

EL ARTE PUERTORRIQUEÑO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

J. A. Torres Martín

Los primeros balbuceos culturales de la puertorriqueñidad ocurren aproximadamente a la mitad del siglo pasado. Se trata de obras que, a partir de 1843, se publican en San Juan y Barcelona a cortos intervalos entre sí y que han de ser los más notables ejemplos de un empeño decidido de diferenciación entre peninsulares e isleños. Primero será el *Aguinaldo puertorriqueño* de 1843 publicado en San Juan, luego el *Álbum puertorriqueño* de 1844 publicado en Barcelona, que incluye trabajos de Santiago Vidarte, uno de nuestros primeros poetas, y de Manuel Alonso, quien nos dará en 1849 la obra *El gíbaro*, iniciadora de nuestra literatura. Las obras citadas, junto al segundo *Aguinaldo* de 1846 y el *Cancionero de Borinquen* (Barcelona) del mismo año, hacen patente esa voluntad nacionalista, cuyas gestiones se intensificarán a medida que transcurra y finalice el siglo con el brusco y traumático cambio de soberanía.

Aunque la irrefutable verdad histórica establezca que la invasión militar norteamericana de julio de 1898 contó con las simpatías generales del pueblo puertorriqueño¹, también es cierto que el cuerpo espiritual de Puerto Rico se resintió visiblemente de aquel choque cultural. Junto con un régimen militar opresivo que duró dos años y la inmediata cancelación de la autonomía concedida a la Isla por España, las autoridades de Estados Unidos implantaron reformas educativas dirigidas a americanizar el país en el menor tiempo posible.²

La resistencia a esta agresión cultural en que se veían amenazadas de muerte las prerrogativas espirituales de la clase dominante, la asumieron automáticamente los artistas de las diversas disciplinas: literatos, músicos y pintores. Particularmente los literatos-poetas y narradores-aunque atentos a las

¹ Fernando Picó, 1898, *La guerra después de la guerra*. (San Juan, Ediciones Huracán, 1987). Carmelo Rosario Natal, P.R. y *la crisis de la guerra hispanoamericana*, 1985-1898. (San Juan, Ed. Ramallo, 1975).

² A. Negrón Vda. De Montilla, *La americanización de P. R.* (San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990).

corrientes de vanguardia que se agitaba mar afuera, cultivan una expresión afirmativa de lo criollo.³ Elaboran su obra tratando de conciliar estética y política; su irreprimible vocación innovadora va de mano con el llamado jibarismo que Antonio S. Pedreira (1899-1939) identifica en 1935 como “tendencia del nuevo siglo”.

En su famoso *Insularismo* (1935) Pedreira divide en tres épocas básicas el desarrollo del pueblo puertorriqueño. Primera: desde el descubrimiento y la conquista hasta principios del siglo XIX; segunda, de mediados de ese siglo en que comienza a gestarse un sentido de identificación hasta el 1898; y tercera, el período que Pedreira llama “la indecisión y la transición” y que se inicia con la invasión norteamericana.

Esta última etapa-el período que nos interesa-es precisamente desde la que el distinguido escritor analiza “el alma puertorriqueña” en un intento por determinar si en verdad existe identidad tal. Su conclusión, al fin y al cabo, no niega la existencia de un alma puertorriqueña, pero la formula en términos bastante pesimistas:

“Tenemos una manera inconfundible de ser puertorriqueños-dice-pero esa manera, que no pudo gozar la plenitud de su desarrollo, se encuentra hoy averiada por la transformación a que la somete el proceso químico de una nueva cultura.”

Hacia le final del ensayo mencionado se refiere, de pasada, a los creadores, omitiendo a los artistas pintores. Es en otro ensayo del mismo año 1935 sobre el jibarismo⁴ donde Pedreira alude completamente, sin detenerse, a las artes plásticas, después de afirmar que el jibarismo es tendencia del nuevo siglo. Cita en apoyo de su declaración la música de Rafael Hernández (1884-1966); la obra de literatos como Luis Llorens Torres (1874-1945), Miguel Meléndez Muñoz (1892-1965), Matías González García (1866-1938), Enrique Laguerre (1906-), María Cadilla de Martínez (1866-1951); de historiadores como Cayetano Coll y Toste (1881-1961) y Lidio Cruz Monclava (1899-1983); de pintores como Francisco Oller y Ramón Frade.

³ Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña, su proceso en el tiempo*. (Madrid, Partenón, 1983). J. L. González, *Literatura y sociedad en Puerto Rico* (México, Fondo de Cultura Económica, 1976).

⁴ A.S Pedreira. *La actualidad de jibaro*. Obras Completas Tomo I (San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970).

Pero, como dije antes, paralelamente con la modalidad jibarista que estudia Pedreira se suceden en la Isla durante la década de las veinte variadas tendencias iconoclastas que se centran, no en la pintura, sino en la poesía.⁵

Se sabe que por esos años se desarrollan en Europa los movimientos artísticos que constituyen la modernidad: el Impresionismo, el Cubismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Futurismo. En México, el Realismo Social...Pero en Puerto Rico, respecto de la plástica, no registra en esos años repercusión alguna de las mencionadas tendencias entre los pintores más influyentes de las primeras décadas del siglo XX, quienes se desentienden de ellas casi por completo a excepción de un surrealismo *sui generis* que practica el pintor Julio Tomás Martínez y el decorativismo cubista de Narciso Dobal en las postrimerías de la década de los treinta. Los demás artista-Miguel Pou, Ramón Frade, Oscar Colón Delgado, Juan A. Rosado-se entregan a una celebración pictórica de la naturaleza de Puerto Rico: un indigenismo costumbrista que transfiere a la plástica el jibarismo que priva en la literatura, estéticamente anacrónico por contraste con las corrientes contemporáneas de vanguardia vigentes en el extranjero (*Paisaje de montaña*, 1923, *Palmeras*, 1928, de M. Pou; *Paisaje campestre* en Cayey, 1949, de R. Frade; *Mar Bravo*, 1936, de J. A. Rosado).

El arte, se ha dicho muchas veces, no surge del vacío. Se filtra de la realidad social, del amasijo de ideales que la sustenta, de los conflictos que experimenta, de los procesos de cambio a que está sometida esa realidad. Es preciso, pues, hacer un esfuerzo por entender lo mejor posible cuáles son las resonancias de la gran ruptura histórica que se produce en el devenir del pueblo puertorriqueño a partir de 1898.

El poeta Francisco Manrique Cabrera (Bayamón, 1908-78) llamó a este momento "la etapa del tránsito y del trauma". Es un modo de describirlo. En julio de ese año, aunque muchos de nuestros políticos esperan en arribo de las tropas invasoras yanquis, las ansias del país que esos políticos representan se cifran en expectativas más substanciales y positivas de las que en efecto se concretan.

⁵ V. Géigel Polanco, *Los ismos en la década de los veinte*. (San Juan, Instituto de la Cultura Puertorriqueña, 1969).

Las fuerzas militares que aparecen en Guánica pertenecen a la nación que disfruta de mayor prestigio mundial en ese instante, más que por su pujanza económica y su poderío militar, por su tradición libertaria. Muchos isleños esperan que, por obra y gracia de su llegada, Puerto Rico se transforme de la noche al día en un modelo de la libertad, democracia, justicia social y progreso material. Eso no ocurre.⁶

Bajo el nuevo régimen se transforma de tal modo la economía que en poco tiempo gana hegemonía el sistema de plantaciones azucareras; el centro de interés baja de la hacienda cafetalera de la montaña a los llanos de la costa, con los cambios que eso comporta en la división del trabajo y, sobre todo, en las prerrogativas de la clase dominante. De ahí que la clase hacendada, en vías de ser desplazada, utilice los recursos culturales a su alcance para defender sus fueros. Las fuerzas disolventes del imperialismo obligan a la clase en declive a orientarse en lo político hacia el independentismo, al par que promueve, como arma defensiva en el plano cultural, el tantas veces mencionado jibarismo de acento nostálgico que asoma en el teatro, la novela, la poesía, la música y la pintura de la época. Se hace acopio de las fuerzas espirituales para repeler la agresión.⁷

La pintura particularmente siente que tiene la responsabilidad de prestarse para robustecer una conciencia nacional que se ha venido elaborando por más de medio siglo y que, al sufrir los embates de enfrentamiento con la nueva metrópoli, se siente “averiada”, como apuntó Pedreira. Más que eso, se siente en peligro de desaparecer en una anexión que esquizofrénicamente no rechaza del todo.

Evidentemente, la hora no es sólo de “tránsitos y traumas”,⁸ es asimismo de confusión. ¿Cómo recriminar a nuestros artistas de ese crítico momento histórico su apego a un arte que en definitiva nos parece hoy conservador y

⁶ M. D Luque de Sánchez. *La ocupación norteamericana y la ley Foraker*. Cap. II (San Juan, Uprex, 1980).

Los yanquis encuentran a su llegada un gobierno autómico organizado, el cual queda prácticamente nulificado por el gobierno militar instaurado a raíz de la invasión, que dura más de lo esperado: dos años. Durante este período no se producen reformas políticas o económicas. Se cae el mercado del café y el del tabaco; el canje de la moneda española por el dólar norteamericano se realiza en perjuicio de los boricuas, quienes van de desencanto en desencanto.

⁷ A.G. Quintero Rivera. *Conflictos de clase y política en P.R.* (Río Piedras, Ediciones Huracán, Cuad. 2, Cerep, 1974).

⁸ F. Manrique Cabrera, *Op. Cit.* c. IV

anacrónico? Lo sensato sería tal vez preguntar si habrían cumplido su cometido puertorriqueño, según ellos lo entendieron, produciendo un arte de avanzada. Esos pintores probablemente se empeñaron a dar a sus expresiones valor semántico; imprimirles a sus cuadros un sentido de lenguaje del que en verdad carecen los vocabularios vanguardistas. Tendría que ser un arte cuyo sistema de símbolos integrara un código accesible a la mayoría de las gentes; imágenes significantes de la naturaleza puertorriqueña, a través de las cuales los nativos de esta Isla lograrán una relación más profunda y cabal con sus esencias.

Tenía que ser una pintura dogmáticamente apoyada en la filosofía del arte como imitación de la naturaleza para acomodarla mejor al gusto pacato de la colonia. Al pasar juicio sobre ella, sin embargo, hay que hacerlo prudentemente; una segunda mirada podría persuadirnos de que las imágenes que produce ese arte cumplen su misión de contribuir a conformar una conciencia de lo puertorriqueño. A fin de cuentas, los pintores parecían estar enarbolando como bandera de afirmación el jibarismo que afloraba en el trabajo de los otros creadores.

La doctora Concha Meléndez (Caguas, 1895-1983) sigue las huellas de Pedreira al señalar en 1936 al jibarismo como tendencia imperante en nuestra plástica de la época, pero se refiere al paisaje como “desvío”.⁹ A mi entender, sin embargo, el paisajismo, que es todo menos infrecuente para poder ser desvío, constituye una de las dos caras de la moneda jibarista: la otra es la del paisanaje campesino del que se deriva el calificativo.

Vale ahora la interrogante: ¿por qué los poetas de esos años se atreven a desafiar el gusto prevaleciente mientras los pintores se repliegan en una arte medroso y desfasado?

Desestimemos de entrada la disculpa del aislamiento cultural en que se supone viviera Puerto Rico entonces. Al igual que Oller en su momento, Pou y Frade viajaron al exterior, éste último por América y Europa; el primero varias veces a Nueva York. Quién sabe si Pou vio la histórica y “escandalosa” exposición del Armory de Nueva York en 1913, la cual trajo a América una

⁹ Concha Meléndez, Primera exposición independiente de arte puertorriqueño en la Universidad de Puerto Rico, *Boletín Art in Riview*, diciembre 1937

visión panorámica del arte que estaba en ascenso en el viejo continente: obras de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Kandinsky, Picabia, Picasso, Braque, Duchamp; expresionismo, cubismo, futurismo, dadísmo, abstraccionismo...¹⁰

No sólo Pou y Frade salieron al extranjero. También otros, como el literato y pintor José Elías (1871-1942), quien revela en un artículo de 1924 haber visitado un “museo de bellas artes” en la urbe del Hudson.

Además, durante la década de los treinta, por ejemplo, apenas era necesario moverse fuera de la Isla para ver “en persona” obras modernas, aunque no fueran obras maestras. Todos conocemos la encomiable gestión divulgadora que desarrolló el acuarelista norteamericano Walt Dehner (Buffalo, 1898-1955), al coordinar varias exposiciones de arte extranjero en Río Piedras a mediados de esa década. En ellas se presentaron trabajos de Picasso, Miró, Marie Laurencin, Diego Rivera, Alfaro Sequeiros y otros artistas de renombre.

Decididamente, los artistas del país no viven totalmente alejados a lo que pasa en el resto del mundo respecto de su quehacer. Pero, según lo dan a conocer las informaciones y artículos de la época, todos ellos, con excepciones contadas manifiestan su repudio de las corrientes innovadoras que irradian los centros artísticos europeos. La documentación existente revela que tenían noticias, aunque fueran superficiales, de esos movimientos.

El propio José Elías Levis en el artículo citado antes alardea de conocer el impresionismo al tratar de refutar una acusación de un discípulo suyo, Esteban Soriano, de que los artistas boricuas desconocen ese movimiento. Dice Levis: “... el arte impresionista posee cualidades indiscutibles al lado de grandes imperfecciones, no obstante ser yo admirador de Manet, Pizarro, Sisley, Monet y otros. Hondas desgracias produjo la nueva tendencia...(desgracia que) consistió en que muchos pintores incurrieron en el grave error de creer que para pintar no es necesario saber”.¹¹

¹⁰ Exposición del Armory, oficialmente titulada *Exhibición internacional de arte moderno*; gigantesca exposición de la vanguardia europea y norteamericana, en la armería del Regimiento 69 del ejército de EE.UU; calle 25 y avenida Lexington; celebrada entre el 17 de febrero y el 15 de marzo de 1913; trasladada luego a Chicago y Boston. Tres cuartas partes de las 1600 piezas exhibidas eran norteamericanas; 300 mil personas pagaron por visitarlas en las tres ciudades; igual cantidad la vieron sin pagar. Se vendieron 174 obras.

¹¹ J. Elías Levis, Al maestro cuchillada *Puerto Rico Ilustrado*, Dic. 1924.

Oscar Colón Delgado (Hatillo, 1889-1968) [lámina 20] mismo abomina de Picasso y de los pintores que como éste no copian la naturaleza “que es mi gran maestra”,¹² según declara en una ocasión. Y Ramón Frade (Cayey, 1875-1954) se pronuncia más o menos en los mismos términos. Frade vive fuera de Puerto Rico –países de América y Europa- desde su niñez hasta los 34 años de edad. Cuando arriba a Europa está comenzando el cubismo, movimiento que no apelará a la sensibilidad del Cayetano. Uno de sus biógrafos, el doctor Pío López Martínez, afirma: “(Frade) no creía en las escuelas cubistas y surrealistas. En su vida como en su obra fue conservador... arte para él era el arte clásico”.¹³

Ya he mencionado a los dos artistas que durante esas primeras décadas del presente siglo no se cierran al influjo de las modernas tendencias. Uno es el arecibeño Julio Tomás Martínez (Utua, 1878-1954) y el otro es Narciso Dobal (San Juan, 1916-70) quien trabaja durante los treinta.

Al caracterizar la obra central de Martínez de “surrealista” utilicé el término en sentido genérico para describir una cualidad de su expresión, no para inscribirlo mecánicamente en el movimiento que con ese sello se conoce y que se inicia en Francia en 1924 bajo el liderazgo del poeta André Breton. Uno de los que relacionan a Martínez con ese surrealismo es el doctor Osiris Delgado, basándose, supongo, en las evidentes concordancias que exhibe el simbolismo del arecibeño con la vertiente onírica y freudiana del surrealismo de los años veinte cuyo principal cultor es Salvador Dalí. El alegorismo de Martínez, no puede negarse, tiene remotas raigambres que se remontan a la tradición medieval que concibe al hombre como ser mezquino y pecador y, en cuyas estampas, símbolo y realidad parecen equiparados. Esos recursos le sirven bien al pintor para elaborar sus acerbos críticos sociopolíticos. Cuadros típicos de esa tendencia son *Oro Dulce* (1910), *El genio del ingenio* (1910) y *El manicomio* (1936).

En 1945 Martínez, quien al parecer consideraba este último lienzo su obra mayor, publicó una descripción prolija del mismo indentificando mediante un diagrama a los personajes que intervienen en lo que el autor llama “una caja de Pandora”. He aquí una crónica intencionada de la vida política isleña

¹² Conversación con el autor, ca. 1946

¹³ P. López Martínez, *Frade, biografía*. (Cayey, Ed. U.P.R.).

durante la década de los treinta, donde actúan todos los personajes políticos prominentes de esos años, entre otros, Martínez Nadal, Santiago Iglesias, Antonio Barceló, Muñoz Marín, Gruening, funcionarios representativos del gobierno federal y hasta el congresista Vito Marcantonio. Martínez exhibió sus obras con frecuencia en los Estados Unidos.

La aportación pictórica de Narciso Dobal genera varias interpretaciones. Una de ellas liga sus obras con la polémica y obsesiva pintura llamada metafísica del italiano Giorgio De Chirico, que los historiadores del arte identifican como precursora del surrealismo de Dalí y Magritte. Pero ocurre que la ambigüedad de las arquitecturas y maniqués del italiano está lejos de las estilizaciones de contenido criollista de Dobal, aunque éste, necesitando de connotaciones especificadas, eche mano ocasionalmente de signos arquitectónicos esquemáticos. A mi entender, el concepto espacial de Dobal tiene un cierto parentesco con los principios cubistas de Juan Gris, además de que sus composiciones aparecen superpobladas. Los cuadros de Dobal son altamente decorativos y en ellos predomina el duro dibujo de los contornos sobre un espacio llano. Todo, color y forma, se aparta del realismo literal de la pintura boricua de este momento.

Dobal había estudiado dibujo con el español Alejandro Sánchez Felipe, radicado en San Juan, y luego, por algún tiempo, en Madrid poco antes del estallido de la Guerra Civil Española en 1936. Pasó una temporada en París antes de regresar a la Isla. Distinto a Martínez, Dobal es un innovador en lo formal, aunque su temática sea de ribetes criollistas.

Tal vez es conveniente señalar el hecho de que, particularmente a partir de la tercera década del siglo, no es insignificante la producción pictórica en el país. Lo dicho se delata en la nutrida concurrencia de obras y artistas a una exposición certamen que organiza la Universidad de Puerto Rico en diciembre de 1933. Se presentan 300 obras, de las que se escogen 90. En ésta y otras muestras que se dan por esos años, están presentes los pintores mencionados, además de otros que comienzan, como Fran Cervoni (Guayama, 1913); Rafael Arroyo Gely (Aguadilla, 1913-35); Rafael Ríos Rey (Ponce, 1911-80); Luisa Géigel (San Juan, 1916); Luisina Ordóñez (Fajardo 1905-75); Epifanio Irizarry (Ponce, 1915) y María Luisa Penne de Castillo (Ponce, 1913), entre otros. Es pertinente otorgarle mención especial en este grupo de artistas

a Rafael Ríos Rey en razón de que es quien dedica particular esfuerzo a la pintura mural desde temprano en la década del treinta. Suyos son murales como el titulado *Tradiciones ponceñas* (1953), hoy instalado en Plaza Caribe en Ponce y el que puede verse en el vestíbulo del edificio de Puerto Rico Iron Works en la Plaza del mismo pueblo. Otras obras de mérito decoran la residencia de la familia Vicente en la urbanización La Rambla, en la misma ciudad sureña. Ejercen su magisterio en la época los artistas extranjeros: Walt Dehner (buffalo, 1898-1955); Fernando Díaz Mackenna (España, 1873-19??); Sánchez Felipe (España); Cristóbal Ruiz (España, 1881-México, 1962) y Eugenio Fernández Granell (España, 1912) entre otros.

Francisco Oller (1873-1917), que a la llegada de los yanquis está en el ocaso de su vida, y quien posiblemente resulta ser de los primeros en percibir la gravedad de la encrucijada histórica, es la personalidad artística más importante a la vuelta del siglo en Puerto Rico. Paradigma del comportamiento artístico durante el angustioso período del cambio de soberanía, encarna y asume por eso mismo todas las agonías y contradicciones de su tiempo. Aboga por y practica una pintura de intención moral tanto como de afirmación de la identidad puertorriqueña, sin necesariamente asumir una postura definida en el discurso específicamente político. Milita desde temprano contra la institución de la esclavitud, contra las costumbres degradantes y contra toda injusticia. No revela, sin embargo, preferencias políticas partidistas.

Oller parece seguir el ejemplo del pintor francés Gustavo Courbet, que algunos le endosan como maestro, quien profesaba ideales socialistas. El puertorriqueño ejerce su liberalismo así como su patriotismo innegable según es propio que lo haya un pintor: con sus pinceles. Pintó paisajes y bodegones y con frutas del país con la misma intención exaltadora que animó al poeta José Gualberto Padilla, *El Caribe* (1829-96), a acometer en 1879 su monumental *Canto a Puerto Rico*, homenaje a los bellos atributos de la isla, que la muerte no le permitió terminar. No es descabellado suponer que Oller conociera el poema inconcluso de su compatriota y tratara de realizar en la plástica lo que éste quiso plasmar en la poesía.

Por eso la revista *Índice* da seguros pasos cuando proclama en 1921, en el aniversario de nuestro pintor: “Tan patriota como artista (...) sus cuadros son

vigorosas afirmaciones de civismo. Ardidadas arengas en que el color sustituye la palabra. Era (...) un patriota del color”.

Francisco Oller es ciertamente quien impone, en sentido general, la orientación que han de tomar los artistas y el arte puertorriqueño que le suceden en el tiempo.

Pienso, sin embargo, que los pintores de las primeras décadas de este siglo no se percataron del sacrificio que Oller sufrió voluntariamente al retirarse definitivamente en 1896 a su Isla natal. Le dio la espalda a su interés de exploración y hallazgo involucrado en las modalidades de vanguardia – fundamentalmente arte no imitativo de la naturaleza- que había conocido en París de primera mano, para cumplir con la responsabilidad autoimpuesta de colaborar en la creación de una conciencia de lo propio a través de su oficio. Produce cuadros nominadores de los valores boricuas mediante contemporizaciones de estilo a fin de acomodarlos a las preferencias de una sociedad de sensibilidad no cultivada. Lo que se pretende decir con esto es que Oller, para hacer su labor de afirmación patriótica, se vale de un lenguaje más fácilmente comprensible a gentes que carecían de las destrezas visuales y de los conocimientos artísticos necesarios para entender los estilos pictóricos innovadores de esos años.

Así y todo, no estoy muy seguro de que, por sus contenidos, tales obras hayan sido recibidas con beneplácito. Falta, según creo, una investigación a fondo de la actuación de Oller en Puerto Rico y sobre la verdadera acogida que reciben sus cuadros en la colonia.

Los artistas que le suceden a principios de siglo pintaron como pintaron guiados más bien por sus convicciones estéticas, que a todas luces estaban en perfecto acuerdo con el gusto de la elite colonial de ese momento, y que por cierto era la clase cuyos ideales todos o casi todos los artistas suscribían. Aun la pintura de dos pintores que provienen a las capas más pobres de nuestra sociedad –Juan A. Rosado y Oscar Colón Delgado- en nada se diferencia estéticamente de la que practican sus compañeros de generación. Indicativo de que por razones de gusto e ideología estaban identificados con ellos.

Oller, por su parte, empobreció estéticamente su arte a sabiendas de lo que dejaba de lado y de las implicaciones de su decisión. Por el contrario, en la ejecutoria de los que le sucedieron no hubo sacrificio alguno; para realizar la

tarea que se propusieron era innecesario renegar de ideales estéticos. No es difícil imaginar que trabajaron gozosamente, que se dejaron seducir por la belleza natural de la Isla.

Siguiendo los pasos de Oller, todos se dedicaron a trazar, conscientemente o no, la imagen de la patria para la esfera de la conciencia aplicando una visión hedonista, unidimensional, turística, que no otra cosa es el costumbrismo jibarista predominante. Los más representativos de esta tendencia – Miguel Pou, Ramón Frade, Oscar Colón Delgado, Juan A. Rosado – practicaron así su patriotismo artístico con diversos grados de intensidad y de visibilidad.

Miguel Pou trata de poner en sus lienzos de la región sur el ideal que le dio sentido a su pintura, que no fue otro que el de “reflejar el alma de mi pueblo y las características del paisaje de mi país. Para lo primero he pintado y aún pinto sus tipos y sus costumbres; para lo segundo, su luz, su ambiente”. Esto es evidente en óleos como *Paisaje de montaña (1923)*, *Los coches de Ponce (1926)* y *La promesa (1928)*.

Las palabras de Pou podía suscribirlas sin reparo el pintor proletario de Puerta de Tierra, Juan A. Rosado; amador infatigable de nuestra campiña, especialmente de El Yunque, cuya cima entre brumas pareció resumir su ideal de superación como artista y su aspiración patriótica. Rosado, entre todos, es el pintor de más rudo lirismo, el menos azucarado. *Luquillo entre nubes* (ca. 1930); *Mar bravo (1936)*. Y es quien sin gran consecuencia, un tanto erráticamente, osa lanzarse a la aventura formal y colorística, como ocurre en el óleo del Yunque citado y en el *Paisaje de Carolina* de 1945.

Cuando Frade le escribe a un amigo sobre una pequeña estampa de la montaña que ha pintado dice: “Es cosa íntima mía...algo de mi corazón puertorriqueño...Y como todo lo puertorriqueño lo está llevando el viento...en mi deseo de perpetuarlo, lo pinto”. El viejo pintor cayeyano, a pesar de sus inclinaciones universalistas, no niega su pincel a los temas de su patria.

Suyo es precisamente un lienzo que se convierte en uno de nuestros iconos: *El pan nuestro* (ca.1905), cuadro que, décadas más tarde, le sirve a un joven artista coterráneo suyo, Carlos Irizarry, para emblematizar la transculturación del puertorriqueño.

No es menos Colón Delgado, de filiación francamente nacionalista, admirador ferviente del apóstol del independentismo boricua, don Pedro Albizu Campos. El artista de Hatillo aprovecha todas las instancias de su arte que le parecen oportunas para dejar huella de su devoción puertorriqueña. Basta ver sus óleos paisajistas y sus bodegones.

La sociedad colonia, aunque no supo o no pudo respaldar a estos artistas económicamente, pareció aceptar de buen grado los productos de su trabajo. Eran reflejos de un mundo visible harto fotogénico y fascinante, reproducción en los lienzos de una Isla Hermosísima que nunca ha dejado de ser el primer amor de sus hijos. Desde antiguo, hay acuerdo entre la inmensa mayoría de ellos de aceptar sólo aquellas reproducciones que “copian fielmente al original.

Es de notar, sin embargo, que no sucedió así con la obra de los dos “descarriados” –el arecibeño Martínez y el sanjuanero Dobal- quienes, aunque apoyados en elementos criollos, criollos, quisieron expresarse en forma contemporánea. Dobal particularmente ganó algún reconocimiento entre las minorías intelectuales del país.

Pero apelar sólo a las minorías no constituía ciertamente el objetivo de los artistas de principios de siglo. Probablemente ellos intuyeron que apenas podrían conquistar para sus obras la atención popular, sumergiéndose en las procelosas corrientes del modernismo que aclaraban menos que aumentaban la confusión reinante.

Todas las direcciones que toma la pintura europea desde principios de siglo contribuyeron más que nada a la enajenación del gran público. Arte revolucionario, arte perturbador, arte consagrado a concretar crueles rupturas con la tradición –cubismo, fauvismo, constructivismo, abstraccionismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo- no era precisamente el arte apto para convocar fuerzas espirituales con los cuales resistir el asedio cultural. Se estaba planteando, no única y escuetamente una cuestión política ni menos estética, sino la sobrevivencia misma de la personalidad puertorriqueña.

La preocupación primordial de nuestros pintores tiene todos los visos de ser la de prestigiar los valores del mundo material y espiritual de Puerto Rico: otorgarles prominencia a esos valores en el plano del arte, a fin de motorizar un proceso de internalización de esos valores en el pueblo isleño. En último

análisis, no creo que resulte infructuoso el arte desfasado –indigenismo costumbrista regido por un conveniente apoliticismo patriótico, si cabe la frase- que ponen en funciones los artistas de la “la etapa de los tránsitos y los traumas”. Y no valen quejas por lo realizado.

De hecho, las observaciones críticas sobre esa labor pictórica no surgen hasta la segunda mitad del presente siglo. En aquel momento las únicas querellas presentadas se dan en el campo literario y tienen opuestas motivaciones.

José de Diego, por ejemplo, se querella contra el modernismo diciendo que “apartó de la tierra, del ambiente, de los sentimientos e ideales patrios la aspiración y el afán de los poetas...”.¹⁴ Pero pierde sentido su reproche al evocar a un Luis Llorens Torres compaginando su criollismo patriótico con su adhesión a los giros modernistas. Tampoco vale su queja para Juan Antonio Corretjer, ni para Virgilio Dávila, ni para Evaristo Ribera Chevremont. Todos ellos lograron hacer compatible la patria con la vanguardia. Y con los poetas, los narradores, músicos, dramaturgos y ensayistas... Los pintores por su parte, ni siquiera intentaron acometer la hazaña, temerosos quizás de perder la simpatía del público.

La pintura, pues, se desentendió de la estética de por sí. Bajo unas circunstancias anómalas y ciertamente dolorosas trató de cumplir su misión lo mejor posible; puso su esfuerzo en un arte que transmitiera sus mensajes comprensiblemente, un arte comunicativo, que les convalidaba como puertorriqueños artistas entre compueblanos.

Al examinar la situación de la plástica puertorriqueña de principios de siglo me parece que hay que tener presente, primero, que se está sometiendo a escrutinio el arte de una colonia muy particular deslumbrada por una metrópoli de impresionante poderío económico; y segundo, que si el arte ha de colaborar efectivamente en la resistencia cultural contra la pujanza de la cultura norteaña apenas puede hacerlo desde una estética que limite la comunicabilidad. Sin comunicación resulta difícil congregarse la voluntad del pueblo puertorriqueño para la lucha por su sobrevivencia. Y está probando que

¹⁴ Concha Meléndez, José de Diego en mi memoria. (San Juan, ICP, 1966)

el arte forma parte importante de la reserva espiritual que necesitaban los puertorriqueños para mantener a flote su identidad.