palabra bellamente extrema e intransigente que le valió al Maestro la cárcel, la tortura, la vida. Si es que los

espectadores nos habíamos relajado al observar la homariana riqueza caligráfica o la silente profundidad del retrato, este texto es un puño en la cara que nos expulsa del espacio estético contemplativo para lanzarnos a la controversia fogosa, generadora de la acción política. (Recordemos la controversia de José Luis González en 1977 en torno a esta cita de Albizu.) Al desbalancear la composición, el texto detona una lucha descolonizadora.

Con *El Maestro*, el maestro Homar produce una obra que aspira a borrarse a sí misma para con ello actuar con más efectividad en el espacio político. Lejos de concebirse como expresión personal individual, el arte del maestro Homar se coloca al servicio de la colectividad puertorriqueña ante necesidades apremiantes. Afirma la capacidad del trabajo artístico para criticar nuestros logros y faltas, e inspira a otros artistas a colocar su trabajo en ese mismo espacio. (Recordemos el cartel de Antonio Martorell sobre Juan Antonio Corretjer y—sin pretender colocarme en el espacio de estos dos maestros—mi pieza de teatro *El Maestro*, precisamente inspirada en esta xilografía.)

Al mismo tiempo, esta xilografía nos devuelve a un problema fundamental: para qué la obra de arte, y ésta, en particular. En 1972, como en 2010, Albizu Campos es una figura amordazada, alienada de la sociedad puertorriqueña, tan desconocida, que resulta inclusive “chic” despreciarla. Sería ingenuo pensar que nuestra colectividad puede hoy articular un discurso como este de “rescatar su soberanía y salvar a este pueblo para los valores superiores de la vida”, mucho menos llevarlo a cabo. Por otro lado, pregúntesele a cualquier puertorriqueño el nombre de un artista y le contestará “Daddy Yankee”. En 2010, como en 1972, Albizu y Homar son nadie, son nada. Entonces, ¿para qué someterse al trabajo de tallar en madera la friolera de ochocientos tres caracteres que nadie pidió ni espera, ochocientos tres caracteres que nadie va a mirar ni a leer y que, a falta de museos, mercado y críticos, terminarán en un papel manchado con hongos en un almacén? ¿Para qué retratar a aquél aún despreciado que, por su palabra, fue torturado con radiación atómica y cuyos victimarios nunca han sido condenados? Albizu y Homar: ¿para qué insistir en estos dos locos?

Una posible respuesta a esta pregunta la ofrece la misma xilografía a aquellos observadores que hagan el esfuerzo de examinarla con el rigor y la disciplina que mostró el artista cuando la produjo. En el texto superior, la palabra “transacción” carece de una

de las “c” (lee “transacción”). Para subsanar este inesperado e incorregible error, el artista talló una “c” más pequeña sobre el espacio que le correspondía. Con este amoroso error, el maestro Homar, además de aliviarnos con una prueba de que realmente era humano, nos regala una generosa definición y función del arte y la experiencia estética: la de reconocernos, en un mismo tiempo y espacio, como seres humanos en lucha por una existencia de justicia y de paz. Ese reconocimiento y el éxito de esa lucha dependen de la resistencia individual y colectiva, parecen decirnos Albizu y Homar. Que negarse a tallar ochocientos tres caracteres que nadie va a mirar o negarse a enfrentar la tortura por lograr justicia es el verdadero acto de locura irresponsable. Que sin riesgo, no se es.

Por encima de todo cinismo, por encima de toda negación y de toda ceguera, en esa milenaria y universal lucha por la libertad, el arte puertorriqueño sirve para alertarnos de que, para existir, es imprescindible liquidar esos poderes coloniales que, gracias a los esfuerzos colectivos, no pueden ni podrán con el empuje.

**Obra citada:**

Vázquez Concepción, Marisel, e Irmino Perera Díaz. 1994. “La exposición de *El Velorio* en La Habana.” *Exégesis* Año 7, Núm. 20: 23-27.

Leído en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 5 de junio de 2010.