



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

00263

2  
Lij

PLÁSTICA PUERTORRIQUEÑA DE LA GENERACIÓN DEL 50 Y SU  
INFLUENCIA DE LA PLÁSTICA MEXICANA



TESIS

QUE PARA OBTENER SU TÍTULO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES

(GRABADO)

PRESENTA

JAN MARIE FERNÁNDEZ TOLEDO

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Director  
Dr. Julio César Schara

Segundo Revisor  
Maestro Víctor Frias

Agosto de 1996

1996

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PLÁSTICA PUERTORRIQUEÑA DE LA GENERACIÓN DEL 50 Y SU  
INFLUENCIA DE LA PLÁSTICA MEXICANA

TESIS

QUE PARA OBTENER SU TÍTULO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

JAN MARIE FERNÁNDEZ TOLEDO

Director  
Dr. Julio César Schara

Segundo Revisor  
Maestro Víctor Frías

Agosto de 1996

# ÍNDICE

Introducción.....	1
Marco de referencias teóricas.....	8
Capítulo 1	
Antecedentes al Renacimiento Artístico Mexicano.....	14
1.1 El contexto histórico.....	20
1.2 Antecedentes artísticos.....	30
1.3 La relevancia de las vanguardias.....	39
Capítulo 2	
Antecedentes a la Generación del 50 de Puerto Rico.....	55
2.1 El contexto histórico.....	60
2.2 Antecedentes artísticos.....	84
Capítulo 3	
La influencia artística de México en la Generación del 50 .....	99
3.1 La Escuela Mexicana de Pintura y el T.G.P.....	104
3.2 La Generación del 50 en Puerto Rico.....	133
Conclusiones.....	167
Bibliografía.....	177
Apéndice (y lista de ilustraciones).....	190

## INTRODUCCIÓN

El año de 1950 inicia un momento histórico sin precedentes en el quehacer artístico de Puerto Rico. Es a partir de la mitad de este siglo XX que comienzan a tomar forma concreta los esfuerzos organizados de los artistas plásticos puertorriqueños hacia la elaboración de un proyecto cultural nacional de importantes consecuencias para la isla. Se configura por vez primera una generación plástica unificada, de propuesta artística coherente, de arte de fines comunes.

En el presente estudio nos ocuparemos de investigar un fenómeno que aporta elementos significativos a este proyecto: la influencia de la plástica mexicana posrevolucionaria. Nos interesa, aparte de realizar un recuento histórico del desarrollo de la plástica puertorriqueña hasta la obra iniciada en la década del 50, analizar los alcances de una influencia artística que nos parece indiscutible y relevante en cuanto a los intereses de esa generación en particular.

Siendo éste el móvil principal para un estudio alterno de la obra de la Generación del 50<sup>1</sup> en Puerto Rico, analizaremos los pormenores de la situación artística de México inmediatamente después de la Revolución de 1910 como eje central, analizando sus antecedentes, tanto históricos como artísticos. Revisaremos la situación artística

---

<sup>1</sup>Le hemos llamado a esa generación de artistas la del 50, porque, si bien sus integrantes pertenecen, cronológicamente, a la del 40, su obra como generación se inicia en la década del 50.

mexicana posrevolucionaria, por un lado - desde el marco de su historia político-cultural-, y por otro lado, desde la influencia de las vanguardias europeas. Para este último fenómeno, revisaremos brevemente la trayectoria de las vanguardias, en su contexto histórico, como antecedente a los movimientos a estudiar.

Para el análisis de la influencia mexicana sobre la obra de la Generación del 50, nos parece también indispensable la revisión histórica de la realidad puertorriqueña que nuestros artistas enfrentan y eligen como fundamento temático para el proyecto cultural que inician. Dentro de este particular, nos interesa explorar, por un lado, la realidad político-económica del país y por el otro, las consideraciones de tipo sociocultural que aquella -de una u otra forma- determina. Veremos cómo estos artistas enfrentan esas realidades en su obra, y cómo son aspecto medular en la confección de su proyecto, admitiendo así la influencia mexicana desde el punto de vista de los propósitos del arte como actividad relacionada con los asuntos de la sociedad. La influencia se hará más patente en los alcances de la gráfica, a la que prestaremos mayor atención para el caso de Puerto Rico. Vale señalar, como dato necesario, que hubo otras influencias para la obra de la Generación del 50, incluyendo la de las vanguardias europeas que influenciaron a todo el mundo occidental.

La revisión de la influencia del llamado Renacimiento Artístico Mexicano, el cual comenzó a gestarse a partir de la Revolución de 1910, con las renovaciones de la academia (huelga estudiantil de 1911 y sus consecuencias para el arte de México), incluye la discusión de la obra de la llamada escuela mexicana que le sigue y, muy en especial, los movimientos gráficos desde los primeros grabados en las Escuelas al Aire Libre hasta el Taller de Gráfica Popular, fundado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal en 1937. Este último, conocido por sus siglas, TGP, nos parece fundamental para nuestro estudio por dos razones principales en cuanto a su relevancia en la influencia: la utilización de los medios gráficos para su obra colectiva, y las tendencias sociales del taller.

Es interesante y necesario establecer de entrada que la influencia del arte mexicano fue una entre varias de las que recibieron nuestros artistas puertorriqueños, pero una de las pocas que asimilaron en su obra colectiva. Por otra parte, y a pesar de ello, dejamos establecido también que el proyecto cultural de nuestros artistas tuvo eventualmente una personalidad muy propia, acorde a aquella realidad puertorriqueña que, como hemos mencionado, fue -y ha sido- aspecto medular en su formación y desarrollo. No se trata, pues, de insinuar que la plástica puertorriqueña iniciada en 1950 haya sido una copia del arte mexicano del período posrevolucionario. Sí de establecer unos vínculos que la revisión de ambos momentos en ambos países nos permiten entrever.

A modo de adelanto, añadimos que algunos artistas puertorriqueños de la Generación del 50 ya han mencionado ese vínculo. A lo largo de la investigación incluiremos, siempre que sea necesario, comentarios y citas al respecto, extraídas de distintas fuentes, como entrevistas y conversaciones que sostuvimos con varios de ellos, y fuentes como libros, ensayos en revistas, periódicos, catálogos de exposiciones, simposios y videos.

A la par con la influencia recibida del trabajo de los que participaron en la gesta mexicana, los móviles más relevantes para la configuración del proyecto cultural de la Generación del 50 de Puerto Rico fueron, a nuestro entender, principalmente los siguientes:

1. La necesidad imperante de una plástica de resistencia cultural
2. Un ideal de difusión (nacimiento de la gráfica puertorriqueña)
3. Proveer de un impulso formal y temático a la pintura
4. El compromiso con la calidad artística y la disciplina de taller
5. El reconocimiento de la importancia de una obra colectiva
6. El rechazo consciente a los movimientos abstraccionistas, enboga en aquellos años en ciudades como Nueva York
7. La intención social en el arte

Haciendo una lectura inicial de esta lista podemos establecer, de entrada, un vínculo casi ideológico entre los proyectos culturales de ambos países, siendo el de México el iniciador de ambos, por ocurrir primero en el tiempo. De ahí la influencia. Los móviles enumerados nos recuerdan, en parte, los manifiestos de los artistas mexicanos desde los años 20, empezando por el famoso manifiesto diseñado por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros- redactado por éste último en Barcelona en 1921- aparecido en el (único) ejemplar de la revista Vida Americana y reimpresso más adelante en el órgano del Partido Comunista Mexicano, El Machete.

Es claro que existen particularidades entre ambos proyectos. Las historias de ambos países así lo confirman; en primer lugar, aunque ambos pasaron por la misma colonización española en el siglo XVI, los habitantes originarios de cada país eran distintos, con necesidades y modos de vida, visión de mundo y tradiciones diferentes.

En segundo lugar, México pasó por un proceso revolucionario de independencia en 1810 por el cual Puerto Rico no pudo pasar. En tercer lugar, Puerto Rico se vió sometido a un segundo proceso de colonización en 1898, convirtiéndose en colonia de los Estados Unidos de Norteamérica como botín de guerra (Guerra Hispano-americana), condición que, a nivel político-económico, aún permanece en 1996, casi un siglo después. Por último, y para no extender la lista, México llevó a cabo otro proceso revolucionario fundamental en 1910, y el proceso revolucionario de

independencia (de España) en Puerto Rico en 1868 (el Grito de Lares), a pesar de sus repercusiones históricas favorables, no pudo triunfar como revolución.

Estas diferencias históricas se analizarán más a fondo a través de nuestro estudio, pero cabe mencionarlas a modo de introducción, quedando así más clara la cualidad del vínculo cultural como coincidencia de propósitos, como influencia ideológica. El proyecto cultural mexicano era, obviamente, irreplicable en ningún otro país porque sus condiciones fueron únicas, relacionadas exclusivamente a la realidad mexicana del momento. Paralelamente, el de Puerto Rico tenía necesariamente que responder a unas condiciones nacionales únicas, que su historia determinó de una u otra manera, haciéndolo también irreplicable y único.

Como otra consideración preliminar, queremos mencionar otro aspecto que facilitó el vínculo cultural. Dos de nuestros artistas de la Generación del 50 estudiaron en la Academia de San Carlos de México de 1947 a 1950. Son ellos Rafael Tufiño y Antonio Maldonado. Ambos nos contaron sus experiencias y vertieron sus opiniones al respecto de nuestro tema en entrevistas realizadas entre 1992 y 1994. Veremos más adelante, en mayor detalle, algunos de sus comentarios en relación a este asunto.

Para finalizar, queremos añadir que hubo otros artistas que colaboraron con entrevistas importantes en Puerto Rico y en México: de Puerto Rico, y también integrantes de la Generación del 50, José Antonio Torres Martínó y Carlos Raquel Rivera, y de México, Alfredo Zalce y José Chávez Morado, cuya entrevista, desgraciadamente, no pudo ser grabada y sólo contamos con notas tomadas en una visita a su casa en Guanajuato en octubre de 1994.

Queremos agradecer muy especialmente al Doctor Julio César Schara, de la Academia de San Carlos, por su asesoramiento académico, teórico y conceptual como director de esta tesis de grado. Igualmente a Víctor Frias y a Elizabeth Fuentes, por sus valiosos comentarios. Gracias, a todos los que colaboraron con este trabajo.

## MARCO DE REFERENCIAS TEÓRICAS

Hablar de plástica en la época posmoderna, según el decir de nuestros nuevos teóricos y estetas, ha significado asumir actitudes de rompimiento histórico de categorías y fases de desarrollo estético para centrar las discusiones en nuevos significados sin precedentes históricos o estéticos, mas sin embargo enfatizando la carencia de un futuro utópico como el anhelado por la modernidad. Términos como posmodernismo, apropiación y deconstrucción forman parte del nuevo vocabulario de la crítica y teoría estéticas, desde los centros de arte occidental de países de primer nivel económico como Estados Unidos, Alemania y Francia, entre muchos otros. El desarrollo teórico sobre filosofía, sociología y artes en dichos países ha generado tales discusiones y teorías desde décadas recientes, teniendo como portavoces generales a personalidades como Daniel Bell, Charles Jenks, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Herbert Marcuse, Jean-Francois Lyotard, Fredric Jameson y Jacques Derrida, entre infinitos otros desde los años 60 al presente, quienes -de forma directa o indirecta- comenzaron a plantearse una transformación social que correspondía a cambios radicales en la economía mundial. La tecnología avanzada, las multinacionales -parte del proyecto del capitalismo postindustrial -generaban cambios en la visión del mundo que la modernidad había establecido.<sup>2</sup> La discusión todavía permanece abierta, y en ocasiones se escucha decir, entre artistas y críticos de

---

<sup>2</sup>Estos comentarios fueron extraídos de la tesis de maestría en artes visuales de Fernando Paes de Carvalho. *"Reinterpretación del movimiento antropofágico brasileño de los años 20 en un proyecto personal de pintura"* (México, E.N.A.P., U.N.A.M.: 1995), págs. 18-25.

dichos países, que ni siquiera puede definirse del todo lo que el llamado posmodernismo artístico implica.

El presente estudio, a pesar de estar realizado dentro de lo que podría llamarse un contexto histórico posmoderno, y aún sin negar su validez como discurso crítico, tampoco aspira a discutir dicho tema, ni parte de él para sus alcances y proposiciones teóricas. Los momentos artísticos estudiados aquí son ajenos, en su contexto, al llamado posmodernismo y permanecen mucho más ligados al contexto de la modernidad, aún cuando sean movimientos latinoamericanos. Esto último puede parecer extraño, pero muchas han sido las ocasiones en que se ha hecho referencia a la imposibilidad de ubicar los movimientos artísticos latinoamericanos en categorías que han sido definidas en los círculos intelectuales de los países primermundistas. No es nuestro interés iniciar una discusión acerca de dichas polémicas, pues no es éste un tratado teórico de la plástica de México y Puerto Rico, a nivel estético, sino más bien una aproximación a una posible influencia histórica de propósitos artísticos que, por otra parte, permanece abierta a discusión.

Sin embargo, nos parece necesario un marco de referencias teóricas del cual partir para no dejar la investigación a merced del azar de la opinión personal basada sólo en el gusto o la preferencia estética de los movimientos en cuestión, y a manera de contextualizar la obra de estos artistas desde perspectivas afines a su obra y su

momento. Ya desde la introducción a este trabajo se han hecho explícitas ciertas consideraciones que rebasan la preferencia personal de gusto, estableciéndose conceptos cercanos a la sociología, la política y la historia que bien podrían permanecer ausentes de la discusión, si nos limitáramos a juicios exclusivamente estéticos. Se podría cuestionar, muy justamente, el que nuestra discusión requiera de conceptos extra-artísticos, el que sean suficientes las teorías estéticas para acercarnos a dichos movimientos plásticos. Pero nos vemos obligados a establecer los criterios teóricos sobre los cuales hemos apoyado nuestro análisis que, debe repetirse, no pretende ser exclusivo o cerrado a otros ángulos críticos, sino una alternativa más para enfrentarse a estos movimientos. Desde luego, la teoría estética debe jugar un papel principal en cualquier discusión sobre movimientos artísticos, y trataremos de establecer los criterios que nos parezcan relevantes dentro del contexto de nuestra elección.

La tesis de influencias artísticas que iniciamos, sobre todo cuando se trata de la plástica de dos países distintos y dos épocas, parte de la reflexión de una concordancia de propósitos que se asocia con la utilidad social de los productos artísticos. Arnold Hauser hablaba sobre los fundamentos dialécticos del materialismo histórico en la sociología del arte, fundamentos que ampliaban el alcance de lo puramente estético o lo psicológico de las obras, sin negar su existencia ni su significancia:

"Desde el punto de vista estético, la sociología y la psicología del arte se mueven dentro de las fronteras señaladas por la forma artística y en la dirección que ella determina (...) y como fenómeno social, (la obra de arte) no resulta más racional o significativa porque tenga en cuenta su valor estético o su motivación psicológica."<sup>3</sup>

Las motivaciones psicológicas individuales no desaparecen frente a la estructura social, según Hauser, pero se transforman en un contexto más amplio, con características que, en su forma aislada, no poseen. Así, la realidad social del arte es, para Hauser, una relación y un proceso, o un *devenir*. Y en eso radica su historicidad. Cada obra de arte representa un momento histórico, con una óptica específica que responde a una sensibilidad material y espiritual específica, y produce en quienes la reciben una apreciación que responde, a su vez, a "un punto de vista histórico y una posición social especial."<sup>4</sup> La dialéctica entonces se hace explícita en el hecho de la interrelación arte-sociedad: "Las formas culturales cambian al evolucionar las formas económicas, pero también éstas se modifican en cierto modo de acuerdo con los cambios de las creaciones intelectuales."<sup>5</sup>

Otro punto importante en el pensamiento de Hauser es su reflexión sobre ideología en el arte, aspecto relevante a nuestra discusión. Si bien acepta que no puede

---

<sup>3</sup>Arnold Hauser, Fundamentos de la sociología del arte. (Barcelona: 1982), pág. 78.

<sup>4</sup>Ibid., pág. 108.

<sup>5</sup>Ibid., pág. 127.

realizarse un juicio estético desde los parámetros de tal o cual ideología, Hauser afirma que "(La) libertad valorativa de lo estético respecto de los credos políticos no significa que la calidad artística sea independiente de los vínculos sociales e indiferente respecto a los objetivos políticos. O que los valores artísticos y los intereses humanos no tengan nada en común."<sup>6</sup> No se trata de hacer corresponderse mutuamente al arte y a la ideología, pero sí de aceptar un nexo que Hauser entiende decisivo para la estética. Es importante también la distinción que hace Hauser entre ideología y propaganda, señalando que esta última se separa del todo artístico, mientras aquélla se integra a la estructura artística como contenido ideológico. Hauser le atribuye al marxismo el reconocimiento de dicha esencia social del arte y a la postura social incluso del artista que denota cierta indiferencia ante la realidad, porque evidencia así una conformidad con las relaciones sociales de su momento. Y termina su reflexión con dos preguntas significativas:

"¿Se puede o se debe observar y examinar las obras de arte en las condiciones de esterilidad e inmunidad del laboratorio? ¿No reside precisamente su objetivo y su valor en la realización de tareas condicionadas ideológicamente, en la solución de problemas que surgen de la unidad y totalidad de la práctica vital correspondiente?"<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>Ibid., pág. 153.

<sup>7</sup>Ibid., pág. 190.

Sea justa o no la ideología, se concluye que es "una exigencia, un anhelo y una voluntad, una visión del pasado como reflejo del presente con una proyección hacia el futuro."<sup>6</sup> Para Hauser, entonces, el arte debe ser estudiado y valorado no sólo desde un punto de vista estético, desde la materia que lo compone, sino en equilibrio de las motivaciones sociales del artista que hace uso de la materia para expresar algo, incluidas las consideraciones de tipo psicológico que determinarán otras cualidades más íntimas. Nos parece, desde el punto de vista teórico, un marco de referencias adecuado a la discusión, fundamentando así la concordancia de propósitos que encontramos en la tesis de influencia artística.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 190.

## 1. ANTECEDENTES AL RENACIMIENTO ARTÍSTICO MEXICANO

La plástica mexicana contemporánea encuentra su punto de partida más contundente en los inicios de este siglo XX, alrededor de la Revolución de 1910. Las circunstancias políticas del momento - resumidas en la revolución- generaban grandes transformaciones para la vida del país, y el arte no fue la excepción. La plástica mexicana asumió un giro considerable por estos años, basado en la necesidad de la renovación de un vocabulario plástico que respondiera directamente a las nuevas realidades sociopolíticas, económicas y culturales que la Revolución y el momento histórico traían consigo, versus la tradición académica europea, que comenzaba a aparecer como modelo caduco y carente de relación con la cultura mexicana, desde los tiempos que se comenzaban a vivir. A excepción de Manuel Manilla, José Guadalupe Posada, José María Velasco, Saturnino Herrán y algunos otros artistas del siglo anterior y los inicios del nuevo, la plástica que se realizaba en México hasta finales del siglo XIX y principios del XX correspondía de lleno a la plástica que se realizaba en la Europa de las academias tradicionales.

La política cultural en el México posrevolucionario, por otra parte, se orienta, generalmente hablando, hacia la búsqueda de afirmación de una identidad cultural que resultará indispensable para los proyectos políticos de la Revolución. Aún

después de la Guerra de Independencia de 1810, muchos mexicanos sentían que sus valores culturales y sociales, con todo y lo diverso que fueran, permanecían subyugados a la tradición europea. El porfiriato, enchapado a la francesa, habría sido el último en intentar una asimilación cultural, ya en la época de libertad de España, a pesar de, por ejemplo, haber incluido en su programa político un resurgimiento de la prehispanidad mexicana, de manera superficial y con intenciones de estrategia política<sup>9</sup> que, en sus repercusiones artísticas, iba de la mano de otra tendencia estratégica, la cosmopolita. Refiriéndose a dicho fenómeno, Fausto Ramírez expone esta relación en el contexto de la llamada generación "azul o modernista", la que consta de artistas nacidos entre 1860 y 1874:

"Tengo para mí que este grupo generacional vivió en carne propia los conflictos de una dicotomía entre dos diferentes necesidades experimentales y planteadas por el régimen porfirico: por un lado una tendencia cosmopolita que que daba a los artistas la certeza de vincularse a la vanguardia europea, y garantizaba al Estado la proyección de una imagen de progreso y modernidad; por otro lado, y como contrapartida de lo anterior, una tendencia nacionalista que obedecía al viejo anhelo externado desde hacía varios decenios por críticos y artistas avanzados, en buscar en lo propio las raíces de la expresión artística y que, para el régimen en el poder, constituyó una forma muy aprovechable de conferir al país una personalidad distintiva

---

<sup>9</sup>Ver la parte IV de la ponencia de Fausto Ramírez, "*Vertientes nacionalistas en el modernismo*", El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte). (México: 1986), págs. 128-145.

en lo cultural, que aseguraba la cohesión en lo interno y una fácil identificación en lo externo."<sup>10</sup>

Ramírez tiene la intención de derribar los supuestos de un desinterés del porfirato en materia de asuntos nacionalistas, pero la cita corrobora la premisa de un proyecto ideológico y de una estrategia que silencia confrontaciones fuera del Estado, en materia del problema de la identidad; la "cohesión en lo interno". No es raro encontrar, entonces, entre las obras de los jóvenes artistas del porfirato, sobre todo en las décadas del 80 y 90, una variedad de temas "mexicanistas" que, sin embargo, aluden más al pasado indígena, idealizado, o a la exaltación gloriosa de los héroes de la Independencia que a las realidades de su presente. Igualmente encontramos ejemplos de esto en litografías de mediados del siglo XIX, en publicaciones como *Los mexicanos pintados por sí mismos*, de 1853 o en *México y sus alrededores*, de 1855-56, con obra de artistas como Hesiquio Iriarte, Andrés Campillo, Casimiro Castro y otros. Necesariamente nos hacemos la pregunta de si las nuevas estructuras revolucionarias, al final de esa era porfirista, continuaron o no ese proyecto, desde la misma intención estratégica, al plantear los alcances de la búsqueda de la identidad mexicana.

---

<sup>10</sup>Ibid., págs. 114-115.

El Renacimiento Artístico Mexicano, así conocido por muchos, ha sido en ocasiones definido desde la perspectiva de un movimiento cultural nacional, como uno que inicia redefiniciones culturales. Así, por ejemplo, se ha definido de la siguiente forma:

"Se le llama renacimiento porque es un punto en el que confluyen pensadores, artistas y políticos desde diferentes partes y lo enfrentan desde diversos ángulos. Se trata, en su conjunto, de un movimiento intelectual que busca lo característico del ser de México, a partir y después del Movimiento de la Revolución Armada y de la Promulgación de la nueva Constitución Política que se entrega a la Nación en 1917. Es pues, al mismo tiempo que una exploración de lo que México es y ha sido, una reinversión (sic) de México."<sup>11</sup>

A nivel artístico, pues, se intenta una redefinición cultural de México, y la tradición europea comienza a desprestigiarse como modelo artístico. Para fines del siglo XIX y principios del siglo XX, el llamado arte moderno europeo sí encontraba un eco en el país latinoamericano, el cual lo asimilaba para echar a andar su propio proyecto cultural, como en el caso de la a veces llamada escuela impresionista mexicana, representada por Joaquín Clausell, primero, y luego con las vertientes vanguardistas de los nuevos pintores que integraban el panorama artístico del México posrevolucionario:

---

<sup>11</sup>Irene Herrer de Larrea, et. al., *"Diego Rivera: Paraiso perdido en el Rockefeller Center"*, (México 1986), pág. 26.

"(...) el vanguardismo de las tres primeras décadas de este siglo intentó subvertir la autonomía del arte, su artificial separación de la vida, y su institucionalización como "arte culto", lo que se percibía como un aspecto relacionado directamente con las necesidades de legitimación de las formas de sociedad burguesa del siglo XIX."<sup>12</sup>

También resulta interesante la opinión de un historiador del arte mexicano que, refiriéndose a este particular y parafraseando a Octavio Paz, encuentra aún otro ángulo crítico en cuanto a dicha influencia:

"La elección del arte moderno europeo, a principios de siglo, tuvo indiscutiblemente un papel relevante en el descubrimiento de los nuevos caminos del arte mexicano, no sólo por las soluciones formales que ofrecía sino porque hizo más claro el valor de las tradiciones en el arte. Fue una especie de espejo, al tiempo que sirvió como (sic) inocular."<sup>13</sup>

Este interés por la vanguardia europea coincide entonces con la búsqueda de los vocabularios plásticos propios entre los artistas mexicanos, sirviendo acaso de catalítico hacia una "mexicanización" de la plástica nacional. La relación política y cultural con Europa, vía España, permitió el contacto no sólo con la tradición plástica

---

<sup>12</sup>Andreas Huyssen, *En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70*, en Josep Picó, compilador, *Modernidad y postmodernidad* (México: 1990), pág. 145.

<sup>13</sup>Hugo Covantes, *El grabado mexicano en el siglo XX: 1922-1981*. (México: 1982), pág. 26.

del viejo continente, sino también con las reacciones vanguardistas a ésta. Algunos artistas mexicanos, como Diego Rivera, llegaron a participar directamente en algunos de los movimientos vanguardistas europeos. Desde el punto de vista de los artistas que participan de los cambios que exige el país desde la Revolución, la vanguardia europea, también, plantea la necesidad de una redefinición cultural que facilite la resolución, eventualmente, de la problemática de la identidad nacional.

## 1.1 EL CONTEXTO HISTÓRICO

Para entender mejor la transformación radical que comienza a operarse en el mundo de la plástica mexicana posrevolucionaria, es importante asomarse a las circunstancias sociales que la enmarcan, especialmente a aquéllas que conciernen esas formulaciones de identidad nacional que venían desarrollándose en México desde hacía varios años, o acaso siglos, y que encontraban una plataforma ideológica explícita con los proyectos políticos y culturales propuestos a partir de la Revolución.

La distribución etnográfica del México de aquel fin de siglo constaba principalmente de mestizos e indígenas, y muy pocos españoles puros, aparte de otros grupos de comunidades extranjeras que se hubieran establecido en el país. Los mestizos, desde posiciones de poder más favorables, habían comenzado a ver al indio con "piadosa curiosidad, a sus símbolos y héroes del pasado como algo de una patria que debía resucitar, al menos en libros, en pinturas y en esculturas."<sup>14</sup> Los intelectuales, desde Vicente Riva Palacio hasta Manuel Gamio y Justo Sierra, difundían el concepto del mestizaje como la conciliación de las luchas pasadas, el fin de los antagonismos español-indígena de tiempos anteriores; ya desde la Reforma se buscaba una síntesis hacia lo mestizo, que, según palabras de Rita Eder, "en la época in-

---

<sup>14</sup>Ver ponencia de Andrés Lira González, "Los indígenas y el nacionalismo mexicano", en El nacionalismo y el arte mexicano, Op. cit., págs. 32-33.

mediatamente posterior a la Revolución de 1910, dará una mayor importancia a la presencia del indio, si bien es cierto que lo considerará de una manera muy peculiar."<sup>15</sup>

Gamio admite que, en el campo del arte también, existe un distanciamiento de clases. Lo indígena sigue siendo "lo otro" para el mestizo. Lo que propone es una unidad cultural utópica, como en parte José Vasconcelos, entre el indígena que "conserva y practica el arte prehispánico, (y) la clase media que conserva y practica un arte europeo modificado por los indígenas."<sup>16</sup> Gamio anhela una unificación de criterio frente al arte para lograr un verdadero arte nacional, elemento de renovación social. Para Vasconcelos, protagonista intelectual de relevancia para la época que nos concierne, lo indígena será elemento de integración necesario para la perfección de la raza americana y mestiza -su llamada "raza cósmica"-, de lo que hablaremos a continuación.

Se desarrolla entonces una concepción nacionalista mexicana, desde los círculos intelectuales que se oficializan con las nuevas políticas de esos años, que hará del indio, si no un ente cultural apartado de dicho concepto de nacionalidad, sí el objeto de "iluminación" por parte del mestizo, quien, a su vez, se apropia de la cultura

---

<sup>15</sup>Ver la ponencia de Rita Eder, "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural", *El nacionalismo y el arte mexicano*, *Ibid.*, pág. 75.

<sup>16</sup>Citado en Rita Eder, *Ibid.*, pág. 74.

prehispánica para reestructurar así una nueva historia mexicana, una nueva identidad nacional a partir de dichos preceptos de la Revolución, que -según los historiadores- se fundamentan sobre concepciones filosóficas positivistas, desde el porfiriato.

Es importante decir, para contextualizar este fenómeno de búsqueda de la identidad nacional, que el régimen de Porfirio Díaz fue justificado por los intelectuales de su época como parte de un anhelo de libertad social que presuponía la educación del pueblo a un nuevo orden que lo colocara en posición de competitividad con los países desarrollados hacia el ansiado progreso. Por eso hacía falta un orden social temporal que preparase el terreno desde una paz relativa. En 1878, por ejemplo, se funda en México un periódico llamado *La Libertad*, el cual recogerá la opinión de varios pensadores del momento, y que lleva como lema "orden y progreso". Sus redactores son discípulos de Gabino Barreda, quien había introducido al país las doctrinas del positivismo comtiano, además de haber sido el escogido por Benito Juárez para realizar una reforma educativa. "El nuevo grupo se llama a sí mismo conservador; pero conservador-liberal. Nuestra meta, dicen, es la libertad; pero nuestros métodos son conservadores."<sup>17</sup> Criticaban a los liberales porque otorgaban libertades a un pueblo que, según ellos, no estaba listo para aprovecharlas. Lo llamaban liberalismo utópico y lo contrastaban con su liberalismo realista y de orden.<sup>18</sup> Barreda había propagado las ideas del positivismo comtiano que, entre otras muchas cosas,

---

<sup>17</sup>Leopoldo Zea, *El pensamiento latinoamericano*. (México: 1976), pág. 388.

<sup>18</sup>*Ibid.*, pág. 389.

establecía al estado como protector de los bienes materiales individuales, partiendo de una premisa moral de responsabilidad individual en cuanto a la riqueza como bien de la sociedad. Los nuevos pensadores del porfiriato entrarán en polémica con esta idea comtiana, aparte de su llamada religión de la humanidad:

"La política, al igual que la religión de la humanidad, no habían sido aceptadas por los positivistas mexicanos por ser consideradas contrarias a los intereses por los cuales se había aceptado el positivismo. Lo importante era formar la clase directora de la burguesía mexicana, cada vez más poderosa. El modelo conforme al cual debería ser esta clase lo ofrecían los países anglosajones."<sup>19</sup>

Vemos entonces cómo se va orientando la política oficial, desde las ideas positivistas basadas en Spencer, Mill y Darwin, hacia un proyecto de progreso material que justifique a su vez el sistema de orden de la dictadura porfiriana, único medio, según estos teóricos, de alcanzar una libertad social para México, lo cual -como el hecho posterior de la revolución atestigua- no se consiguió. Pero es evidente que dicho engranaje favorecía a las clases altas, a aquella "burguesía mexicana cada vez más poderosa", y no a la mayoría. Se pretendía hacer de México un país que, dirigido por las clases dominantes, compitiera económicamente contra los países desarrollados, desde el punto de vista de dichas clases, a costa de una gran masa desposeída y sin

---

<sup>19</sup>Ibid., pág. 396.

privilegios, la población mexicana en general, incluyendo a los indígenas que eran, no sólo los primeros pobladores, sino además el grueso de la población. Con la Revolución de 1910, los nuevos teóricos darán un salto, sin resolver del todo este problema, a la búsqueda de la universalización de la cultura mexicana. Eso sí, comienzan a cuestionarse, ya no desde el positivismo que les servía de referencia histórica, sino desde una nueva filosofía de universalidad, más idealista que positivista, conceptos de raza y patria que -veremos- servirán de fundamento teórico para dicha universalización.

Llegada la Revolución de 1910, la problemática de la identidad se asume, en la voz implacable de la guerra, desde el punto de vista de la desigualdad social. Esta realidad arroja luz sobre otras necesidades de participación social que fundamentarán la búsqueda -explícita o implícita- de una definición de identidad de "lo mexicano". Podría suponerse que el liderazgo político posrevolucionario entienda entonces la urgencia de resolver el dilema -como si fuera posible una definición automática- desde su propio aparato ideológico para poner en marcha sus proyectos políticos sin la obstaculización de los reclamos de participación social por parte de las clases tradicionalmente marginadas de indígenas y mestizos. La breve discusión de estas circunstancias es necesaria como marco referencial en cuanto al problema de la identidad, que subyace a la discusión de las transformaciones del arte mexicano de esos años. El hecho es que, resuelto o no el problema político concreto de la tierra,

en el plano sociocultural se desata un proceso de democratización en las áreas de la educación y el arte, que cristalizará a partir de la década del 20, como parte de un programa de estabilización social del gobierno de Álvaro Obregón.

Ya desde antes, como hemos visto, se sentaban las bases de un nacionalismo que diera paso, eventualmente, a la universalización de la cultura mexicana. Y este nacionalismo se alzaba en contra del positivismo de la era anterior, viéndolo como ideología caduca, como bandera de intereses particulares que detenía los ideales de participación del país en la esfera internacional. José Vasconcelos y Antonio Caso serán los pivotes de la nueva "doctrina", desde la sede del *Ateneo de la Juventud*, fundado en 1908 y convertido posteriormente en *Ateneo de México*, que reunía intelectuales y pensadores de las nuevas corrientes espiritualistas del pensamiento europeo<sup>20</sup>, con Justo Sierra como precursor inmediato:

"Una doctrina que busca ligar la propia y concreta realidad con la universalidad de la cultura; la doctrina de pueblos que aspiran a conocerse para saber sus posibilidades y el alcance de su responsabilidad concreta dentro de un mundo más amplio, dentro de una comunidad de pueblos y naciones de la cual son ineludiblemente parte."<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup>Samuel Ramos, El perfil del hombre y la cultura en México. (México: 1987), págs. 71-75.

<sup>21</sup>Ibid., pág. 413.

Vasconcelos escribirá, eventualmente, su libro *La raza cósmica*, que recogerá esas ideas que sirvieron de base ideológica para los proyectos culturales de la Revolución. La idea de un México fuerte para integrarse después al gran proyecto americanista, soñado por Simón Bolívar en la época de la emancipación de España, y que Vasconcelos entendía fundamental para el gran proyecto de una raza sintética, "una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia."<sup>22</sup> La idea de Vasconcelos partía de que la raza latina había sido llamada a concretar dicho destino, por no haberse conservado pura sino abierta al mestizaje en América, a diferencia de la raza sajona, que no admitía mezclas. Pero también partía de la premisa de que tal ideal era sólo posible desde una toma de conciencia profunda en las mentes americanas, y a él le tocaría una parte en dicha labor desde el contexto de su país, en el ámbito de la educación. Además de que, si bien el ideal final era lo universal, lo era apoyado en lo concreto, o sea, en la realidad nacional de cada país.

Antonio Caso profundiza sobre la relación nacional-universal otorgándole a lo primero, en ese contexto, un carácter de mayor urgencia, y se va definiendo así, dentro de un ideal más teórico de la universalización de la cultura, un proyecto más inmediato, más nacional, que llevará como premisa la educación y la exaltación de la cultura propia. Samuel Ramos resume los ideales de Caso y Vasconcelos:

---

<sup>22</sup>José Vasconcelos. *La raza cósmica*. (México: 1995), pág. 27.

"Convencidos de que la alta educación tiene que edificarse sobre una base filosófica, Caso inaugura en la Universidad la enseñanza de esa disciplina. En las actividades del espíritu, conocimiento, arte, filosofía, hace resaltar su sentido moral; Vasconcelos, en sus escritos, va más lejos sosteniendo un concepto místico de la vida en el que lo estético desempeña la función decisiva."<sup>23</sup>

La primera década posrevolucionaria será el escenario de luchas políticas, y no será hasta la segunda década, a partir del gobierno de Obregón, que se conseguirá una relativa estabilización política que permita poner en práctica esos ideales inmediatos de educación y cultura, la "mexicanización" de la cultura.

Leopoldo Zea cita a Samuel Ramos, quien describe el período posrevolucionario en su contexto cultural:

"Era un movimiento nacionalista que se extendía poco a poco a la cultura mexicana. En la poesía con Ramón López Velarde, en la pintura con Diego Rivera, en la novela con Mariano Azuela (...) Entretanto -sigue diciendo Ramos- la filosofía parecía no caber dentro de ese cuadro ideal de nacionalismo porque ella ha pretendido

---

<sup>23</sup>Samuel Ramos, *Op. cit.*, pág. 73.

colocarse en el punto de vista universal humano, rebelde a las determinaciones concretas del espacio y el tiempo.<sup>124</sup>

La cultura mexicana se exalta, entonces, desde la plataforma de la propia Revolución, en busca de una definición renovada de la identidad, una reinvención de México, como definiera Herrer de Larrea el llamado Renacimiento artístico en páginas anteriores, desde el punto de partida de lo que México había sido y era en su historia, desde la época prehispánica hasta dicho presente. Resulta interesante a este respecto una paráfrasis de Serge Fauchereau de palabras del cubano Alejo Carpentier:

"México, ha insistido Alejo Carpentier, ha adquirido una fisionomía tan personal que sus ritmos de vida, sus costumbres, su carácter, sus manifestaciones artísticas difieren totalmente de eso que puede ser, dentro de los mismos dominios, la realidad española... Es un asunto de idiosincracia, de rasgos particulares formados por ambientes diferentes cuyas características, lejos de la tendencia a disiparse se resaltan, por el contrario, al filo de los años."<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup>Ibid., pág. 438.

<sup>25</sup>Serge Fauchereau, Les Peintres Révolutionnaires Mexicains (Paris: 1985), pág. 14. La traducción es nuestra.

Estas consideraciones y antecedentes son de vital importancia para el momento en cuestión, y no es exagerado afirmar que no solamente siguen vigentes en la actualidad mexicana, sino que siguen siendo la base de gran parte de la producción artística y de diversas polémicas y debates teóricos sobre el arte mexicano. Es importante señalar que el asunto de la identidad nacional no es exclusivo de México, y que, a pesar de que en este trabajo se hará alusión sólo al caso de Puerto Rico, es evidente que la problemática se extiende a Latinoamérica en general, y a todos aquellos países que hayan sido colonizados por otro. Pero, sin entrar todavía en el caso específico de Puerto Rico, es imprescindible relacionar este asunto al período mexicano posrevolucionario para, si no justificar, sí arrojar luz a la producción artística que se convierte a partir de estas fechas en la que dominará el panorama de la plástica mexicana del primer cuarto del siglo XX.

## 1.2 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

Al igual que en el caso de Puerto Rico, el arte mexicano había sido apéndice de la tradición europea y, a diferencia de Puerto Rico, había existido desde fines del siglo XVIII una Academia que controlaba el quehacer artístico nacional a instancias de dicha tradición, vía España. La producción de la plástica mexicana era mediada por los requisitos de dicha institución. La enseñanza artística giraba en torno a los procedimientos usuales de copia del dibujo del yeso, las técnicas del claroscuro en la pintura, el grabado representativo al buril, los géneros aceptados por la academia, y así sucesivamente. En cuanto a esto último, se seguía la jerarquía de temas establecida por la academia europea, aún si se tratasen temas nacionales que, como hemos señalado, correspondían, de todos modos, a la jerarquía de temas tradicionales del arte europeo; en el México de fines de siglo eventualmente se recurrió a la representación de los héroes nacionales, los héroes indígenas, y los de la Independencia, aunque, estos últimos, en menor grado. Claro que hubo artistas que hicieron su obra de manera independiente de la Academia, pero por tal, y por no representar tampoco los géneros tradicionales, no fueron considerados por ella. Los ejemplos más famosos son el de Posada, Manuel Manilla y Picheta, cuya obra fue revalorada muy posteriormente, después de muertos los artistas, y renovada la Academia.

La Academia de San Carlos, que había sido la sede de la producción artística oficial de México, desde su fundación en 1781, permanecía sirviendo de receptora y portavoz nacional de dichas influencias. Sus maestros eran, por lo general, extranjeros europeos, catalanes en su mayoría, que entendían que la plástica debía sujetarse a unas leyes inflexibles de procedimiento y representación, a unas jerarquías y parámetros de apreciación establecidas por la academia europea tradicional, mismas que serán discutidos con mayor rigor próximamente.

El año 1911 es un año importante para lo que acontecerá más adelante en el plano de la nueva plástica mexicana. La huelga de los estudiantes de la *Academia de San Carlos* marca el inicio de una nueva concepción sobre la enseñanza de la plástica, concepción sumamente ligada al acontecer artístico en las principales ciudades de Europa, y a las nuevas vertientes ideológicas que emergían de los replanteamientos sociopolíticos y culturales que traía consigo la Revolución. La huelga de 1911 guarda relación evidente con aquellas necesidades de participación, desde el plano civil. David Alfaro Siqueiros, en su autobiografía, ilustra esta problemática desde inquietudes concretas que iban surgiendo entre los estudiantes de la Academia:

"Es interesante recordar, en relación con nuestra clase de desnudo del natural, nuestra curiosa preocupación, más bien subconsciente, por la preferencia de modelos de raza indígena, como respuesta a la costumbre establecida desde muchos años

atrás en el sentido de modelos de tipo español. Aquello nos dio oportunidad de empezar a acercarnos en forma por demás subconsciente, sin teoría prefija alguna, a las soluciones etnográficas que nos dominarían más tarde.<sup>26</sup>

Es evidente que, en plena Revolución, y muy a pesar de los reclamos indígenas que la colmaron, el indígena mexicano era todavía percibido como un ente ajeno al concepto de lo mexicano, perteneciente más bien a aquel pasado remoto de los orígenes históricos del país, con poca participación social. Siendo éste un factor importante en las discusiones de lo que deberá ser el nuevo arte mexicano, será también, por consecuencia, importante en las luchas de renovación de los sistemas de enseñanza artística en México.

Y éste era -sin duda- un aspecto social que, fuera de la idealización supérflua de lo indígena desde las plataformas ideológicas oficiales de antes y después de la Revolución, preocupaba a los jóvenes artistas de principios de este siglo. Pero fueron quizás las ideas difundidas por Gerardo Murillo (Dr. Atl) las que más influenciaron a los estudiantes de la Academia hacia su renovación urgente, no tanto desde el punto de vista de la inserción del indígena en las actividades del país, sino más bien desde el reconocimiento de la herencia de su raza y la relevancia de sus valores culturales para la producción artística que la nueva generación revolucionaria comenzaba a

---

<sup>26</sup>David A. Siqueiros, Me llamaban el Coronelazo (Memorias). (México: 1977), pág. 83.

proponer. Fue importante en esta transformación la asimilación de las vanguardias, por su doble atributo de movimiento opositorio a la tradición académica europea, y por su reconocimiento del valor de las tradiciones culturales.

Valdría la pena citar a José Clemente Orozco, en testimonio personal en cuanto a la influencia del Dr. Atl:

"En aquellos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz del Dr. Atl, el agitador, empezábamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un truco de comerciantes internacionales; que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquiera otra. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y extranjeros, pero podíamos hacer tanto o más que ellos. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro propio destino."<sup>27</sup>

Siqueiros habla de la necesidad de los nuevos artistas de recoger la realidad mexicana del momento:

"Indudablemente, aunque con una terminología muy diferente de la que pudimos usar más tarde, nosotros hablábamos de la "mexicanización de las artes plásticas, en

---

<sup>27</sup>José C. Orozco, Apuntes autobiográficos. (México: 1966), págs. 19-20.

nuestro país". Y sin duda alguna, al hacer mención de tal cosa, nos referíamos ya a la necesidad de una inclinación al paisaje mexicano, hacia los tipos mexicanos, y por ahí, aunque en forma en exceso balbuciente, hacia los problemas del pueblo mexicano.<sup>28</sup>

Esta cita es relevante a esta discusión porque arroja luz a las polémicas que servirán de base a la renovación de la Academia, repitiéndose en voz de Siqueiros aquella necesidad de los jóvenes artistas de transformar el arte, no sólo en cuanto a la enseñanza en sí, y a los aspectos formales, sino además a la selección de temas a trabajar.

La cuestión de la identidad nacional es entonces extendida al planteamiento artístico, en general, desde la creación misma de los vocabularios plásticos que conformarán la obra. Pero es importante distinguir aquí entre lo que será el vocabulario plástico formal, por un lado, y por otro, el vocabulario temático o de contenido. No sería muy atrevido sugerir que los asuntos de relevancia identificatoria arte-nacionalidad que comienzan a aparecer masivamente en la plástica mexicana posrevolucionaria encuentran mayor enfoque dentro de lo que hemos llamado vocabulario temático, por llamar de algún modo lo que se nos presenta como un discurso temático -desde posturas ideológicas- que distingue este período de los anteriores. Covantes hace

---

<sup>28</sup>David A. Siqueiros, *Op. cit.*, págs. 85-86.

referencia a esta característica, otorgándole el nombre de concepto plástico, término que, aunque un tanto amplio, incluye también lo que llamamos aquí vocabulario temático. La cita se refiere a los grabadores mexicanos que trabajan inmediatamente después de la Revolución de 1910:

"Los setenta grabadores que consigna Erasto Cortés Juárez en el "Grabado contemporáneo" registran variaciones de estilo de acuerdo al sentimiento artístico personal y a las técnicas que cada quien emplea, pero los rasgos de organización parten de los mismos o similares conceptos plásticos. No cabe vacilación en afirmar que en efecto, el arte mexicano, aún con influencias y elementos de las corrientes en boga en Europa, tiene por vez primera una fisonomía verdaderamente propia que corresponde a su idiosincracia, a su modo de ser, y que no podría haberse dado en otro ámbito que no fuese el nuestro."<sup>29</sup>

Covantes admite entonces una influencia de las vanguardias europeas sobre el arte mexicano de este momento, y a la vez habla de una "fisonomía verdaderamente propia". Es ése un punto que consideramos crucial a la discusión, porque resume la búsqueda misma de nuestro análisis. Por una parte, el arte mexicano del período en cuestión acoge influencias externas a su proceso para adquirir una fisonomía propia, y hace extensivo al arte el problema de identidad nacional desde un plano

---

<sup>29</sup>Hugo Covantes, Op. cit., pág. 41.

sociopolítico. Por otra parte, ese mismo arte mexicano -influenciado desde afuera- servirá de inspiración a la búsqueda de identidad nacional y artística de los artistas puertorriqueños de los 50, quienes -a su vez, e integrando otras influencias- lograrán realizar un arte distintivo, de Puerto Rico. Pero esto será tratado con mayor rigor más adelante, y es preciso continuar, aún si flexiblemente, una trayectoria histórica de los procesos de la plástica mexicana posrevolucionaria para, si no proporcionar teorías contundentes de sus implicaciones, al menos proponer, desde un escalonamiento de eventos, fundamentos hipotéticos que nos acerquen más a su comprensión y a sus alcances, dentro de su contexto histórico particular.

La dirección de la Academia estaba a cargo del arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien fue el principal receptor de los antagonismos de los estudiantes, tal vez porque, por un lado, era representante de la dictadura porfirista en decadencia y, por otro, favorecía a los estudiantes de arquitectura, que compartían la escuela con los estudiantes de artes plásticas. Por esta última razón, los estudiantes de arte pedían la separación de ambas disciplinas en dos escuelas independientes entre sí. Rivas Mercado no aceptó la petición, y estalló la huelga, el 28 de julio de 1911<sup>30</sup>. Varios estudiantes fueron arrestados, entre ellos Siqueiros, y se organizaron actividades para abrir un *Centro Artístico*, independiente de la Academia. Se fundó una escuela

---

<sup>30</sup>Laura González Matute, "Pintura durante la Revolución." Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, (México: 1990, vol.3, núm. 11), pág. 7.

aparte, para la cual se eligió a Alfredo Ramos Martínez como director, y la cual fue desconocida por la Academia.

Rivas Mercado renunció a la dirección de ésta en 1912, y en 1913 la asumió Ramos Martínez, quien había estado en Europa y era un pintor que representaba las nuevas corrientes vanguardistas, interesado en el impresionismo. Por esto, era favorecido por los estudiantes huelguistas y fundaba la primera *Escuela al Aire Libre*, también llamada de *Barbizón*, en Santa Anita, haciendo eco a la de París, y que será sólo una de varias que se fundarán a lo largo del país durante un período de varias décadas. Es este un momento fundamental en cuanto al cuerpo que tomará la plástica mexicana del período estudiado. Las nuevas escuelas fomentarán la modernización y la mexicanización de la plástica. En cuanto a lo primero, la enseñanza será menos académica, saliendo al aire libre y fomentando la experimentación formal y de medios. En cuanto a lo segundo, se abogará por la representación del entorno mexicano del momento. De aquí saldrán los futuros muralistas y grabadores mexicanos, como Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, y otros artistas, como Saturnino Herrán, trabajarán obra de importancia en el contexto nuevo. Claro que las escuelas encontraron opositores, como en los casos de Dr. Atl y Orozco, quienes favorecían mayor rigurosidad didáctica de lo que entendían que las escuelas ofrecían. Orozco fue mordaz en su crítica, porque no entendía que el arte se practicara sin una formación teórica y por personas que no tuvieran intención de dedicarse a él de lleno.

Pero resulta indiscutible que la obra de los muralistas y los grabadores del TGP, posteriormente, comparten este momento como su antecedente inmediato y la base conceptual para su obra. Es importante recordar, por otro lado, la relevancia de las vanguardias para el nuevo arte mexicano, porque fundamenta en gran medida las inquietudes de estos artistas en lo que respecta a la reinvención de la cultura que se va oficializando en las primeras décadas del siglo en México. Por un lado, decíamos, una necesidad de romper con la tradición europea, en lo político y lo cultural y, por otro, una mexicanización de la cultura que la misma Revolución fomentaba. La vanguardia europea resaltaba la importancia de las tradiciones culturales de los países. Es por esto que se debe discutir la relevancia artística de estas corrientes para entender mejor la transformación de la plástica mexicana que, a su vez, influenciará la obra de los puertorriqueños de la Generación del 50 en cuanto a identidad cultural se refiere.

### 1.3 LA RELEVANCIA DE LAS VANGUARDIAS<sup>31</sup>

La historia del arte occidental encuentra un punto culminante fundamental con la aparición del llamado arte moderno, o más correctamente, de vanguardia<sup>32</sup>, que comienza a cristalizarse en el último tercio del siglo XIX en Europa. Los viejos métodos de enseñanza, técnicas, producción y difusión de la plástica comienzan a ceder ante una transformación que cambiará el panorama de la plástica occidental hasta el día de hoy.

Cuando hablamos de arte de vanguardia, nos referimos a los movimientos y corrientes artísticas que empezaron a tomar forma a partir del impresionismo francés desde 1860, aproximadamente. Se podría decir que es por esos años en que ocurre el viraje más significativo, a pesar de que ya desde la obra anterior de Courbet, Corot, Millet, Ingres, Géricault, Delacroix, por citar los más importantes, se venía sintiendo un aire de renovación. Y esta renovación se iba a realizar desde los ámbitos de la pintura, de primera instancia.

---

<sup>31</sup>Los datos históricos de esta sección fueron tomados, principalmente, de Techniques of the Great Masters of Art. (Nueva Jersey: 1986).

<sup>32</sup>Cotidianamente hacemos uso de la palabra "moderno" para referirnos a los movimientos del arte iniciados en Francia a mediados del siglo XIX. Pero lo moderno es un concepto que incluye en sí toda una filosofía que reacciona, históricamente, a otras estructuras de la sociedad. Es por esta razón que preferimos el término de "vanguardias" para referirnos específicamente a las corrientes artísticas iniciadas con el impresionismo.

Desde el renacimiento se había separado al pintor del artesano, combinación que había existido hasta el período medieval. Las primeras academias del siglo XVI se empeñaban en enfatizar en sus currículos sólo aquellos aspectos del arte que se consideraban propiedad del intelecto, rechazando todo lo que se asociara a los sentidos, relacionados a la artesanía, considerada vulgar e inculta. Las materias estudiadas eran, por ejemplo, dibujo, perspectiva, anatomía y geometría.

Los temas tratados por la pintura de esos años se clasificaron también en categorías, bajo una jerarquía que los asociaba a los niveles espirituales e intelectuales definidos por la época. El escalón más bajo en esta jerarquía era el bodegón, siguiendo con la pintura de animales, paisajes rurales, escenas domésticas o de género. Encima estaba el paisaje histórico, con escena clásica o heroica, el retrato y el tema religioso. Por último, el más elevado en jerarquía era el tema heroico, con escenas inspiradas en la historia griega o romana. El pintor tampoco debía encargarse de la venta de su obra, actividad relacionada con el artesano, sino que debía exhibir en los famosos Salones, los cuales monopolizaron la mercancía artística hasta finales del siglo XIX.

La *Real Academia de Francia*, fundada en los 1640s, fue rebautizada *Escuela de Bellas Artes* durante Napoleón I, y sólo aceptaba estudiantes diestros en el dibujo. Esta academia controlaba todo lo relacionado con la enseñanza, producción y mercado del arte, dentro de sus predios y a nivel oficial. El sistema de enseñanza que

exigía era rígido y obligatorio. El estudiante tenía que someterse a un proceso tedioso y mecánico de entrenamiento formal. Se preparaba en talleres, asesorado por un maestro, y debía comenzar por la copia en dibujo de dibujos y grabados y, luego de otros procedimientos similares -como la copia de yeso-, dibujar un modelo vivo, idealizándolo en proporciones y postura. Sólo entonces se procedía al color, que también seguía un proceso técnico específico, desde la copia de una cabeza pintada por el maestro o del cuadro de algún artista veneciano u holandés en el *Louvre*, pasando por la pintura de una cabeza al natural y, finalmente, un modelo de cuerpo entero.

El procedimiento técnico era obligatorio en cada uno de sus pasos; el *ébauche* -o boceto inicial-, las luces principales, la empresa del claroscuro y el proceso de terminación. Era fundamental que las sombras se trabajaran con la pintura diluida y las luces en impasto -o pintura muy gruesa-, por ley académica.

Se estimulaba a los estudiantes a mantenerse dentro de los límites "aceptables" por medio de incentivos como el *Premio de Roma*, que permitía al ganador anual proseguir estudios formales en la academia francesa de la capital italiana. Como es de esperarse, sólo cualificaban en la realidad unos pocos estudiantes, aquéllos que contaran con mentores de influencia académica o incluso política, quedando así frustradas las esperanzas de la mayoría.

Dadas estas condiciones rigurosas y elitistas que la Academia imponía sobre los aspirantes a artistas, resulta no sólo comprensible sino esperado y esperanzador que, eventualmente, surgiera una contracorriente que retara las leyes sagradas de un sistema arcaico, no sólo en cuanto a métodos de enseñanza y producción, sino también en cuanto a cuestiones de forma y fondo en el arte. Y es importante observar que una buena parte de los cambios operados fueron irónicamente provocados por la propia Academia.

En 1816 se inaugura un nuevo *Premio de Roma* con el tema de paisaje histórico. El tema del paisaje aumentaba en popularidad por esos años, pero en el caso del premio se hacía énfasis sobre el estilo clásico del género. Por esta razón, la oposición a la academia por parte de los artistas independientes se hizo cada vez mayor.<sup>33</sup> El programa era muy condensado y obligaba a los estudiantes a trabajar con mucha velocidad. Esto hizo que poco a poco se le fuera otorgando mayor importancia al boceto. De hecho, en 1816 se adoptaron el *esquisse* y el *ébauche* para competencia preliminar hacia el Premio de Roma, indicando entonces una aprobación oficial de la soltura y espontaneidad que los caracterizan. Al final de la prueba, se procedía a terminar el cuadro mediante los métodos tradicionales. Algunos críticos de la Academia comenzaron a argumentar sobre el hecho de que algo se perdía al terminarse el cuadro. Así empezó la batalla por el concepto de originalidad. Los

---

<sup>33</sup>El premio fue eventualmente abolido, en 1863.

académicos entendían que la originalidad se demostraba en la terminación de la pintura. Los nuevos demócratas de la Revolución veían lo contrario; la terminación subordinaba la originalidad de los bocetos. Así, la Academia propiciaba la definición moderna de originalidad, que se relacionaba además con el concepto -también moderno- de genio.

Los artistas independientes fueron quienes adoptaron y fomentaron el nuevo concepto de originalidad, causando así un rechazo de la Academia. Charles Gleyre, maestro de Monet, Renoir, Sisley y Bazille, estimulaba el talento original y nuevos métodos de pintura, mediante el esfuerzo en el oficio y la pintura al aire libre. Thomas Couture, maestro de Manet, fue otra influencia importante para lo que venía gestándose con los nuevos artistas. Couture instaba a capturar en el cuadro la primera impresión visual de la imagen natural. Similar fue el caso de Corot, quien además fue maestro de Pissarro, y que no creía adecuado el uso del claroscuro para el paisaje. Delacroix y Gustave Moreau fueron otra influencia determinante por su énfasis en la pincelada, aspecto que sería explotado próximamente por los jóvenes impresionistas.

Los impresionistas, quienes son considerados el antecedente a las vanguardias en la plástica occidental, romperán gradualmente con los preceptos de la tradición que las academias habían instituido. Los artistas independientes no lograron renunciar del

todo a éstos, pero funcionaron como catalítico para las innovaciones. Una de las primeras innovaciones fue la de añadir blanco a todos los colores de la paleta para incrementar la luminosidad de los paisajes. Esto era un reto directo a las leyes de la Academia, que todavía a mediados del siglo XIX mantenía en pie la tradición del claroscuro, para la cual, inversamente, se oscurecían los colores para lograr los medios tonos.

Durante muchos siglos la plástica occidental -a excepción del ingenio aislado de algunos artistas- permaneció inmersa en un proceso inerte que tenía que ver más con las estructuras sociales del poder que con las necesidades de expresión de los artistas en su contexto histórico y personal. Basada en la noción de que el arte no era sino la idealización clásica de la realidad, la institución académica forzaba a los aspirantes a concretar en imágenes dicha idealización de la realidad. En consecuencia, el artista, a la larga, permanecía desasociado de la realidad visual que lo rodeaba y de su relación, desde el oficio mismo de la plástica, con dicha realidad.

El nuevo interés por la espontaneidad hizo que los nuevos pintores se interesaran en capturar "in situ" las variaciones de la luz natural y los cambios que ésta ejercía sobre los objetos. Así, trabajaban afuera, por lo general, sin realizar en el estudio las terminaciones detalladas que los académicos exigían. La relevancia de este momento en la historia de las artes plásticas radica en el hecho de que estos nuevos

artistas comprendieran que el arte no podía responder a fórmulas preconcebidas y mantenidas a través de los siglos, sin cuestionamiento ni desarrollo. No es el propósito de este trabajo analizar a fondo este período histórico sino como marco de referencia para la discusión, pero nos parece prudente hacer una breve reflexión sobre algunos rasgos de su proceso, por su conexión teórica a lo que sigue.

Los impresionistas derriban estructuras, como se ha dicho, pero crean estructuras nuevas. Esto es importante porque da paso a una reevaluación crítica de la relevancia de su obra, un siglo después. No radica ésta en sus preceptos técnicos, porque de alguna manera convirtieron el movimiento en una academia más, irónicamente, en un *ismo* con particularidades propias, sin mayores alternativas en la praxis de la plástica; el impresionismo responde a una manera más o menos fija del tratamiento físico de los pigmentos sobre un lienzo que, a su vez, responde a una nueva manera -en ese contexto histórico- de concebir la realidad visual. Es en éste último sentido del que, creemos, consiste la relevancia de los impresionistas; en el hecho de que asumieran una nueva concepción de la realidad visual.

No fue hasta el impresionismo que la plástica comenzó a desligarse de su condición tradicionalista, hasta cierto punto, relacionando al artista con su realidad visual, sus concepciones de mundo, sus necesidades expresivas. La plástica dejó de ser la reproducción pictórica o escultórica de ideales clásicos para convertirse en la

interpretación libre de la realidad visual a través del oficio. Manet, por ejemplo, empezó a prescindir de técnicas ilusionistas como la del claroscuro para darle un mayor relieve a las cualidades expresivas del color. Monet, Renoir, y otros, comenzaron a dotar de expresividad a la pincelada, lo que, tradicionalmente, había sido rechazado en la pintura, a excepción de casos aislados (Tiziano, El Greco, Rubens, Rembrandt, Courbet y otros, ya mencionados). Los contenidos de los cuadros, por otra parte, se relacionaban más y más a las escenas del cotidiano, del mundo inmediato, a la nueva urbanidad que la Revolución Francesa y la Revolución Industrial habían inaugurado. Y a la naturaleza, vista de frente, asimilada ante la vista en su transitoriedad viva, en sus cambios bajo luminosidad variante. La naturaleza, ante los ojos de estos artistas, abandonaba su función de fondo preestructurado para escenas idealizadas; se convertía en personaje central, en medio de expresión del ojo al lienzo.

Los impresionistas iniciaron la labor de desterrar al tradicional ilusionismo pictórico. Ese primer paso garantizó el que, posteriormente, el arte adquiriera su vida propia. Lo que los motivaba no era ya la pintura con la intervención tradicional de la idealización, sino más bien la pintura con la única intervención de la vista; de la observación directa. Adaptaron su intelecto, sus materiales y técnicas a la visión y -más concretamente- a la visión de la luz sobre los objetos. Les interesaba captar la fugacidad de las formas bajo el efecto cambiante de la atmósfera, y darle al espectador una visión

paralela de la impresión de su mirada, a una distancia prudente de la obra. Los impresionistas, entonces, asumen una postura de subjetividad ante la pintura.

El historiador y crítico británico Sir Herbert Read, en su libro *A Concise History of Modern Painting*<sup>34</sup>, comienza su discusión sobre arte "moderno" con la obra de Paul Cézanne, quien, considera Read, es su verdadero iniciador. Dice Read:

"No hay duda de que lo que llamamos el movimiento moderno en el arte comienza con la determinación particular de un pintor francés de ver el mundo *objetivamente*. No debe haber misterio alguno respecto a esta palabra: lo que Cézanne deseaba ver era el mundo, o esa parte (del mundo) que estaba contemplando, *como un objeto*, sin intervención alguna ni de la mente organizada, ni de las emociones desorganizadas."<sup>35</sup>

Para Read, es esta concepción de Cézanne la que verdaderamente inicia las corrientes de vanguardia en las artes plásticas, lo que él llama arte moderno, y no la obra de los impresionistas, a pesar de que Cézanne formaba parte de esa generación y llegó a exponer con ellos, por última vez en 1877<sup>36</sup>. Read es de la opinión de que el arte moderno es el que rompe con los preceptos tradicionales de las academias

---

<sup>34</sup>(New York: 1988).

<sup>35</sup>*Ibid.*, pág. 13. Traducción nuestra.

<sup>36</sup>*Ibid.*, pág. 15. Traducción nuestra.

europas de las definiciones del arte como mimesis de lo real, pero es Cézanne el primer artista de occidente que asume una postura *objetiva* ante lo real, y es esa característica, según Read, lo que lo convierte en el padre del arte moderno, y no a los impresionistas, quienes, sin embargo, abrieron la primera brecha en tal dirección. La trascendencia de la obra de Cézanne fue la de encaminar al arte a tener una vida y una lógica propias, a ser una realidad alterna.

Para Cézanne, debía elegirse un motivo de la vastedad de lo observado y realizar en una imagen su percepción visual de lo observado, sin que el motivo perdiera su intensidad vital. En cuanto a la forma en sí de la imagen creada, Cézanne creía en la modulación de los colores por la necesidad interna de la imagen realizada y no -como en el caso de los impresionistas- por la necesidad propia *-real-* de la impresión visual recibida. Se oponía firmemente a la yuxtaposición de colores según los impresionistas, pues para él esto no respondía a la necesidad interna -en el cuadro- del ajuste de un color a su color contiguo, sino a la búsqueda de un efecto visual que respondiera a la variación de la luz sobre los objetos.

De Cézanne en adelante se forjó un proceso constante en la historia de las artes plásticas hacia las búsquedas de los artistas de la esencia misma de los medios artísticos, de nuevas definiciones del arte, de nuevas formas de entenderlo y realizarlo. Los movimientos que sucedieron la obra inicial de Cézanne se fueron orientando

hacia una independencia de las formas pictóricas de las tradiciones oficializadas desde las academias europeas. Los neoimpresionistas, bajo el liderazgo simbólico de George Seurat, comenzaron a dotar a la plástica de fundamentos científicos, especialmente aquellos asociados con las leyes de la óptica y el color, desarrollados por varios científicos europeos, como Eugene Chevreul, Charles Henry, y otros.

La primera década del siglo XX significó un éxodo masivo de artistas de toda Europa, algunos de Asia y América, a la capital definitiva de la plástica occidental de esa época, París. Alemania, por su parte, fue convirtiéndose poco a poco en un centro artístico paralelo. Luego de una breve pausa en el desarrollo acelerado de las nuevas corrientes, empezaron a formarse estilos que surgían de la nueva necesidad experimental que la también nueva libertad expresiva de la plástica había estimulado: Fauvistas, simbolistas, expresionistas, cubistas, orfistas, abstraccionistas, futuristas, dadaístas, surrealistas, constructivistas, suprematistas, por mencionar los más importantes -aparte de personalidades individuales que, padres o no de algún movimiento, marcaron con su estilo particular la plástica moderna; Henri Matisse, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch, Pablo Picasso, Fernand Léger, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Marcel Duchamp -por citar sólo a los definitivos- colmaron la primera mitad del siglo XX con manifestaciones plásticas ilimitadas para el arte de nuestros tiempos.

No es la finalidad del presente trabajo, como se ha expresado ya, la de un análisis histórico exhaustivo de este período de actividad artística en Europa. Sin embargo, para estudiar cualquier movimiento artístico de la América de este siglo XX, es indispensable un acercamiento crítico mínimo a dicho período, porque definitivamente marcó la plástica del mundo hasta nuestros días. Creemos que el arte contemporáneo del mundo tiene como raíz definitiva este momento histórico en Europa. Es necesario un breve análisis en lo que respecta a los movimientos vanguardistas, sin remitimos a detalles históricos o cronológicos, antes de continuar con la discusión central de esta investigación.

Podría afirmarse que todas las corrientes del arte europeo de las primeras décadas del siglo XX partieron de la premisa inicial de la necesidad de la revalorización de conceptos plásticos. Los impresionistas fueron precursores definitivos de los nuevos procesos revalorativos y el ejemplo de Cézanne es el siguiente, aunque cronológicamente se ubica su obra en la misma época.

La relevancia de las vanguardias debe remitirse fundamentalmente a asuntos estéticos. Más aún, un análisis crítico de las vanguardias como marco de referencia a movimientos posteriores en otras partes del mundo no debe surgir de razonamientos sociales, políticos o económicos, porque su búsqueda no giró tanto en torno a contenidos artísticos como a la forma. No les interesó, inicialmente cuando menos, la

función del arte en cuanto a contextos amplios de sociedad, economía o política, sino que se dieron a la tarea de encontrar nuevas formas de expresión plástica, aún cuando la obra no fuese desprovista de contenidos de cualquier índole.

Con las vanguardias se dio paso a la experimentación ilimitada de conceptos, medios y elementos plásticos. Cada corriente encontraba sus propios preceptos, nuevas perspectivas de expresión, nuevos acercamientos teóricos, sensibles y expresivos; todos estos artistas y corrientes de la vanguardia europea, mediante procesos y tratamientos diversos, lo que finalmente buscaban era dotar a la plástica de una autonomía, de una vida propia, con o sin referencias del mundo visual o del mundo de las ideas.

La pintura, y luego otros medios como la escultura (Brancusi, Duchamp-Villon, Archipenko, etc.) o la gráfica (Henri de Toulouse-Lautrec, Munch, etc.) se iban desligando cada vez más de los preceptos de la academia tradicional que recurría a fórmulas estáticas, a técnicas ilusionistas como la perspectiva lineal o el claroscuro, para la representación de la realidad visual en imágenes.

Podríamos afirmar, entonces, que la mayor relevancia de las vanguardias sobre el futuro de la plástica del mundo radica en la liberación definitiva del arte de las fórmulas tradicionales para convertirlo en medio de expresión humana, desde su

esencia misma. Con esto no queremos inferir -naturalmente- que el abstraccionismo, el más liberado de los estilos a nivel estético, sea el único válido finalmente, basándonos en la relevancia que, opinamos, tienen las vanguardias europeas en la historia del arte contemporáneo. He aquí un aparte necesario antes de entrar de lleno en el tema central de la investigación.

Las necesidades de expresión humana determinan la función del arte -ya liberado desde las vanguardias- de distintas maneras. Es aquí donde encuentra su génesis histórico la diversa cantidad de estilos en que se catalogan dichas expresiones artísticas para diferenciar las motivaciones que, en cuanto a función, los artistas plasman en sus obras. Un ejemplo histórico para ilustrar dicha aseveración es Picasso.

Picasso pinta en 1911-12 un cuadro llamado *Ma Jolie*, reconocido como uno de los primeros en el estilo llamado cubista. El cuadro es una construcción libre basada en la deconstrucción de una imagen, un retrato de mujer. La construcción es libre en el sentido de que finalmente no responde a la realidad objetiva, sino a una estructura interna de la obra en sí. Pero en cuanto a contenido, sigue siendo el retrato de una mujer, género tradicional en la pintura de las academias. Picasso se interesa no en el contenido, que es un pretexto aquí, sino en la forma.

Por otro lado, Picasso pinta en 1937, un cuarto de siglo más tarde, su famoso cuadro mural *Gernika* (o *Guernica*). Esta obra no responde a los contenidos tradicionales, siendo un comentario personal acerca de un incidente histórico particular, y está realizado en base a las innovaciones formales de las vanguardias de las que el artista mismo participó, siendo uno de los gestores principales de varios estilos modernos. En esta obra Picasso está interesado fundamentalmente en el tema -ya no como pretexto para la forma-, pero las referencias de la realidad objetiva que usa son transformadas por el genio creativo del pintor, y eso es lo significativo en cuanto a la trascendencia artística de la imagen visual. Para Picasso, quien además de estas obras realizó otras aún menos figurativas, lo trascendental de una obra de arte no es el hecho de si es figurativa o no, o su grado de figuración, si existen referencias o no de la realidad, sino lo que hemos llamado el vocabulario plástico al que se recurre para realizar una imagen pictórica.

Esto es importante para entender los criterios utilizados en este trabajo, tratándose de un estudio comparativo, hasta cierto punto, entre dos movimientos artísticos que no prescindieron del contenido en la obra, que utilizaron la plástica, luego de los descubrimientos de las primeras vanguardias y de sus propias búsquedas, como medio de expresión artística hacia la afirmación cultural, sin significar eso - estrictamente hablando- que se obviarán los nuevos recursos formales a partir de las experimentaciones de los vanguardistas europeos. Como veremos próximamente -en el apartado de antecedentes a la obra de la Generación del 50- los artistas que los

precedieron sí obviaron dichos avances formales, limitándose a la interpretación ilustrativa de la realidad circundante, a la manera folklorista.

## 2. ANTECEDENTES A LA GENERACIÓN DEL 50 DE PUERTO RICO

Hablar de plástica puertorriqueña implica, por razones de peso, remontarnos a la época precolonial, antes de la conquista de América iniciada por España a fines del siglo V. Cabe aclarar preliminarmente que, siendo aniquilada casi el total de nuestra población indígena a los pocos años del inicio de la colonización de la isla por Juan Ponce de León<sup>1</sup>, es poco el material plástico disponible de esa época para que podamos encontrar en él antecedentes técnicos para la plástica de los siglos posteriores. Sin embargo, precisamente por la situación colonial que ha prevalecido en Puerto Rico desde entonces, rescatar lo poco que quedó se ha convertido en una necesidad de conservación de nuestra identidad cultural.

La cultura indígena de nuestro país, aún con la aniquilación mencionada, ha sido recogida y rescatada por los artistas boricuas, escritores, músicos o plásticos, además de permanecer viva en nuestro hablar diario. No sólo la lengua indígena prevaleció en nuestra cultura, sino también muchas de sus costumbres e idiosincracia, desde su dieta y preparación de alimentos, hasta sus formas de relación social, tema que ha sido objetivo de muchos trabajos históricos en nuestro país.

---

<sup>1</sup>"Pero en la década de los 1520, era evidente que la población que los españoles habían pretendido conquistar había desaparecido." Fernando Picó, Historia general de Puerto Rico, (Río Piedras: 1988), pág. 47.

La plástica puertorriqueña, como la conocemos hoy, ha sido partícipe de dicho rescate, por cuya razón entendemos que remontarnos a dichos orígenes históricos conservan en sí aquella razón de peso. Como veremos más adelante en esta investigación, la Generación del 50 jugó un papel protagónico respecto a este rescate, entendiendo desde los inicios de su proyecto que el fundamento de una nueva plástica puertorriqueña debía yacer sobre la tierra firme de la identidad cultural puertorriqueña.

Desde los mitos taínos<sup>2</sup>, los jeroglifos pétreos, hasta los testimonios históricos recogidos por los cronistas de la época de la conquista, los artistas puertorriqueños, en su ideal de rescate cultural, se han servido de esos datos para redondear sus contenidos plásticos. Lorenzo Homar, Rafael Tufiño y Carlos Raquel Rivera, entre otros de la Generación del 50 entendieron la importancia de iniciar un vocabulario plástico de contenido identificador, que sirviera de especie de "muro de contención" ante la presión norteamericana de asimilación cultural. El *Centro de Arte Puertorriqueño, CAP*, fundado por estos artistas en 1950, tenía como prioridades "la afirmación de la amenazada identidad nacional, la afirmación del español como lengua nacional, la denuncia de un orden socioeconómico injusto, la búsqueda de las

---

<sup>2</sup>La cultura taína pobló las Antillas entre el 250 y 1500 D.C. y eran de origen arahuaco o arauaco, originarios de la cuenca del Amazonas. Estuvo asentada en la región antillana que comprende desde la parte central de Cuba hasta la isla de Guadalupe, en las Antillas Menores. (Revista *Saber Ver*. (México: 1995, núm. 21, págs 10 -31).

raíces étnicas y la lucha en contra de la condición colonial de Puerto Rico.<sup>3</sup> A él regresaremos más adelante.

Ya en épocas anteriores se había empezado a cuestionar el asunto de la identidad nacional. Si nuestros taínos habían sido aniquilados por los españoles que se establecían en la isla, pero sus costumbres y su lengua prevalecían, y se iban mezclando con las de los propios españoles y con las de los esclavos africanos que éstos trajeron para sustituir la mano de obra indígena, ¿quién era entonces el puertorriqueño? Es importante señalar que mucho antes de agotarse las minas de oro, entre 1530 y 1540, la población indígena había menguado tanto, que los españoles no tenían suficiente mano de obra para la minería, siendo la "solución a esta escasez de trabajadores (fue) importar esclavos africanos, quienes se convertirían en menos de diez años en el grupo más numeroso de la población isleña."<sup>4</sup> Los africanos traídos a Puerto Rico provenían de varios países, no sólo de África, sino también de España y Portugal, y otras colonias.

Ya durante los primeros años de colonización española, entonces, la nacionalidad puertorriqueña comienza a transformarse, producto de la mezcla de las tres razas principales, para eventualmente afianzarse un mestizaje que daría paso a los

---

<sup>3</sup>Transcrito del video "La Generación del 50" (San Juan: 1993.)

<sup>4</sup>Francisco A. Scarano, Puerto Rico: cinco siglos de historia (México: 1993), pág. 192.

primeros cuestionamientos sobre la identidad racial del puertorriqueño. Como dice Fernando Picó, "es entre 1765 y 1823 que los puertorriqueños comienzan a afirmar rasgos de su nacionalidad. Algunos llegan a definir o a proponer los alcances y el contenido de su identidad colectiva."<sup>5</sup> Se empieza a configurar el concepto de lo puertorriqueño. Tras varios siglos de gestación de identidad, y casi medio de formación, cuando llegan los estadounidenses, se complica más el problema.

La invasión norteamericana es un proceso histórico del que no podemos prescindir para comprender las transfiguraciones de las cuales la plástica puertorriqueña no estuvo exenta. José A. Torres Martinó, artista de la Generación del 50 y gran estudioso de la cultura puertorriqueña, ha hablado de eso en varias ocasiones, especialmente al hacer revisión de la primera mitad del siglo en cuanto a plástica se refiere. Pero estos artistas, que preceden a la Generación del 50 -en especial los que trabajan el grueso de su obra entre los 30 y los 40-, llamados aquí Generación del 40, para fines de simplificación, manifestarán actitudes contradictorias en cuanto a ambos procesos coloniales, el de España y el de Estados Unidos; expresarán, por un lado, rencor hacia España y esperanza hacia la invasión estadounidense, pero por otro lado, una particular nostalgia hacia los tiempos de colonia con España. Antes de adentrarnos en los antecedentes históricos de mayor cercanía, los de la invasión norteamericana, es preciso que echemos marcha atrás para explorar algunas

---

<sup>5</sup>Fernando Picó, Historia general de Puerto Rico, Op. cit., pág. 115.

consideraciones de la colonización española para enmarcar históricamente el contexto de las artes plásticas puertorriqueñas desde dicho proceso.

## 2.1 EL CONTEXTO HISTÓRICO

La herencia plástica de los grupos indígenas -taínos incluidos- ha sido recuperada parcialmente en las excavaciones arqueológicas conducidas en Puerto Rico desde hace unas décadas. Los hallazgos han incluido trabajos más bien artesanales, y utensilios -vasijas de barro, por ejemplo-, trabajos en concha y piedra, sillas ceremoniales llamadas *dujos*, e imágenes escultóricas de sus dioses -los llamados *cemfes*. Se han catalogado diversas etapas o culturas que fueron estableciéndose en la isla desde aproximadamente 2300 A.C., siendo la primera llamada *arcaica*, que se ha sugerido provenía de las cercanías del río Orinoco en Venezuela. La segunda oleada se conoce con el nombre de *ignieri* o *saladoide*, posiblemente compuesta de varios grupos<sup>6</sup>, y se cree poblaron la isla entre el 200 A.C. y el 600 D.C., siendo los primeros en trabajar la alfarería. De esta cultura se ha dicho: "La técnica de hacer incisiones en el barro y de colorear las vasijas de rojo y blanco muestra un desarrollo técnico y una sensibilidad artística que sugieren una organización social más compleja que la de los predecesores arcaicos."<sup>7</sup> El último de los grupos establecidos por los arqueólogos para esta época es el que conocemos como *taínos*, y es la cultura que "representa en su esquema el conjunto de la cultura amerindia en el período inmediatamente previo a la conquista española"<sup>8</sup>, y que se ha convertido en

---

<sup>6</sup>*Ibid.*, pág. 22.

<sup>7</sup>*Ibid.*, pág. 21.

<sup>8</sup>*Ibid.*, pág. 22.

la síntesis del conocimiento de nuestra herencia indígena. Es importante destacar que se ha mencionado la existencia de trabajos en oro por los taínos, pero no se cuenta con muestra alguna por haber sido fundidos por los españoles.<sup>9</sup>

La cultura indígena de Puerto Rico, a diferencia de la de otros países de la América española, como México, había sido arrasada por la sed de oro española, aunque también asimilada en el mestizaje con los españoles. Este fenómeno respondió en gran parte a la escasez de mujeres españolas en la isla: "Desde el inicio de la conquista la escasez de mujeres españolas promovió las uniones sexuales entre los colonizadores y las mujeres indias y negras. Estas uniones sirvieron de *punte biológico y cultural* entre los tres grupos."<sup>10</sup> Ese mestizaje permitió, pues, que la cultura indígena de Puerto Rico no fuera del todo suplantada.

Pero esos factores fueron sólo el inicio de la gestación de la futura identidad nacional. Ya se ha mencionado que la escasez de indígenas como mano de obra para la explotación minera promovió la trata de esclavos africanos. Según los historiadores, fueron muchas las procedencias de estos esclavos. Muchos provenían de la región del Sudán occidental, como los *jefes, mandingas, fula, biafadas, gangá, fanti, ashanti*, y *yoruba*. Otros venían del África bantú, como los *congos, angolos*, y

---

<sup>9</sup>*Ibid.*, pág. 24.

<sup>10</sup>Francisco A. Scarano, *Op. cit.*, pág. 198.

*mozambiques*. Aún otros eran africanos ladinos que se traían de España, Islas Canarias y Portugal, y también de otras colonias españolas o extranjeras.<sup>11</sup> La herencia africana en Puerto Rico forma una parte indispensable del mestizaje que nos fue gestando la identidad nacional. Al igual que la herencia indígena, la africana ha tenido repercusiones culturales que siguen vivas en nuestra personalidad de pueblo. Tradiciones religiosas, artísticas, culinarias y lingüísticas de todos esos grupos han calado hondo en la sociedad puertorriqueña.

La merma del oro en los ríos de las islas antillanas, ya desde mediados del siglo XVI, seguido de la crisis del imperio español hacia el segundo tercio del XVII, harán que Puerto Rico, a diferencia de los países de la América continental, sea cada vez menos atendido por España. Las flotas de Sevilla tocarán nuestras costas con menor frecuencia y la Isla comenzará a verse como un punto estratégico militar contra las otras potencias europeas que durante el siglo XVII querrán aprovecharse de la creciente debilidad de España para acosar sus pertenencias americanas. Los procesos por los cuales los puertorriqueños debieron pasar van desde el contrabando hasta la indiferencia casi total a las autoridades españolas, y el odio explícito por éstas. Un ejemplo histórico data de los primeros años del siglo XIX, en tiempos de las revoluciones de independencia de otros países latinoamericanos, también colonias de España. En tiempos del *Consejo de Regencia*, bajo la ocupación napoleónica, los

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, págs. 105-113.

independentistas venezolanos piden apoyo a los puertorriqueños para su gesta revolucionaria. El Obispo de Puerto Rico, Alejo de Arizmendi, llevaba correspondencia con ellos. El Gobernador Salvador Meléndez se da cuenta de la posible solidaridad por parte de los boricuas, y ordena reclutar tropas Reales a Venezuela para apoyar a España. Un pasquín anónimo que aparece en las calles de Puerto Rico atestigua la ya anticipada resistencia a la autoridad española. Este lee como sigue:

"Este pueblo, bastante dócil para obedecer a las autoridades que tiene conocidas no sufrirá jamás que se saque de la Isla un solo americano para llevarlo a pelear contra sus hermanos los caraqueños."<sup>12</sup> Es relevante notar además que en este texto anónimo ya se deje sentir claramente la diferenciación de identidad, español contra "americano" (refiriéndose obviamente a América), y la identificación con los "hermanos", en este caso los caraqueños.

La constante inatención de España hacia el comercio con Puerto Rico produjo grandes problemas para la producción agropecuaria de los puertorriqueños, que dependían de las leyes de comercio que la propia Corona les había impuesto para efectuar intercambios comerciales con España. Fue entonces, ya desde fines del siglo XVI, y sobre todo durante el XVII, que la producción en las haciendas comenzó

---

<sup>12</sup>Ibid., pág. 127.

a depender más y más del contrabando, cosa que a su vez tuvo como efecto un mayor distanciamiento de las autoridades y, por lo tanto, el desarrollo de una personalidad cada vez más diferenciada de la España peninsular.

A fines del siglo XIX se desatarán varios atentados políticos contra la hegemonía española asociados, según los estudiosos del período, a desigualdades económicas entre los criollos y los peninsulares, quienes monopolizaban el comercio de la producción criolla. En 1868 se había cristalizado un movimiento separatista que culminó en *El Grito de Lares*, bajo el liderazgo de Ramón Emeterio Betances, quien organizaba con los separatistas cubanos dos golpes simultáneos, en Cuba y Puerto Rico, contra la hegemonía española.

Esto estaba ligado, además, al problema de la esclavitud, que prevalecía en ambas colonias. Betances, un médico de Cabo Rojo (al suroeste de la isla), y Segundo Ruiz Belvis, un hacendado de Hormigueros (en aquel entonces parte de San Germán, cerca de Cabo Rojo), se habían expresado en público en contra de la indiferencia de España en cuanto a la abolición de la esclavitud, lo que significó el destierro para ambos. Ruiz Belvis murió en Chile y Betances buscó apoyo de Nueva York, Santo Domingo y San Tomás. El golpe, que se había programado para el 29 de septiembre, tuvo que adelantarse al 23, y por razones de mala organización y falta de experiencia política no pudo triunfar.

No obstante, El Grito de Lares marcó el principio de luchas posteriores por la libertad del país, y logró llamarle la atención a España para que se ocupara más de los problemas de su colonia, aunque siempre condicionadas las reformas a ventaja económica de la metrópolis. La más importante de éstas será la Carta Autonómica de 1897, a un año de la invasión de los Estados Unidos a Puerto Rico.

La forja de una conciencia nacional puertorriqueña, cristalizada en el siglo XIX, fue sacudida con la inauguración de un nuevo coloniaje, con la invasión de las tropas norteamericanas a la Isla el 25 de julio de 1898, como consecuencia de la Guerra Hispanoamericana. Lo cierto es que Puerto Rico era visto por el nuevo Imperio desde las mismas perspectivas del anterior: como mercado económico y como bastión militar.

Prueba de esa condición será la Ley Foraker de 1900, con que se da inicio al gobierno civil norteamericano sobre la Isla, y cuyas bases jurídicas establecen el tipo de *status* colonial, donde serán norteamericanos los gobernantes y la mayoría del Consejo Ejecutivo, dejando una mínima representación política a los puertorriqueños. Además, se irá convirtiendo la economía del país en una dominada principalmente por la inversión norteamericana en los sectores de la caña de azúcar y el tabaco, estableciéndose de ese modo la economía del monocultivo, aparte de industrias

textiles norteamericanas. Muchas de las nuevas corporaciones serán de carácter ausentista.

Pero es evidente que, ya al inicio de la colonización, los puertorriqueños aún albergarán esperanzas de progreso y bienestar económico. Al parecer, no esperaban aquellas intenciones por parte de los invasores. La historia ha evidenciado inclusive la existencia de brigadas voluntarias de puertorriqueños que pelearon del lado de los norteamericanos en el 98, al igual que casos de personas que los ayudaron como espías o con provisiones.<sup>13</sup>

En 1925 se alude en las letras puertorriqueñas a dicha primera impresión esperanzadora de la invasión norteamericana. José A. Balseiro, por ejemplo, en un ensayo de su obra *El Vigía*, expresa:

"En los días de la dominación española nuestro pueblo luchaba enérgicamente -sufriendo por su pequeñez y su impotencia- contra el sistema del gobierno de España. Así, cuando llegaron las tropas del Tío Sam, con el General Miles a la cabeza, y oyó Puerto Rico una nueva voz prometedora de las libertades que durante años y años había deseado inútilmente, la voluntad colectiva se preparó a que se

---

<sup>13</sup>Fernando Picó, 1898: La guerra después de la guerra. (Río Piedras: 1987), págs. 57-79.

cumpliera la promesa. Y lejos de oponer estériles obstáculos a los poderosos invasores, se allanó con esperanzas de emancipación."<sup>14</sup>

Sin embargo, ya un año después de la invasión, el 25 de julio de 1899, por ejemplo, el periodista Evaristo Izcoa Díaz había escrito:

"Nosotros, admiradores de las sabias instituciones del pueblo americano, que soportábamos el peso de una soberanía tiránica, creímos que los descendientes de Jefferson se habían lanzado al azar de la guerra en nombre de la humanidad vilipendiada, y que vendrían a difundir en nuestra Patria la voz irrefragable del Derecho universal. Los recibimos con entusiastas saluciones. Le franqueamos nuestras puertas. Le auxiliamos en sus triunfos... Eso fue ayer. Hoy..., no queremos repetir detalles que conoce la población puertorriqueña."<sup>15</sup>

El primer revuelo cultural que ocasiona la invasión estadounidense en Puerto Rico es su intento de "desespañolizar" -y por ende, "americanizar"- el país a partir del idioma. Desde su inicio, se transformó drásticamente el sistema educativo del país; durante varias décadas, la enseñanza del inglés sería obligatoria desde la primaria, al igual que materias de historia y sociedad de Estados Unidos. Además, se tenía que saludar

---

<sup>14</sup> José A. Balsciro, "Gautier Benítez y el espíritu de su época", en Eugenio Fernández Méndez, ed. Antología del pensamiento puertorriqueño: 1900-1970 (Río Piedras: 1975), pág. 888.

<sup>15</sup> Citado en Fernando Picó, 1898: La guerra después de la guerra. Op. cit., pág. 79.

diariamente la bandera del imperio e iniciar el día escolar cantando el himno de los Estados Unidos de Norteamérica:

"El idioma inglés vino a hacer las veces del castellano en nuestras escuelas. El himno nacional de los Estados Unidos tenía que ser entonado todas las mañanas por los niños puertorriqueños que asistían a los planteles de enseñanza. Bien recuerdo cuando en mis primeros años de escolar, allá por el 1908, y antes de entrar al salón de estudio, en el patio del edificio, y frente a una gran bandera yanqui, cantábamos los bellos compases del *Star Spangled Banner*, sin comprender lo que cantábamos, en un idioma que no era el que hablaban nuestros padres."<sup>16</sup>

Muchos otros escritos y ensayos de las primeras décadas de dominación confirman dicho desagrado y desilusión. Citaremos sólo uno más, suficiente para constatar dicha afirmación:

"De los libros de texto en nuestras escuelas sería mejor no decir nada, que hasta los que se dedican a la enseñanza de nuestra literatura traen el prólogo y las anotaciones en inglés..."<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup>José A. Balseiro, *Op. cit.*, pág. 889.

<sup>17</sup>José M. Toro, "Paradoja, ironía y tragedia del bilingüismo", en Fernández Méndez, *Op. cit.*, pág. 1064.

Era evidente ya, recién llegados los nuevos invasores, que los norteamericanos no habían llegado a Puerto Rico a propagar y compartir los ideales de libertad y democracia que los distinguían -a los ojos de todos los países latinoamericanos- de los españoles que habían conquistado y colonizado gran parte del continente común, explotando recursos para su propio bienestar económico. Los soñados ideales se iban desvaneciendo para un gran sector de la sociedad puertorriqueña, a medida que los norteamericanos iban definiendo sus intenciones para con la Isla.

Se fue haciendo evidente que el proyecto de colonización implicaba una reorientación cultural para hacer de los puertorriqueños ciudadanos ventajosos para la nación estadounidense o, como dirían en inglés, *profitable citizens*. No había tal deseo de liberar al país del yugo español, como se había pensado ante la proclama del General Miles al pisar nuestras playas en 1898. La realidad era que Puerto Rico significaba para los Estados Unidos la posibilidad de un mercado exclusivo y un punto estratégico militar, como había sido para los españoles anteriormente, con la diferencia de que no consideraban la mezcla racial con los puertorriqueños. La opinión de los estadounidenses, respecto de nuestra cultura, pronto se dejaba oír, siendo reveladora, por ejemplo, la cita de las palabras de un soldado de las tropas de invasión. Nos parece adecuado citarlas textualmente:

"About one-sixth of the people of Porto Rico (sic) are educated and of Spanish blood, of the rest, perhaps one-half can be moulded by a firm hand into something approaching decency; but the remainder are ... ignorant, filthy, untruthful, lazy, treacherous, murderous, brutal and black."<sup>18</sup>

Y no era misterio alguno que la educación sería la forma de lograr esta reorientación cultural necesaria para que los puertorriqueños sirvieran al capital norteamericano:

"La política educativa iba dirigida en dos sentidos fundamentales, abarcados en la frase -de un informe del Senado de los Estados Unidos al respecto- de convertir a los puertorriqueños en "profitable citizens". En primer lugar, iba dirigida a transformar esa masa de "nativos" (...) en ciudadanos; es decir, tenía el propósito de *generalizar una ideología que legitimara el nuevo régimen*, y unos patrones culturales que permitieran su funcionamiento. (...) En segundo lugar, la política educativa iba dirigida a que estos nuevos ciudadanos fueran "profitable"; es decir, a darles la preparación para que sirvieran eficientemente a las nuevas exigencias de la economía en transformación."<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup>En A.G. Quintero Rivera, Conflictos de clase y política en Puerto Rico, (Río Piedras: 1984), pág. 11. La traducción sería como sigue: "Cerca de una sexta parte de la gente de Puerto Rico es educada y de sangre española, del resto, quizás la mitad puede ser moldeada por una mano firme en algo aproximado a la decencia; pero los restantes son ... ignorantes, sucios, desconfiados, vagos, traicioneros, criminales, brutales y negros."

<sup>19</sup>Quintero, Ibid., págs. 42-43. Las cursivas son nuestras.

Así, era lógico que se enfocara la gestión colonizadora desde dos perspectivas paralelas; había que americanizar al país para evitar resistencias al nuevo régimen colonial, y había que establecer un sistema de gobierno que diera la menor participación posible a los políticos del país. Estos dos factores encontraron resistencias a su paso, transformando el panorama político partidista del país durante la primera mitad del siglo.

Aparte de los dos partidos principales a fines del siglo anterior, el Partido Republicano y el Partido Federal -ambos de tendencia asimilista con la nueva metrópolis-, las primeras tres décadas verán la fundación de nuevos partidos y la fragmentación y transformación de aquéllos. El ideal de la independencia comenzará a resurgir, fundándose el Partido de la Independencia, en 1912, y el Partido Nacionalista Puertorriqueño, en 1922. La fórmula de la autonomía también empezará a cobrar fuerza bajo la figura de Luis Muñoz Rivera, muerto en 1916 y padre de Luis Muñoz Marín, quien eventualmente continuará la ideología de su padre.

Es importante una cita al respecto de las repercusiones socioeconómicas del nuevo régimen colonial para comprender más claramente la situación reinante en la Isla, y expresada por el propio Secretario del Interior de los Estados Unidos, Harold Ickes, en 1935:

"Mientras la inclusión de Puerto Rico dentro de nuestras murallas arancelarias ha sido altamente beneficioso para los accionistas de aquellas corporaciones (las azucareras ausentistas), la masa de los puertorriqueños ha quedado al margen de esos beneficios. Al contrario, éstos han visto las tierras en que antes cultivaban cosechas de subsistencias entregadas a la producción azucarera, mientras ellos fueron gradualmente obligados a importar todos sus alimentos habituales, pagando por los mismos los elevados precios motivados por los aranceles. Existe hoy una más difundida miseria e indigencia y mucho más desempleo en Puerto Rico que en cualquier tiempo anterior de su historia."<sup>20</sup>

El capitalismo agrario implantado por el nuevo régimen colonial traía repercusiones desfavorables para la gran parte de los puertorriqueños, y esto explica el porqué del giro que asume la política durante las primeras décadas de colonización. Otro dato sustenta dicha situación: en 1901 casi \$8 de \$10 de mercancías importadas eran provenientes de Estados Unidos. Para 1914, la cifra aumentó a \$9 de cada \$10.<sup>21</sup> El descontento y la desilusión con la situación colonial despertó diversas actitudes por parte de los puertorriqueños y -para la tercera década del siglo- el ideal independentista quedará consolidado frente al autonomista.

---

<sup>20</sup>Francisco A. Scarano, Puerto Rico: cinco siglos de historia, Op. cit., pág. 597.

<sup>21</sup>Ibid., pág. 596.

La historia de esas décadas siguientes a la invasión es compleja. Nuestro análisis, es obvio, no puede abarcarla en toda su complejidad y sus consecuencias reales. Pero trataremos de extraer los eventos más sobresalientes a manera de contextualizar el surgimiento de una plástica que, a nuestro parecer, se presenta como un punto de partida indiscutible hacia el desarrollo general de nuestra plástica contemporánea puertorriqueña; como bien lo expuso Marimar Benítez:

"...un movimiento artístico que por primera vez podemos llamar una escuela de arte puertorriqueña, con características propias, con una importante producción y con la continuidad que no habíamos tenido antes en la historia de las artes plásticas en nuestro país."<sup>22</sup>

La obra de esta generación de artistas es producto y a la vez antítesis de un programa político que consolidaba la segunda experiencia colonial de nuestro país, y es en el marco de esta paradoja en que la influencia del arte mexicano debe ser analizada. La situación política de esos años de la primera mitad del siglo se caracterizó por la creación de estructuras nuevas, correspondientes a la nueva situación colonial del país. Estados Unidos, hemos entrevisto, considerando el potencial de la Isla como mercado para su producción, transformaría sus estructuras materiales para el beneficio de este objetivo, industrializando rápidamente a Puerto

---

<sup>22</sup>Marimar Benítez, en el catálogo de la *Exposición retrospectiva de Lorenzo Homar*. (San Juan: 1978), pág. 25.

Rico. El surgimiento de una nueva clase obrera, que vendría a sustituir la clase agrícola bajo el dominio español, provocó cambios en la orientación de las luchas políticas y la estructura ideológica en general.

En el plano nacional de las ideologías políticas, desde la primera década de coloniaje bajo Estados Unidos, comienza a polarizarse la discusión sobre el *status* político, entre los que planteaban una relación política con éste y los que abogaban por una separación política total. De todos los partidos fundados, transformados o fragmentados en estas primeras tres décadas del siglo, sólo mencionaremos al Partido Unión, que, aunque inicialmente admitía cualquier fórmula política en contraposición de la planteada por la Ley Foraker, crea la fórmula autonómica del venidero *Estado Libre Asociado*, ELA, en 1922: "un Estado, Pueblo o Comunidad ... que sea libre y que sea Asociado a los Estados Unidos de América".<sup>23</sup> Y, fundado ese mismo año, el Partido Nacionalista, fundado por disidentes del Partido Unión, opuestos a la fórmula autonomista, y quienes abogarán por una "República libre, soberana e independiente".<sup>24</sup> Estas dos posiciones serán las determinantes durante estas primeras décadas, antes de que, posteriormente, recobre auge la ambición

---

<sup>23</sup>Francisco A. Scarano, Puerto Rico: cinco siglos de historia. Op. cit., pág. 656.

<sup>24</sup>Ibid., pág. 657.

asimilista<sup>25</sup>, primero en 1956, con el Partido Estadista, y luego a fines de los años 60 con el Partido Nuevo Progresista.

Esta etapa de nuestra historia es sumamente importante para contextualizar la discusión, a partir de la década de los 30 y especialmente en la transición entre los 40 y los 50, por ser su primera consolidación política -el nacimiento del llamado ELA, o *Commonwealth*- el terreno sobre el cual se originará la obra de la Generación del 50. Si bien, paradójicamente, el desarrollo de esta obra es posibilitada desde las estructuras e instituciones que se fundan con el ELA, igualmente será su ideología objeto de crítica por parte de la mayoría de los artistas.

Esta ideología se basaba principalmente en una estrategia de silenciación de la discusión sobre el *status* político del país, que comenzaba a asumir proporciones amenazantes a la idealizada "modernización" de la colonia con la figura de Pedro Albizu Campos, líder del movimiento nacionalista puertorriqueño. Es necesario aclarar aquí que el movimiento nacionalista puertorriqueño no es -como lo han sido otros en la historia- un movimiento de exaltación gratuita de lo nacional en el sentido de una injustificada superioridad racial. En el caso de Puerto Rico, el nacionalismo ha

---

<sup>25</sup>Ya para la fundación del Partido Socialista en 1915, la posición asimilista del movimiento obrero había sido asumida bajo el liderazgo de Santiago Iglesias Pantín con la Federación Libre de Trabajadores, antecedente del PS. Ver *Ibid.*, págs. 636-642.

respondido a una necesidad de resistencia contra una determinada asimilación cultural.

Para efectos de nuestro estudio, enmarcaremos lo que resta dentro del contexto ideológico -y no el partidista- que determina la discusión política hacia mediados del siglo XX, por sus repercusiones directas en el campo de la cultura puertorriqueña y particularmente en la gestación de la obra de la Generación del 50. Serán dos figuras principales las que servirán de representantes para las dos posiciones fundamentales de la primera mitad del siglo; Pedro Albizu Campos y Luis Muñoz Marín.

Albizu Campos dirige la lucha por la independencia de Puerto Rico bajo la premisa fundamental de que todos los problemas sociales del país son el producto del coloniaje y de la propaganda asimilista que éste supone, y que es necesaria la soberanía aunque para ello haya que recurrir a la lucha armada -posición que le costará la persecución y el encarcelamiento durante gran parte de su vida. Muñoz alegará simpatías con la posición independentista, desde su integración al Partido Liberal, fundado en 1929, para eventualmente convertirse en el primer gobernador electo por los puertorriqueños, en 1948, desde el Partido Popular, habiendo descartado la posición independentista y favorecido la autonomía desde la fórmula del ELA: bajo la bandera de la independencia para el país logró un apoyo masivo que eventualmente lo colocó a la cabeza de la política partidista por varias décadas,

primero desde el Senado y luego desde la gobernación, habiendo abandonado ya el ideal.

Albizu, por su parte, era elegido presidente del Partido Nacionalista en 1930 y había logrado convocar una gran cantidad de simpatizantes, inclusive entre los obreros, tradicionalmente asimilistas. La Gran Depresión de 1929 marcó el inicio de grandes luchas en el plano ideológico, por las trágicas repercusiones económicas que tuvo también en Puerto Rico:

"La Gran Depresión surtió, en sus aspectos económicos, dos efectos principales en Puerto Rico: primeramente, se redujo drásticamente la capacidad de la economía insular para suministrar ingresos y empleos y, en segundo lugar, disminuyó aceleradamente la importancia relativa de la agricultura, actividad que había sido, como se sabe, la ocupación económica primordial del país a lo largo de su historia."<sup>26</sup>

Aparte de esas repercusiones, se experimentó una agudísima alza de precios y una reducción en los salarios, haciendo intolerable la situación para miles de puertorriqueños. Para completar la situación, la Isla padeció en 1932 los estragos del huracán San Ciprián, apenas cuatro años después del huracán San Felipe -uno de los más devastadores de nuestra historia. Los daños ocasionados por San Ciprián se

---

<sup>26</sup>Ibid., pág. 672.

estimaron en 30 millones de dólares, con 225 muertos, 3,000 heridos y 100,000 personas sin hogar.<sup>27</sup>

El gobierno federal implantó dos planes de emergencia, uno en 1933 y el otro en 1935 -*Puerto Rico Emergency Relief Administration* y *Puerto Rico Reconstruction Administration*- conocidos en Puerto Rico como "la prera" y "la prá". Ambas funcionaron como extensión al país de la política del Nuevo Trato en Estados Unidos, pero la primera de éstas sólo sirvió como alivio pasajero a la crisis. Muchos políticos y economistas puertorriqueños, incluyendo a Muñoz Marín, empezaron a idear soluciones a largo plazo para aliviar la crisis económica que, según ellos, sólo se había agravado con la Depresión, y que tenía sus raíces en la desproporcionada distribución de la tierra. Una de las soluciones propuestas fue el Plan Chardón -por su coordinador, Carlos E. Chardón- que, entre otras cosas, pedía la aplicación real de la Ley Foraker en su apartado sobre la tenencia de tierras<sup>28</sup>. El Plan no fue aprobado, aunque quedó como precedente para futuras campañas del partido de Muñoz - Partido Popular Democrático, inscrito en 1938- especialmente la de 1940. Como vemos con estos breves ejemplos, estos políticos no tomaban en consideración la problemática de la situación colonial en sí, sino que buscaban alternativas

---

<sup>27</sup>*Ibid.*, pág. 675.

<sup>28</sup>"Los principales objetivos del Plan Chardón eran: 1) aplicar en su sentido literal la cláusula limitante de los 500 acres contenida en la Ley Foraker; 2) la adquisición por parte del gobierno de los terrenos excedentes, a través de una autoridad constituida por ley; 3) la repartición de esos terrenos entre campesinos; y 4) el cultivo cooperativo de los terrenos, dedicados especialmente a introducir siembras tropicales con potencial de mercadeo." Fernando Picó, *Historia general de Puerto Rico*, Op. cit., pág. 254.

económicas dentro de dicho contexto colonial. Es ésa la característica que distinguirá la figura de Muñoz -a lo largo de la mayor parte de su vida política- en oposición a Albizu, quien abordará la crisis desde un cuestionamiento más profundo, desde la propia situación colonial.

El panorama general del país en los años 30 desencadenaba huelgas y protestas por doquier. El fervor nacionalista crecía, y los mandatarios comenzaban a preocuparse ante la amenaza creciente de la insurrección. El primer suceso ocurrió en 1935, cuando fueron balaceados cinco estudiantes nacionalistas frente a la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, mientras pasaban en carro frente a un mitin estudiantil en contra de unas declaraciones de Albizu. Cuatro de ellos y un espectador murieron, y la policía alegó actuar en defensa propia. A este incidente se le llamó la Masacre de Río Piedras.

Al año siguiente, y en represalia por la Masacre, dos nacionalistas asesinaron al Coronel Riggs, jefe de la policía. Ambos fueron acribillados y asesinados por la policía, que alegó defensa propia otra vez. Se desató una ola de represión y persecución en contra de cualquier sospechoso de nacionalismo, y al no encontrar evidencias que vincularan a Albizu y a otros nacionalistas por el asesinato de Riggs, se les encarceló por sedición, y fueron sentenciados por un jurado compuesto en su

mayoría por norteamericanos, luego de la indecisión de un primer jurado de mayoría puertorriqueña.

La lucha nacionalista y sus enfrentamientos con la oficialidad colonial se hicieron cada vez más crudos, en 1937 con la Masacre de Ponce -donde murieron 19 personas- en que la policía balaceó una marcha pacífica en conmemoración de la abolición de la esclavitud, y con la Insurrección Nacionalista de 1950, que ocurría en los días en que se constituía una campaña de *referéndum* para decidir si el ELA se constituiría o no como sistema de gobierno colonial. También ocurría en el momento justo en que varios artistas puertorriqueños fundaban el Centro de Arte Puertorriqueño, el CAP. Estos dos eventos, desde precedentes como el Grito de Lares, han marcado la historia política del país, demostrando la resistencia de un importante sector a un sistema colonial injusto.

Muñoz había renunciado definitivamente a la fórmula de independencia y había sido electo en 1948 como el primer gobernador electo por el pueblo, dirigiendo la economía hacia una fundamentada sobre capital extranjero y de exportación. El ELA sería la base jurídica perfecta para dichos planes, con el visto bueno de los Estados Unidos, pues la ONU, luego de la Segunda Guerra Mundial, había iniciado una campaña de descolonización, y a Estados Unidos le convenía una nueva relación colonial más disimulada, en que los puertorriqueños tuvieran una supuesta

participación en las decisiones políticas del país. Pero lo cierto es que la fórmula del ELA solapaba la relación colonial, siendo el gobierno federal -y su Constitución- el que tendría siempre la última palabra.

Entre las estrategias de los favorecedores del ELA estuvo la Ley de la Mordaza -creada en 1948 y aprobada por Muñoz-, que permitía el arresto a cualquier sospechoso de conspiración contra el Estado. Es evidente para varios estudiosos que el objetivo indiscutible de dicha medida era limitar el campo de acción de los independentistas, y en especial el de los nacionalistas y los miembros del Partido Comunista. Albizu consideró esta decisión como una justificación oficial de represión contra el mismísimo ideal de independencia; bajo esa ley se arrestó a varios nacionalistas, sin más razón que la de la creencia en el ideal de la independencia. En octubre de 1950, se desató la violencia: los nacionalistas provocaron un motín en la Penitenciaría Estatal de San Juan, logrando escapar un centenar de presos. La Insurrección estalló finalmente el día 30, en los pueblos de Jayuya, San Juan, Mayagüez, Arecibo, Utuado y Naranjito.

En San Juan hubo un atentado contra el gobernador, resultando muertos cinco de los nacionalistas. Dos días después, dos nacionalistas atentaban contra el propio Presidente de los Estados Unidos, Harry Truman, en su residencia provisional en Washington, la Casa Blair. Uno de ellos murió y el otro resultó herido y encarcelado.

Un guardia presidencial murió. Esta revuelta resultó en el encarcelamiento de más de mil personas, independientemente de que existieran o no pruebas que los vincularan al hecho.<sup>29</sup>

Mientras tanto, Puerto Rico pasaba por transformaciones enormes en el sector de la economía. La década de los 40 había ido cristalizando los proyectos modernizantes para el país, y Muñoz presidía el Senado. La fuerza de los *populares* empezaba a ganar terreno, contando con algún apoyo en la administración presidencial de Franklin Delano Roosevelt. Electo gobernador Rexford G. Tugwell -antiguo consejero del presidente-, los populares obtuvieron el apoyo suficiente para iniciar las reformas hacia la industrialización masiva del país. El antiguo Plan Chardón se revivió en parte, creándose una Ley de Tierras con que se redistribuirían los excedentes de los 500 acres a manos de los grandes propietarios en terrenos de cultivo cooperativo. Se estableció una Junta de Planificación, una Compañía de Fomento, la Autoridad de Fuentes Fluviales, Acueductos y Alcantarillados y la Autoridad Metropolitana de Autobuses. Los populares obtuvieron así otra victoria en las elecciones de 1944, mientras Muñoz seguía insistiendo en que la prioridad para la isla no era definir la relación política con los Estados Unidos -el status- sino la transformación económica del país. Ya en 1945 abandonaba definitivamente el ideal independentista por el

---

<sup>29</sup>Otro hecho importante fue el ataque al Congreso de los E.U.A. por tres nacionalistas en 1954. Albizu, quien había sido indultado por Muñoz en 1953 -de su sentencia por la Insurrección de 1950-, era sentenciado nuevamente a prisión, donde permaneció casi hasta su muerte en 1965.

autonomista, hecho que provocó una escisión entre los populares, creándose en 1946 el Partido Independentista Puertorriqueño, que deseaba la independencia -a diferencia de los nacionalistas- por la vía electoral.

Con la aprobación del ELA en 1952, el programa de industrialización se afianzó; este período se caracterizó por la creciente inversión externa y la exención del pago de contribuciones a empresas norteamericanas que se ubicaran en la Isla. Y dentro de este marco de expansión material fue posible la creación de estructuras y programas educativos y culturales que -paradójicamente- hicieron posible eventualmente el desarrollo de la obra de la Generación del 50, como veremos.

## 2.2 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

El panorama de la plástica puertorriqueña anterior a los años 50 era, si bien muy diferente, sin embargo preparatorio para lo que venía asomándose como la década más significativa hasta hoy en cuanto a dicho área de la cultura puertorriqueña.

Torres Martinó dice al respecto:

"Porque hasta ese momento (se refiere a la década del 50), la pintura que se estaba dando en Puerto Rico es una pintura hedonista, una pintura de contemplación de nuestro paisaje y de nuestro paisanaje, desde un punto de vista melancólico, un punto de vista dolorido. Es la imagen que Rafael Hernández plasma en la canción del Jibarito, la imagen ésa de lamento. Y nosotros (se refiere a la Generación del 50) venimos con un impulso insurreccional."<sup>30</sup>

Cabe señalar aquí que Torres Martinó habla exclusivamente de la pintura porque era el único medio artístico que se trabajaba en el país antes de los 50. El grabado, el medio al que mayor atención prestaremos en la presente investigación, nació en los 50. A eso nos referiremos más adelante.

---

<sup>30</sup>Transcrito del video "La Generación del 50", ya citado.

Antes de iniciar una discusión a fondo sobre lo acontecido en el período anterior a la década de los 50, es fundamental que hablemos un tanto de los dos pintores que trascendieron para la historia del arte puertorriqueño como precursores iniciales de nuestra plástica. Son ellos, en orden cronológico, José Campeche y Francisco Oller.

José Campeche y Jordán, nacido en San Juan en 1751 (muere en el 1809), es el pintor puertorriqueño que tradicionalmente se menciona como pionero de la pintura del país, a pesar de que el primer pintor puertorriqueño conocido es Manuel García en el siglo XVII, con quien se inicia la tradición del taller de artista en Puerto Rico, en la ciudad de San Germán.<sup>31</sup> Campeche alcanzó renombre como pintor oficial muy pronto. A pesar de la ausencia de escuelas de arte en el país, tuvo la suerte de que un pintor español, Luis Paret y Alcázar, permaneciera en Puerto Rico, exiliado por España, durante tres años. Alcázar descubrió el talento de Campeche y se ofreció a enseñarle las técnicas pictóricas.

Campeche se distinguió en el mundo de la plástica isleña como retratista y pintor de temas religiosos, siendo algunos ejemplos de estos géneros sus innumerables vírgenes (*Virgen del Rosario*, circa 1776-1779; *Santo Domingo de Guzmán*, s/f; *Nuestra Señora de la Merced*, s/f; y *Retrato de José Campeche*, entre otros). Pero Campeche no se distinguió como pintor de la identidad puertorriqueña como

---

<sup>31</sup> Ver artículo de prensa, Route Gómez, Eneid, "500 Years of P.R. Art", The San Juan Star, (San Juan: Thursday, January 28, 1993), p.F-8.

posteriormente lo haría Francisco Oller, quien es, a nuestro entender, el que verdaderamente fungió como precursor primero de las artes plásticas puertorriqueñas del siglo XX, e inspiración directa para los artistas de la Generación del 50. Vale mencionar, sin embargo, que Campeche incluyó en sus retratos algunos detalles secundarios, objetos o paisajes de fondo, que ciertamente sientan las bases hacia una iconografía de lo puertorriqueño, aunque no pertenezcan dichas imágenes al grueso de su obra más conocida.

Francisco Oller (1833-1917), se inició en la pintura en San Juan de Puerto Rico con Juan Cleto Noa, en su casa estudio de la calle de la Cruz. Más tarde se va a Europa, donde participa de lleno de los inicios de las vanguardias parisinas que se inician con el impresionismo. Oller tuvo relación de amistad directa con Cézanne, con Renoir, Monet, Bazille, Guillemet y con Pissarro, oriundo de las Antillas Francesas, quien por tal condición de isleño, se identificó inmediatamente con Oller, isleño también.

Habiendo sido partícipe de la primera ruptura con la academia en la historia del arte occidental, de la revolución estética de mayor trascendencia para occidente, Antoine Guillemet le escribe en una ocasión, el 12 de septiembre de 1866, "terminaremos imponiendo nuestra manera de ver."<sup>32</sup> Oller pinta casi por completo a la manera impresionista por una temporada, y presenta una exposición en Madrid, donde

---

<sup>32</sup>Del folleto de exposición *Francisco Oller: Un Realista del Impresionismo*, organizada por el Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, junio del 1983-octubre de 1984.

permaneció de 1878 a 1883, y donde mostró al público su contacto con el impresionismo francés. De esta época figura su obra *A orillas del Sena* (1875), adheriéndose a las enseñanzas del impresionismo, las cuales se demuestran con excelencia en ésta y otras obras realizadas en París, como su *Jardín* (c. 1895-6). Sin embargo, Oller, quien también viajaba a Puerto Rico con frecuencia durante su estancia en Europa, hasta que regresó definitivamente para quedarse en la Isla en 1896, se asociaba con la tendencia política liberal reformista de aquellos años en Puerto Rico. Por esa razón, y percibiendo las necesidades sociales del país, decide echar a un lado sus inquietudes formales para acoger definitivamente un estilo relacionado con la obra de Gustave Courbet, enfatizando más el contenido de la obra. De ese modo, Oller sentía que el arte podía tener una conexión más directa con su pueblo. Oller inclusive llegó a referirse a sí mismo como discípulo del "padre del Realismo". Y postula en 1904: "El artista, como el literato, tiene la obligación de servir para algo; su cuadro debe ...(servir)... para mejorar la condición humana ... Tenemos la necesidad de cuadros que representen nuestras costumbres, que corrijan nuestros defectos y exalten nuestras buenas acciones."<sup>33</sup>

No podemos afirmar que Oller abandonó del todo su estilo impresionista, sino que más bien lo ajustó a sus nuevos contenidos plásticos, combinándolo con el estilo del que se ha hecho mención.

---

<sup>33</sup>José A. Torres Martínó, "El Centro de Arte Puertorriqueño", ensayo para el catálogo de exposición *La década del 50* (Río Piedras: 1985), pág. 22.

La trascendencia de Francisco Oller para el arte puertorriqueño está basada en dos factores principales de su trayectoria artística: la excelencia de su plástica, por un lado, y su compromiso sociopolítico, aunque nunca desde ningún partido político, desde la trinchera de la pintura. A este aspecto se ha referido en diversas ocasiones Torres Martinó, quien reconoce en Oller al más importante de los antecedentes a la obra de la Generación del 50:

"Los artistas del 50 seguirán su huella, pero ya desde otra perspectiva, como es natural. Oller ha vivido las primeras dos décadas de la era de la inocencia en las relaciones de los puertorriqueños con los EE.UU. Son también las dos décadas finales de su larga vida. Y se debate solo en el arte de la pintura. Quienes vienen tres décadas más tarde han perdido aquella inocencia, son jóvenes, ideológicamente militan en el independentismo, creen en la justicia social, cuentan con la pintura como arma, pero también echan mano del grabado."<sup>34</sup>

En otro escrito, Torres Martinó cita de un artículo de la revista *Índice*, en el aniversario de Oller en 1921: "Francisco Oller es ciertamente quien impone la orientación que han de tomar los artistas y el arte puertorriqueño del siglo veinte."<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>*Ibid.*, págs. 22-23.

<sup>35</sup>Del catálogo de exposición *De Oller a los Cuarenta: La pintura en Puerto Rico de 1898-1948*. (San Juan: diciembre de 1988-febrero de 1989), pág. 56.

Pero Torres nota "una diferencia fundamental entre aquél y éstos en lo que se refiere a procedimiento." Afirma que Oller hace un sacrificio artístico dándole la espalda a los estilos vanguardistas para afirmar -desde su obra- la nacionalidad, mientras que los artistas que le suceden -los de la primera mitad del siglo- se acogen a inclinaciones personales en cuanto a estética, que además eran acordes al gusto oficial de la época. Estos artistas provenían de clases sociales afines a las de la élite oficial. Hace una excepción con Juan Antonio Rosado -de quien nos ocuparemos más adelante- pues éste provenía de las clases más pobres; sin embargo, su trabajo encuentra afinidad con el de aquellos artistas.

Los temas de la obra de Oller, a su regreso definitivo a su país, oscilarán entre varios: aquéllos de carácter social, cuyo ejemplo más conocido es *El velorio* (1883), que muestra una escena de baquiné<sup>36</sup>. En la imagen, Oller hace un comentario social sobre la hipocresía y los vicios sociales, de los cuales el único que resulta ileso en la imagen es un viejo mendigo negro.

Otro de los temas de este nuevo período será el clásico tema del bodegón, del que -sin embargo- se apropia para subrayar su intención de afirmación de la identidad puertorriqueña. Oller pinta bodegones en los cuales hace de nuestros frutos y plantas

---

<sup>36</sup>Palabra de origen africano que se refiere a los velorios de niños.

nacionales los protagonistas, igual que cuando se retrata un personaje de la vida pública de un país. Uno de sus cuadros más famosos en este género es el titulado *Plátanos amarillos* (c. 1892-3), donde muestra un racimo de plátanos colgado de una soga, costumbre que Oller no vio en Europa, sino en Puerto Rico, y que significaba para él el subrayar nuestra identidad puertorriqueña, representando el racimo como si representara a un personaje importante. Así quedan numerosos cuadros del pintor, con toda índole de frutas y objetos de la cotidianidad de los puertorriqueños, como *Palmillo*, de 1912-1914.

Respecto a los pintores que suceden a Oller y preceden a los de la Generación del 50, es importante comentar sobre las exposiciones organizadas desde la década del 20 por la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Como veremos en breve, estas exposiciones de arte sirvieron como otro de los antecedentes importantes para lo que se suscitó más tarde, con la Generación del 50, para el desarrollo plástico de los artistas.<sup>37</sup> A través de la gestión del acuarelista norteamericano Walt Dehner, quien residió en Puerto Rico y era profesor de la UPR, desde 1929 se organizaron exposiciones de arte puertorriqueño y extranjero, apoyado Dehner por la universidad y por los miembros del Club de Damas de la Facultad, presidido por la Decana María E. Machín. Entre 1929 y 1938 se realizaron once exposiciones de arte y de historia.

---

<sup>37</sup>Estas exposiciones fueron la aportación más importante de la Universidad, en cuyo Departamento de Bellas Artes "sólo se enseñaba acuarela y pintura al Oleo." En Flavia Marichal Lugo, *Aproximación al desarrollo histórico de la xilografía en Puerto Rico: 1950-1986*, en el catálogo de exposición *La xilografía en Puerto Rico: 1950-1986* (Río Piedras: noviembre de 1986- enero de 1987), pág. 18.

Según datos de la época, acudieron mil cuatrocientas personas a la primera y diez mil a la de 1938, dato que resulta evidenciador del éxito que tuvieron y de la acogida del público puertorriqueño.<sup>38</sup>

En abril de 1931 se organizó la primera exposición en Puerto Rico con obra adquirida por préstamo de otra institución, con la participación de un grupo de artistas de Estados Unidos, entre ellos George Biddle, Martin Lewis, y otros, con grabados y litografías. Además, la Universidad organizó, en total, cinco exposiciones de arte puertorriqueño en esos diez años (marzo de 1929, noviembre de 1929, enero de 1931, diciembre de 1933, y una exposición independiente en 1936), una de arte catalán, una de arte contemporáneo mexicano, y otras.

Esta gestión cultural fue de gran importancia para el desarrollo y la difusión del arte, máxime cuando por aquellos años la actividad artística en el campo de la plástica se encontraba todavía en proceso de gestación. El trabajo de pintores como Campeche y Oller se había realizado dentro de lo que aún era un vacío. Como ya se ha mencionado, y es lo que lo hace aún más relevante para el arte puertorriqueño, Oller se había debatido solo en el arte de la pintura en su ideal de la afirmación de la identidad puertorriqueña a través de las artes.

---

<sup>38</sup> Art in Review: Reprints of Material Dealing with Art Exhibitions Directed by Walt Dehner and Acquisitions in the University of Puerto Rico, 1929-1938. (Río Piedras: 1937).

Gestiones como la de la UPR, pues, eran apremiantes ya en la segunda década del siglo. Habían aparecido ya expresiones de descontento en cuanto a dicha insuficiencia por parte de las autoridades coloniales y, curiosamente, muchas de las mismas provenían de otros gremios culturales, como el de los escritores. Podemos citar, a manera de ilustración a lo anteriormente dicho, un artículo aparecido en un periódico del país en 1918, firmado por la escritora y pianista Trina Padilla de Sanz, conocida como *La Hija del Caribe* (1864-1958), en donde se queja específicamente de la inatención por parte de la Cámara Legislativa a una petición para apoyo económico para un joven artista de nombre Oscar Colón Delgado. Afirma Sanz que ya hacía unos meses había iniciado la petición de apoyo para el artista, quien no contaba con los medios materiales para trabajar. Es importante señalar que la que escribe aprovecha además para subrayar la inexistencia y la necesidad de instituciones culturales para el desarrollo y la difusión de las artes en el país:

"En este caso, yo lo espero todo del Tesoro del pueblo. Hay que pensar que la base de la cultura de un país está en la protección de las artes. De manera que si una nación tiene plétora de artistas (lo que se llama artistas procedentes de Centros facultativos o de maestros competentes- no aficionados-), eso será el más alto signo de su cultura."<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup>En el catálogo de exposición *De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898-1948*. Op. cit., pág. 121.

Antes de eso había expresado:

"Pero como en nuestro país no tenemos Museos, ni Academias, ni Conservatorios, ¿en dónde están los modelos que debe copiar el artista (...)"<sup>40</sup>

Independientemente del tipo de academia al que la escritora se refiriese, lo importante de ese artículo es que nos ofrece un testimonio ineludible; el hecho de que en el país casi no había apoyo para los artistas, ni espacios de trabajo.

Entre las limitadas gestiones culturales de las primeras décadas de este siglo, aparte de las ya mencionadas, para tener una mayor idea de la precariedad del ambiente cultural, empecemos por mencionar el *Ateneo Puertorriqueño*. El Ateneo era otra de las pocas instituciones dedicadas al fomento de las artes, haciendo concursos anuales y exposiciones de artistas puertorriqueños. A raíz de la depresión capitalista de fines de los años 20, se implantan programas federales de ayuda económica, como la PRERA, *Puerto Rico Economic Recovery Administration*, que funda algunas escuelas en las ciudades principales del país. El artista español Alejandro Sánchez Felipe dirige la de San Juan. Se abre un capítulo de la *Art Students' League* y otro de la *Liga Profesional de Artistas*, que durante la década del 40 celebra una *Semana de Arte Puertorriqueño*.

---

<sup>40</sup>Ibid., pág. 120.

La llegada -en la década del 30- de artistas españoles a Puerto Rico aumenta un poco las posibilidades pedagógicas de los aspirantes a artistas, mereciendo mención Fernando Díaz McKenna, Sánchez Felipe, Cristóbal Ruiz y el escultor Francisco Vázquez Díaz, "Compostela". Finalmente, completan este cuadro la *Academia de Arte Edna Coll*, acreditada por el Departamento de Instrucción Pública, donde estudiaron artistas de relieve para la Generación del 50, y el taller de rótulos de Juan Antonio Rosado, que sirvió de primera experiencia creativa para varios de nuestros artistas de la Generación del 50.<sup>41</sup>

Los artistas anteriores a los de la Generación del 50, como ya se ha dado a entender, reciben el cambio de imperio con inocencia. De Oller sólo heredan, en cuanto a temática se refiere, el gusto por la representación del paisaje y el paisanaje boricuas, y la necesidad -casi inconciente, en el caso de ellos- de afirmar los valores puertorriqueños a través de su obra pictórica. Pero estos pintores limitan dicha herencia a la representación idílica, romántica y melancólica de estos temas. Para ellos, la pintura expresará el enamoramiento y la nostalgia por un paisaje y una sociedad que poco a poco van cediendo ante los cambios que trae el siglo, con la invasión y colonización de los Estados Unidos y el desencanto que, como decíamos anteriormente, éstos iban provocando en los círculos intelectuales de las primeras

---

<sup>41</sup>Estos datos fueron extraídos del ensayo de Marimar Benítez, *Lorenzo Homar y el arte contemporáneo de Puerto Rico*, en el catálogo de la *Exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar*, Op. cit.

décadas del siglo XX. No aspiran a más, y además se mantienen completamente al margen de los acontecimientos mundiales en cuanto a nuevas técnicas y estilos de expresión.

No es cierto que esto último se deba a un aislamiento cultural. Como vimos anteriormente, la Universidad de Puerto Rico organizó una serie de exposiciones en las que se exhibieron obras de artistas de otros países, incluidos algunos de los grandes vanguardistas, como Picasso, Georges Braque, Joan Miró, Marc Chagall, y otros, aparte de los mexicanos del renacimiento artístico que comenzó en México desde la segunda década de este siglo. Muchos de ellos inclusive visitaron Europa en su juventud y presenciaron personalmente los giros que la vanguardia estaba propiciándole a la plástica. ¿Por qué rechazan estas influencias formales?

Sólo dos artistas se interesan en acogerlas en su obra, aún cuando se trata de una influencia parcial. Julio Tomás Martínez practica una pintura que admite hasta cierto punto tendencias del surrealismo y el simbolismo. Narciso Dobal le imprime a su obra un sello cubista que, sin embargo, no lo aleja de una intención principalmente decorativista. El resto de los pintores, como dice Torres Martínó, "se entregan a una celebración pictórica de la naturaleza de Puerto Rico; un indigenismo costumbrista que transfiere a la plástica el jibarismo literario estéticamente anacrónico por contraste con las corrientes contemporáneas de vanguardia vigentes en el

extranjero."<sup>42</sup> En la literatura, como se ha dado a entender ya, ocurría lo mismo que en la pintura, funcionando como modelo para la obra de los pintores. No es hasta principios de este siglo que se reciben las influencias del modernismo literario, el cual encuentra cabida inmediata, dentro del retraso, en la poesía. Las formas literarias se dejan moldear por esa influencia. Pero en términos de temática, ambos géneros, poesía y prosa, se mantienen dentro de los márgenes de un jibarismo que desea enfatizar lo criollo, siendo el jíbaro, o campesino puertorriqueño, quien se convierte en modelo de lo nativo. Es, tal vez, esta circunstancia la que explica la fijación de los pintores a trabajar haciendo caso omiso a las nuevas corrientes de la plástica y a mantenerse dentro del ámbito de lo que podría definirse como costumbrismo, o inclusive, folklorismo.

Miguel Pou, Ramón Frade, Rosado, Colón Delgado, José Elías Levis, Horacio Castaign, Rafael Arroyo Gely, Cristóbal Ruiz, Fernando Díaz MacKenna, puertorriqueños y españoles, por nombrar sólo a algunos de los más conocidos, permanecen indiferentes a cualquier influencia vanguardista en la pintura que practican, a pesar del contacto directo o indirecto que hubieran tenido con dichas corrientes. Su estética giró en torno a la representación nostálgica del paisaje y el paisanaje.

---

<sup>42</sup> Del catálogo *De Oller a los cuarenta...*, Op. cit., págs. 52- 53.

Revisando los títulos de las pinturas más conocidas de esa época, constatamos con mayor claridad lo expresado hasta aquí. Por lo general, son títulos literales que responden de cerca a las imágenes representadas por los pintores en sus cuadros - muchos de ellos, paisajes-, todos óleos de dimensiones, en su mayoría, pequeñas. La fuente utilizada es la revista que editó la Universidad de Puerto Rico<sup>43</sup> con motivo de la serie de exposiciones organizadas allí entre 1927 y 1938, por haber participado en ellas varios de estos artistas.

Vemos, por ejemplo, en las exposiciones que incluyeron obra de estos artistas, títulos como *La Plaza de Ponce en primavera*, *La Plaza de Ponce en verano*, *Niño campesino puertorriqueño*, *Criolla*, *El sueño*, *Despertar*, *Indecisión*, *Desgranando maíz*, *Muchacha campesina*, de Miguel Pou; *Retrato de Manuel Fernández Juncos*, *Retrato de José Celso Barbosa*, *Flamboyán e Iglesia de San Mateo*, de Fernando Díaz MacKenna; *Calle de Puerta de Tierra*, *Decepción*, *Capilla del Cristo*, de Juan A. Rosado; *Flamboyán*, *Cementerio del pueblo*, *La casa vieja*, de Rafael Arroyo Gely; *Viejo ponceño*, de Horacio Castaign; y, quizás el más conocido de todos, *El pan nuestro*, de Ramón Frade, que presenta a un jíbaro caminando por una vereda, de frente al espectador, con un racimo de plátanos en sus brazos. El punto de vista es sumamente bajo, lo que le permite al autor destacar monumentalmente la figura del

---

<sup>43</sup> Art in Review...Op. cit.

jibaro, convirtiéndolo así en una especie de héroe, en ícono de la realidad puertorriqueña de aquel entonces; el jíbaro como símbolo de lo puertorriqueño.

Todo lo expuesto nos sirve como marco de referencias históricas para lo que será el tema central del presente estudio. Creemos que analizar los antecedentes históricos y artísticos profundamente es imprescindible para obtener un cuadro más preciso de lo que ha significado para la plástica puertorriqueña actual la herencia de la Generación del 50. No es posible acercarse a su obra sin explorar de lleno lo acontecido en la vida cultural del país, que a su vez ha dependido enormemente de las transformaciones políticas a las cuales el país se ha visto sometido tras varios siglos de coloniaje, primero bajo España, luego bajo los Estados Unidos. No es tema fácil, porque la historia ha sido compleja. Y además, nos hemos dado a la tarea de establecer un vínculo entre la plástica puertorriqueña de esa generación y la plástica mexicana, en especial en cuanto a la gráfica, por entender que nuestro movimiento, si no dependió de él, si acogió varios de sus fundamentos teóricos y algunos rasgos formales.

### 3. LA INFLUENCIA ARTÍSTICA DE MÉXICO EN LA GENERACIÓN DEL 50

Podemos establecer que la influencia recibida del arte mexicano por el arte puertorriqueño desde 1950 no es una que se pueda definir totalmente, ni debe hacerse, igual que en el caso de otras influencias recibidas. Sin embargo, hemos detectado asociaciones importantes entre ambos movimientos, que nos ayudan a realizar una aproximación más clara a la plástica puertorriqueña contemporánea, iniciada con la obra de la Generación del 50. La influencia del arte mexicano, decíamos, está fundamentalmente asociada con propósitos, en cuanto a la función social del arte. Y esto nos remite nuevamente al pensamiento de Herbert Read:

"La historia del arte, he sugerido, debe ser escrita en los términos del arte en sí mismo -es decir, como una transformación gradual de formas visuales-, pero esto no significa que debamos subestimar las fuerzas sociales e intelectuales que, desde el inicio del movimiento romántico habían ido transformando la civilización del mundo occidental. Las artes visuales, y todas las artes, están, en este sentido, profundamente involucradas, tanto como causa y como síntoma, en el proceso general de la historia."<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup>Herbert Read, Op. cit., pág. 50. La traducción es nuestra.

Basándonos en dicha afirmación y en las teorías de Hauser ya expuestas, la tesis de influencia de función, o la influencia desde la concordancia de propósitos, se legitima, máxime cuando admite, paralelamente, elementos asociados al campo artístico. Ambos movimientos, el de Puerto Rico y el de México, absorben la influencia de las vanguardias en cuanto a sus consideraciones formales. Y ambos movimientos, como había sido el caso aislado de Francisco Oller, asumen una posición social respecto a los contextos sociopolíticos de cada país, expresándola principalmente a través de los contenidos de sus obras y dirigiéndola hacia un proyecto de afirmación de la identidad nacional. Del grabado mexicano posrevolucionario, por ejemplo -en comparación con el de la vanguardia europea-, dice Paul Westheim: "El grabado en madera de Gauguin y Munch parte de una renovación del oficio; el mexicano, de la renovación de los contenidos."<sup>45</sup>

Es decir, ambos grupos de artistas parten de su formación estética vanguardista -de la asimilación conciente o inconciente de los nuevos modos de expresión que las vanguardias europeas de inicios del siglo habían desatado en favor de la liberación del arte- y le otorgan una función social relacionada a sus respectivas realidades. Esto último, debe aclararse de antemano, lo afirmamos desde el punto de vista de la intención artística y no de su repercusión histórica real, porque, como veremos más

---

<sup>45</sup>Paul Westheim, El grabado en madera. (México: 1954), pág. 228. Traducción de Mariana Frenk.

adelante, no siempre cumplió su acometido tal intención, en ambos casos históricos y por distintas razones.

Se puede aseverar que la obra plástica de los artistas de ambos movimientos latinoamericanos adoptó una funcionalidad social dentro de los parámetros de su expresión. Aparte de las cualidades estéticas que cada artista proveyó a su obra individual, hubo una coincidencia de intención en cuanto a la finalidad artística. Los mexicanos del período a revisar, por el contexto histórico que les tocó, entendieron que la obra de arte debía formar parte de un proyecto más amplio que la Revolución del 1910 había echado a andar, por un lado, y a la promesa acaso utópica de la modernidad. No todos los artistas de dicho período, por supuesto, aceptaron dichas premisas, y algunos se aferraron a ellas al inicio, abandonándolas después. Hubo quienes, por otro lado, fueron acusados de aprovechar la coyuntura política nacional para intereses personales. A eso regresaremos en mayor detalle más adelante. Los puertorriqueños del período a revisar, por otra parte e, igualmente a causa del contexto histórico que les tocó -aunque diferente al de México-, asumieron una responsabilidad paralela. No fue nueva esa actitud, por supuesto. Artistas como Bosch, Goya, Daumier, Courbet, Millet, y tantos otros artistas en la historia del arte occidental habían asumido dicha postura social. La importancia de la gestión de estos artistas latinoamericanos no radica en la originalidad de su intención con el arte, sino en la relevancia de la misma en cuanto a sus realidades particulares. En ambos

casos, al menos inicialmente, se trató de intentos de afirmación cultural, y no específica o estrictamente de crítica social amplia, aunque también estuvo ésta incluida en ambos proyectos culturales. Los artistas europeos mencionados se inclinaron, por el contexto histórico de cada cual, hacia la crítica o el comentario artístico sobre aspectos de la civilización europea, como la guerra, la moral, la religión, las clases sociales, la oficialidad política, y otros, pero no tenían la necesidad de afirmación cultural que los latinoamericanos sí tuvimos y, todavía hoy, seguimos teniendo.

Es ésta la premisa de la cual partimos hacia la identificación de los movimientos en discusión. Podría hablarse de asociaciones entre el arte puertorriqueño y el de otros países latinoamericanos, pero entendemos que fue el arte de México el más trascendente. La premisa se fundamenta en realidades similares, asunto del que se habló en la introducción a esta investigación. Las intenciones artísticas -si bien las manifestaciones concretas fueron diversas- partieron de una necesidad social que las historias de ambos países hicieron coincidir en varios puntos.

México, Puerto Rico y Latinoamérica en general -con las excepciones conocidas- fueron colonizados por España con propósitos fundamentalmente imperialistas. El Nuevo Mundo fue, por siglos, apéndice comercial de Europa, y, eventualmente, con revoluciones o sin ellas, los países latinoamericanos reclamaron sus idiosincrasias

culturales. La plástica no fue ajena a dicho proceso, por ser una manifestación cultural de importancia.

Los artistas que ocuparán el resto de la discusión se interesaron en la orientación de su arte hacia la afirmación cultural, y su arte fue el producto de diversas influencias, de toda índole, y no sólo puramente artísticas. Las influencias incluyeron tradiciones regionales, conceptos políticos, sociales, filosóficos, literarios, y de diversas fuentes adicionales, a menudo asimiladas de contextos nacionales específicos. Lo que compartieron, lo que tuvieron en común fue la orientación que adquirieron, y no sus manifestaciones finales, aunque existen puntos de coincidencia estética, como veremos. Inevitablemente regresamos a Read: "Las influencias se transforman al esparcirse hacia afuera y al encontrarse con otras influencias en distintos ambientes (...)"<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup>Herbert Read, *Op. cit.*, pág. 22. La traducción es nuestra.

### 3.1 LA ESCUELA MEXICANA DE PINTURA Y EL T. G. P.

La Revolución del 1910, hemos mencionado, sirvió de punto de apoyo para la confección de un proyecto artístico sin precedentes. Fueron muchos los artistas que participaron de dicho proceso, desde varias perspectivas y desde diversas necesidades artísticas. Para fines de esta investigación, sin embargo, nos limitaremos a dos movimientos que, a nuestro parecer, resultan de gran relevancia para la tesis de influencia. La llamada *escuela mexicana de pintura* y -sobre todo- el *Taller de Gráfica Popular* constituyen dos fuerzas motoras ineludibles para el proyecto artístico de la Generación del 50 de Puerto Rico. El TGP nos parece, de los dos, el más importante en cuanto a dicha tesis, ya que la relevancia artística de la Generación del 50 yace, principalmente, en su empresa de gestación de la gráfica puertorriqueña entre 1950 y 1951.

Pero es preciso discutir los alcances de la escuela mexicana, que subyace definitivamente a la orientación del TGP, fundado posteriormente a este origen. La escuela mexicana, podría afirmarse, nace a raíz de la Revolución. Las luchas estudiantiles de la Academia de San Carlos, con la huelga de 1911 y la presencia de Dr. Atl, se presentan como el inicio de búsquedas artísticas que aproximarán la plástica mexicana al contexto amplio de la Revolución. La fundación de las escuelas al aire libre, surgidas en tal coyuntura, reflejaba el interés de los artistas de sacar el

arte de la oficialidad de la Academia y su elitismo tradicional, para comenzar a elaborar nuevas premisas estéticas desde su acercamiento a la nueva realidad mexicana. La dialéctica de tal acercamiento fue generando nuevas propuestas artísticas, como la temática mexicanista y modernista, y técnicas alternas como la xilografía y el linogrado y, posteriormente, el grabado a contrahilo.

La pintura mural, que oficialmente nace en 1921, encuentra sus primeros orígenes en 1910, bajo la gestión del Dr. Atl, inmediatamente después de aquella exposición de protesta a las celebraciones del centenario de la Independencia:

"Después del éxito de la exposición, los artistas aceptaron la propuesta del Dr. Atl con el fin de organizar una sociedad con el nombre de *Centro Artístico* y cuyo objetivo era conseguir muros en los edificios públicos. Se pidió a la Secretaría de Instrucción Pública el anfiteatro de la Preparatoria. Los artistas empezaron los preparativos para la pintura mural e incluso levantaron los andamios. En noviembre al estallar la revolución, el inicio del muralismo quedó pospuesto."<sup>47</sup>

La escuela mexicana, creemos, es el producto de inquietudes artísticas hacia una plástica que encontraba en el eco de las vanguardias una necesidad de renovación estética, y en la Revolución una necesidad de actualización de contenidos; la plástica

---

<sup>47</sup>Laura González Matute, "Pintura durante la Revolución", Op. cit., pág. 6.

como reflejo de la nacionalidad y como liberación formal de la tradición academicista. Consideramos que estas son sus características principales. El arte mexicano se integraba así a la nueva realidad que la Revolución avalaba desde sus andamiajes ideológicos que, por un lado, fomentaban, hacia adentro, una afirmación nacional que manifestara una personalidad propia, y por otro lado, lo insertaban, hacia afuera, dentro de un contexto cosmopolita y modernizante, con la base de una personalidad distintiva.

Pero, ¿qué significó en realidad tal integración? ¿Cómo percibieron los artistas el programa del Estado y desde qué óptica lo asimilaron en su obra? Encontrar claves a dichos cuestionamientos nos obliga a acercarnos a la obra de algunos artistas de esos años, aquellos más cercanos a la producción artística fomentada desde el Estado, con Vasconcelos como intermediario indiscutible, para luego remitirnos a los artistas del TGP.

Tradicionalmente se conocen como representantes del muralismo mexicano, eje de la escuela mexicana, a los llamados *tres grandes*: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Fuera de cuestionar aquí la validez de tal caracterización, el hecho es que estos tres artistas simbolizan ese movimiento muralista que el Estado posrevolucionario fomentó en su programa de política cultural, desde la gestión directa de José Vasconcelos, de cuyo pensamiento ya se ha hablado.

Vasconcelos había sido nombrado Ministro de Educación en 1921, convirtiéndose en una especie de mecenas oficial de los artistas que veían en el muralismo el camino a seguir por la plástica mexicana. Vasconcelos creía además en la educación y la cultura como la única forma de realizar el sueño de la raza del futuro, su "raza cósmica", y el muralismo, dado el alto índice de analfabetismo en México, se presentaba como método propicio para educar al pueblo hacia los ideales revolucionarios de progreso y nacionalismo. Es aún muy discutido el papel de Vasconcelos en dicha gestión. Según Octavio Paz,

"Vasconcelos creía en la misión social del arte. Él creía igualmente en la libertad, y es por eso que no impuso a los artistas ningún dogma estético ni ideológico. Su política artística se inspiró no sólo en el ejemplo de la gran pintura religiosa de la Edad Media y el Renacimiento, sino también en aquella de la Nueva España, del siglo XVI en particular: en casi todos los conventos de esta época, la pintura mural era sumamente preciada. Pero Vasconcelos, contrario a la iglesia, permitió toda libertad a los artistas."<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup>En Serge Fauchereau, *Op. cit.*, pág. 16. La traducción es nuestra.

Siqueiros, por otra parte, evidencia esas palabras en un tono algo irónico, al hablar de la recepción de Vasconcelos -desde sus perspectivas sobre la raza mexicana- a los murales:

"Por eso, mientras más se desarrolló nuestra obra, mientras más encontró las raíces de nuestra tradición, mientras más localizó los elementos de nuestra idiosincracia nacional, más detestable le parecía a Vasconcelos. Durante toda su vida, asombrosa paradoja, el hombre que hizo posible la aparición material de nuestra obra pictórica, sintió desprecio por ella y este desprecio adquirió la escala de lo inaudito en los últimos días de su existencia."<sup>49</sup>

El arte mexicano fue exportado -indudablemente- desde ese movimiento, incorporándose así al panorama internacional de la plástica. De no haber sido así, tal vez la influencia nunca se hubiera ejercido. Es importante señalar que estos tres artistas tenían nociones muy personales en cuanto al arte, pero básicamente tenían en común la pasión por la pintura mural, y estas semejanzas y diferencias encontraron lugar común dentro de los parámetros del movimiento, a nivel de sus alcances.

---

<sup>49</sup>David A. Siqueiros, *Op. cit.*, págs. 183-184.

Rivera y Siqueiros compartían algunos ideales políticos que Orozco rechazaba, pero los tres encontraban en la pintura monumental el medio idóneo para expresar sus preocupaciones artísticas y sociales. Rivera encontraba en el medio una conexión con la cultura prehispánica y popular que lo apasionaban, aparte de una forma de acercar el arte a la gente, desde sus ideales socialistas. En cuanto a lo primero, podemos citar sus propias palabras:

"Lo que se llama en México arte popular en un sentido que disimula mal su sentido peyorativo, es en realidad la supervivencia de la tradición plástica prehispánica, debilitada algunas veces y degenerada otras por el contacto con los invasores del exterior, pero en todo caso viva."<sup>50</sup>

Rivera considera el arte popular como herencia de la prehispanidad mexicana y relaciona los alcances del muralismo naciente a la combinación de ambos, como fundamentos de forma y contenido. No obstante, su primer mural, realizado luego de su regreso de París en 1921 y terminado a fines de 1922, titulado *La Creación*, respondía más a un estilo casi bizantino, a pesar de pintar tipos mexicanos como símbolos de la alegoría. La obra, pintada en el anfiteatro Bolívar de la Escuela

---

<sup>50</sup>Alfredo Cardona Peña, Conversaciones con Diego Rivera: (El monstruo en su laberinto). (México: 1986), pág.82.

Nacional Preparatoria de la Ciudad de México, fue inaugurada en 1923, y según uno de los biógrafos de Rivera, Bertram Wolfe, todo México la comentaba.<sup>51</sup>

Pero este mural no representa la obra de Rivera y, de hecho, quizás con excepción de algunos de los murales de Orozco, casi toda la obra mural de la Preparatoria se distingue de la producción posterior de los artistas por el contenido alegórico o la referencia religiosa general, que tal vez respondió a la relativa ignorancia técnica del medio, nuevo para los artistas, o tal vez a la fascinación que ejerció en ellos la pintura mural italiana del Renacimiento.

Podríamos suponer que los artistas decidieron iniciarse en el muralismo con temas todavía lejanos a los intencionados desde el *Manifiesto* redactado por Siqueiros en Barcelona en 1921 y firmado por otros artistas en México -incluidos Orozco y Rivera, este último, coautor intelectual. El *Manifiesto*, documento de primera importancia respecto a los orígenes de la escuela mexicana, hacía varios "llamados" a los artistas mexicanos para que asumieran posturas revolucionarias en cuanto al nuevo arte mexicano. Entre otros llamados, había unos que se apegaban más a los temas relacionados con la realidad social del México posrevolucionario y a las raíces de la cultura mexicana, y otros al interés por los avances formales de las vanguardias parisinas y del sueño de la modernidad y el progreso de las ciencias.

---

<sup>51</sup>Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*. (México: 1994), pág. 122.

No obstante, hay que admitir que los llamados artísticos que hacía dicho Manifiesto llevaban en sí ciertas contradicciones que el propio Siqueiros reconoce en sus *Memorias*: Luego de hacer un llamado a rescatar las raíces culturales mexicanas en el nuevo arte, dice Siqueiros que el Manifiesto seguía con "cierta aparente contradicción (y cita): "Desechemos las teorías basadas en la relatividad del "Arte Nacional"; ¡universalicémonos!, que nuestra natural fisionomía *racial y local* aparecerá en nuestra obra inevitablemente."<sup>52</sup> Vemos así que los inicios de la escuela mexicana se van organizando desde varias - y a veces contradictorias- perspectivas, tal vez porque la propia realidad mexicana así se organizaba después de tantos años de conmoción política. Además, recordemos la fascinación de Rivera y Siqueiros, especialmente, por las nuevas formas de expresión que las vanguardias europeas venían encontrando para la plástica del nuevo siglo.

Rivera comienza su carrera mural respaldado por Vasconcelos, quien prefería la rapidez del trabajo a cualquier otra cosa, como ha sido mencionado por el propio Siqueiros en sus *Memorias*.<sup>53</sup> Rivera, a quien siempre se le ha reconocido lo insaciable en cuanto a trabajo se refiere, era un gran candidato para Vasconcelos y, según Wolfe, el único a quien el gobierno comisionó murales después de la rebelión delahuertista, a fines de 1923<sup>54</sup>. Durante la década de los 20 se le comisionaron

---

<sup>52</sup>David A. Siqueiros, *Op. cit.*, pág. 164.

<sup>53</sup>*Ibid.*, pág. 183.

<sup>54</sup>Bertram Wolfe, *Op. cit.*, pág. 167.

varios murales en México. Aparte del ya citado, podemos mencionar los murales del edificio de la Secretaría de Educación Pública, donde pintó temas relacionados al trabajo y las fiestas tradicionales de México (1923-1927); treinta frescos en la Escuela Nacional de Agricultura (la ex-hacienda de Chapingo), donde pintó una alegoría de la transformación social usando símbolos relacionados a la evolución de la tierra y que ha sido considerada por muchos su obra magna (1926-7); los frescos del Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos, donde representó una historia de dicho estado desde la conquista hasta la Revolución, y que fuera comisionado por el Embajador de Estados Unidos, Dwight Morrow (1929); los frescos del Palacio Nacional, trabajo que se extendió seis años, desde 1929 hasta 1935, y donde, al decir de Wolfe, Rivera "pintaría la epopeya de su pueblo"<sup>55</sup>. Ya para 1924 la fama de Diego Rivera, con sus seguidores y sus críticos, era indudable -en y fuera del país- no sólo por controversias que se suscitaron a raíz de los murales, sino también por sus actividades políticas en torno al papel del artista de la época posrevolucionaria, las cuales fueron también fuente de crítica por su alegada inconsistencia.

Siqueiros, por su parte, se debatía constantemente entre la pintura y la política, desde la fase armada de la Revolución, cuando se fue del lado de Carranza -junto con el Dr. Atl y otros- a Orizaba y fundaron allí el periódico *La Vanguardia*, con el que también colaboró Orozco como caricaturista. Al igual que Rivera, Siqueiros había pasado una

---

<sup>55</sup>Ibid., pág. 215.

temporada en Europa, y con Rivera en París fundamentó las bases ideológicas de lo que sería el nuevo arte mexicano, para Siqueiros vinculado por completo a la realidad política de México, a la lucha por su liberación total. Fue en 1921 cuando redactó el Manifiesto ya mencionado, que serviría de fundamento ideológico al futuro *Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos* en 1922, el cual cambió posteriormente de nombre a *Unión Revolucionaria de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Similares*.<sup>56</sup> Entre los temas tratados en su obra mural figuran, sobre todo, temas proletarios y de protesta antiimperialista (*Mitin en la calle*, mural desaparecido, a brocha de aire, en la Chouinard School of Art de Los Ángeles, 1932; *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*, mural a brocha de aire, Plaza Art Center de Los Ángeles, 1932, que fuera cubierto en 1938 y que se ha intentado recuperar por gestión inicial de Shifra Goldman, y otros, desde 1968; *Víctima proletaria*, cuadro de gran formato, primer obra a la piroxilina, Montevideo, Uruguay, 1933), temas de crítica a la burguesía (*Retrato de la burguesía*, su primera obra completa en México, realizada en el Sindicato Mexicano de Electricistas en 1939), temas para la justicia latinoamericana (*Muerte al invasor*, mural realizado en su destierro en Chillán, Chile, en 1941-42; *Alegoría de la igualdad racial en Cuba*, de 1943; *La nueva democracia*, mural del Palacio de Bellas Artes, 1944-45), temas relacionados a la historia de México (*Cuauhtémoc contra el mito*, mural del Centro de Arte Realista Moderno, en 1944; *El tormento de Cuauhtémoc* y *Cuauhtémoc redivivo*, murales del Palacio de Bellas Artes, 1949; *La Revolución contra la dictadura*

---

<sup>56</sup>*Ibid.*, págs. 132-133.

*porfiriana*, mural del Museo Nacional de Historia de Chapultepec, de 1957-60, interrumpido en dicho año por encarcelamiento de Siqueiros, y retomado en 1964) y temas sobre la liberación de la humanidad a través de la ciencia y la tecnología (*El hombre, amo y no esclavo de la técnica*, mural del edificio de biología del Instituto Politécnico Nacional, 1951; *Por una seguridad completa para todos los mexicanos*, mural del vestíbulo del auditorio del Hospital de la Raza del IMSS, 1952-54), entre otros.

Orozco, por otro lado, sin involucrarse de lleno en la fundamentación ideológica del movimiento artístico, apoyó a sus compañeros siempre que estuvo de acuerdo con los planteamientos hechos por ellos. Orozco fue un crítico mordaz de la Revolución, criticando los vicios y los excesos e hipocresía de las clases poderosas, los políticos de turno, el oportunismo, la moral católica y todo cuanto le pareciera abominable a su juicio, y contrario a sus ideales de justicia. Su obra mural, pictórica y gráfica oscilaba entre temas de la realidad política mexicana de la Revolución (*El reaccionario*, *Baile aristocrático*, dibujos a tinta china, aguada sobre papel, 1913-17; *La batalla*, dibujo a tinta negra, aguada sobre papel, 1925; *La trinchera*, mural de la Escuela Nacional Preparatoria, 1922; *Las soldaderas*, óleo sobre tela, 1926), de la vida de los campesinos e indígenas (*Colinas mexicanas*, óleo sobre tela, 1930;), crítica a la alta sociedad y al poder en México (*La ley y la justicia*, *El juicio final* y *Las fuerzas reaccionarias*, murales de la Escuela Nacional Preparatoria, 1922-26; *Catarsis*, mural

del Museo del Palacio de Bellas Artes, 1934, *La gran legislación mexicana y la libertad de los esclavos*, *Derrota y muerte de la ignorancia*, murales de la Suprema Corte de Justicia, entre muchas caricaturas y demás obras), temas de la historia de México y sus héroes y protagonistas (*Cortés y la Malinche*, mural de la Escuela Nacional Preparatoria, 1922-26; *Lucha por la liberación de México*, mural de la Cámara Legislativa de Guadalajara, 1937, *La expulsión de Quetzalcóatl*, mural del Darmouth College, 1932-34, *Caballos de la Conquista*, mural del Hospicio Cabañas de Guadalajara, 1939, entre otras obras), y temas religiosos, donde proponía nuevas visiones acerca del catolicismo, siendo quizás el más famoso su *Cristo destruye su cruz*, mural realizado en la Escuela Nacional Preparatoria en 1922, y destruido (posteriormente realizado en el Darmouth College, al fresco y en un óleo de 1943).

Los tres pintores, desde historias y perspectivas disímiles y desde objetivos más o menos paralelos, ciertamente quedaron para la historia como símbolo de aquel renacer pictórico de los años 20, más que contemporáneos pintores que, a pesar de haber realizado obra paralelamente, no se dedicaron de lleno a la pintura mural. No quiere decir esto que estos tres pintores se limitaron al mural, pues todos hicieron obra de caballete y -en particular Orozco- dejaron una magnífica obra gráfica a su haber. Rivera fue aclamado en el extranjero, siéndole comisionados murales en San Francisco, Detroit y Nueva York, siendo éste último motivo de una enorme controversia, por haber incluido en él a la figura de Lenin, razón por la cual fue

suspendida la obra y destrozado posteriormente el mural, aunque Rivera lo reprodujo posteriormente en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.<sup>57</sup> Siqueiros, hemos entrevisto, participó de talleres y pintó murales en varias ciudades del mundo, desde Los Ángeles a Nueva York, Chillán (Chile) a Buenos Aires y Montevideo, Cuba y México, entre destierros, encarcelamientos y organizaciones políticas. Aparte de algunas xilografías, Siqueiros se distinguió por sus experimentaciones e innovaciones en la técnica muralista, utilizando materiales industriales como la piroxilina, lacas, resinas vinílicas, acrílicos, proyector eléctrico, cámara fotográfica, brocha o pistola de aire, y renovando las formas de enfrentar un mural por medio de sus teorías de perspectiva dinámica, que tomaban como su referencia central a un espectador en movimiento.

Orozco también fue invitado a realizar murales en ciudades de Estados Unidos, provocando también controversias por los temas, como fue el caso del mural pintado en la Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York (*La mesa de la fraternidad universal*, 1931), donde representa, en un congreso imaginario de naciones, a un negro americano presidiendo la mesa, y en otro fresco (*La lucha en el Oriente y La lucha en el Occidente*, 1931) unas alegorías de la revolución mundial, con Lenin, Gandhi y Carrillo Puerto, asunto que costó el retiro de fondos de algunos patrocinadores, según cuenta Orozco.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup>Para una relación precisa de este momento, véase a Irene Herner de Larrea, et. al., Op. cit.

<sup>58</sup>José C. Orozco, Op. cit., pág. 106.

Los pintores, inicialmente embelesados con el nuevo medio, tuvieron que investigar acerca de sus requerimientos técnicos, siendo Xavier Guerrero, Máximo Pacheco y Jean Charlot tres de los que proporcionaran las guías necesarias en lo inmediato, por su cercanía, ya fuera al fresco renacentista, o a la contraparte nacional -indígena- del mismo, como era el caso de Guerrero y Pacheco. Mientras tanto, se contentaron algunos con hacer sus murales a la encáustica, mientras encontraban las fórmulas clásicas para la preparación de pintura al fresco. Posteriormente, Siqueiros iría más allá, revolucionando los materiales, desde su convencimiento en torno al progreso general al que las revoluciones debían aspirar.

En cuanto a estilos, por su parte, fueron tantos como artistas hubo, *a grosso modo*; aún cuando los tres muralistas eligieron la figuración, sus formas variaron según su gusto. Hay quien ha dicho, por ejemplo, que la pintura de Orozco bien podría catalogarse como expresionista, porque gustaba del trazo o la pincelada suelta, cargada de expresión, mientras que Rivera prefería una pincelada más clásica, más sutil y Siqueiros, según opinión de Mari Carmen Ramírez, acogió lo que ella denomina *clasicismo-dinámico*<sup>59</sup>. Para Ramírez, fue Siqueiros un postulador de estilos para el nuevo arte mexicano posrevolucionario, inventando así una especie de nuevo clasicismo que conjugaba las leyes de construcción y geometría de las

---

<sup>59</sup>Mari Carmen Ramírez presentó una ponencia titulada *El Clasicismo-dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia* en el Simposio Internacional *Otras rutas hacia Siqueiros*, celebrado en el Museo Nacional de Arte de La Ciudad de México del 25 al 27 de abril de 1996.

vanguardias europeas con un lenguaje universal de lo clásico por atribuirle a la nueva plástica mexicana una función social. De alguna manera, creemos, estos postulados ejercieron una gran influencia en la mayoría de los artistas que componen lo que hemos llamado escuela mexicana, y en artistas de otras latitudes, como será el caso de la Generación del 50 de Puerto Rico.

Aparte del medio utilizado, lo cierto es que la obra fue relevante también por la temática que estos pintores eligieron. A grandes rasgos, puede concluirse que los tres trataron temas relacionados con los cambios políticos de México y del mundo, bien desde la óptica de las realidades sociopolíticas del país, o bien desde referencias sociopolíticas del país donde fueran comisionados a pintar, e inclusive desde un discurso amplio de valores humanos. Los tres pintaron murales que reflejaran el momento histórico que les tocó vivir, desde la realidad inmediata del México posrevolucionario hasta la realidad más amplia de las conmociones mundiales. Y los tres encontraron un estilo muy personal, sin prestar demasiada atención a ilusionismos académicos que se habían venido combatiendo, como hemos visto. La relevancia de su obra reside en esos factores; el momento histórico necesitaba de un arte que parafraseara, por así decirlo, los alcances -reales o ilusorios- de una revolución que a su vez se iba insertando entre acontecimientos mundiales como la Revolución de Octubre de La Unión Soviética, el fascismo italiano, Hitler en Alemania, las Guerras Mundiales, la modernidad, la consolidación de los

nuevos imperios. Y un arte renovado de vocabularios formales que reflejara la libertad formal de la plástica tradicional que Europa había determinado. Al igual que el muralismo, la gráfica mexicana se vería impulsada desde esos contextos, principalmente con el nacimiento del Taller de Gráfica Popular (TGP), fundado en 1937.

Mencionábamos antes la necesidad de reflexionar un poco acerca de los alcances reales de la llamada escuela mexicana en su país. Muchas han sido las críticas que se han hecho al movimiento, desde la época en que se inició hasta nuestros días. Así, Oscar Leblanc escribe en 1923: "Destruídas las viejas tendencias académicas inspiradas en la influencia del arte europeo, se inicia un renacimiento en el que sentimos la necesidad de hacer una obra propia, desarrollando una labor pictórica genuinamente nacional."<sup>60</sup> La crítica que respaldaba el movimiento giraba en torno a la identificación que hacían los muralistas de la pintura y la realidad mexicana, el hecho de proponer temas y formas que se alejaran de las convenciones europeas y apelaran a una iconografía de lo mexicano. Pero también fue negativamente criticado el movimiento por su énfasis ideológico de hacer propaganda, como abiertamente se había estipulado en el Manifiesto. El propio Orozco criticaba dichas iniciativas, y posteriormente artistas como Rufino Tamayo y otros lo criticarán, por parecerle propagandista. Sin embargo, como dice Shifra Goldman, hablando de los muralistas en los años 30 y su obra en el exterior:

---

<sup>60</sup> Arturo Casado, en Historia del arte mexicano, fascículo núm. 94 (México: 1982), pág. 63.

"A pesar de -o quizás por lo mismo- la muy desfavorable publicidad respecto a los murales pintados en estos años y la destrucción del mural de Rivera en el Rockefeller Center y dos de los de Siqueiros en Los Ángeles, los muralistas fueron tremendamente influyentes entre artistas más jóvenes y de conciencia social, quienes los recibieron como la vanguardia del momento. En efecto, el realismo social se convirtió en estilo internacional en los años 30, encontrando discípulos y seguidores en Latinoamérica, los Estados Unidos y Europa. A pesar de haber sido grandemente abandonada durante la Segunda Guerra Mundial y el período subsecuente de la Guerra Fría y el macartismo, la ética humanista permaneció válida para muchos pintores figurativos.<sup>61</sup>

Esta cita nos parece relevante, no sólo por revelar la importancia de la obra de la escuela mexicana y su crítica, sino también porque afirma la trascendencia de la misma en un período de la historia del arte a nivel internacional. Por otra parte, si bien el movimiento mexicano encontró repercusiones en el exterior en los años 30 y en los 70<sup>62</sup>, veremos que, en el caso de Puerto Rico, fueron los pintores y grabadores de los

---

<sup>61</sup>Shifra Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* (Texas: 1981), pág. 5. La traducción es nuestra.

<sup>62</sup>En el Simposio Internacional *Otras rutas hacia Siqueiros* ya citado, Shifra Goldman, en su ponencia titulada *Siqueiros entre los ángeles y otras influencias*, habló sobre la influencia de la iconografía de Siqueiros, y en particular de su figura colosal del mural de "La nueva democracia", en murales callejeros del arte mexicano en E.U.A. de fines de los años 70 (Sergio Cádiz, Bárbara Carrasco, Rupert García, Víctor Ochoa y otros).

50 los que recogerán su influencia, mayormente extraída de la obra del TGP, consecuencia gráfica de la escuela mexicana.

El Taller de Gráfica Popular<sup>63</sup> fue fundado en 1937 por gestión de artistas como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal. Casi inmediatamente se les unieron Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez, Raúl Anguiano, Jesús Escobedo, Mariano Paredes y Ángel Bracho, a los que fueron uniéndose otros, como Francisco Mora y Ramón Sosamontes, y numerosos más que fueron llegando (Elizabeth Catlett, Alberto Beltrán, José Chávez Morado, Fernando Castro Pacheco, Erasto Cortés, Arturo García Bustos, Roberto Berdecio, Elena Huerta, Fanny Rabel y otros) e ingresando al Taller en calidad de miembros, colaboradores o estudiantes, aparte de algunos artistas invitados.

El Taller fue la consecuencia de una serie de factores; las escuelas al aire libre, con Jean Charlot como influencia determinante en cuanto a la utilización del grabado en madera de hilo y el linograbado, el rescate y revaloración de la obra de Posada que iniciara Charlot, Los *Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana* (creados en 1927 como consecuencia directa de las escuelas al aire libre y de los que hubo dos, dirigidos por Fernando Leal y Gabriel Fernández Ledesma, y orientados hacia la enseñanza de los obreros y sus hijos), las *Misiones Culturales*, organizadas desde

---

<sup>63</sup>Para el estudio más completo de la historia, desarrollo y obra del TGP, hasta 1977, ver Helga Prignitz, El Taller de Gráfica Popular en México (1937-1977) (México: 1992).

inicios de los años 20 como grupos de alfabetización y culturalización para regiones apartadas de la ciudad, el movimiento *¡30-30!*, organizado en 1928 (herencia del Sindicato de 1923, y formado como protesta al oportunismo de los académicos), el primero en realizar una colectiva de grabados en madera mexicanos ese mismo año<sup>64</sup>, y el *Taller de Artes del Libro*, creado inicialmente en la Academia por Francisco Díaz de León (quien tuvo como ayudante a Carlos Alvarado Lang, conocedor y futuro propulsor de las técnicas del grabado en metal), y que en 1937 se convertiría en escuela independiente con un taller experimental a manos del grabador checo Koloman Sokol.<sup>65</sup>

El antecedente más inmediato al TGP, sin embargo, y del cual se habían separado algunos de sus futuros fundadores, lo fue la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* -la *LEAR*-, que había sido organizada en 1934 por Méndez, O'Higgins, Arenal, Juan de la Cabaña, Macedonio Garza, y otros, con el fin de hacer un frente de artistas de todos los gremios en contra del fascismo y a favor del socialismo y la Revolución Mexicana. La LEAR había logrado reunir artistas, escritores e intelectuales mexicanos de la talla de Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Luis Cardoza y Aragón, Germán List Arzubide, Carlos Mérida, Alfredo

---

<sup>64</sup>Para un recuento amplio de las actividades del grupo *treintatrentista* y la vida y obra de uno de sus fundadores más importantes, Gabriel Fernández Ledesma, quien también se destacó en la organización de escuelas al aire libre y de talla directa, ver el trabajo de Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma* (México: 1985).

<sup>65</sup>Estos datos fueron extraídos de *Historia del arte mexicano*, fascículo núm. 93 (México, 1982), págs. 44-60 y de Hugo Covantes, *Op. cit.*, págs. 22-32.

Zalce, José Chávez Morado, Carlos Orozco Romero, Carlos Pellicer, Elena Garro, Octavio Paz, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Alberto Ruz, María Izquierdo y muchos otros, y extranjeros como Rafael Alberti, Antonin Artaud, Nicolás Guillén, León Felipe y otros, aparte de colaboradores como José Clemente Orozco. Los grabadores expresaron su sentir en cuanto a sus objetivos en la publicación núm. 5 de la revista de la LEAR, *Frente a Frente*, en 1936:

"La función social del intelectual revolucionario es la de un militante activo, un hábil guía capaz de señalar certeramente los peligros que corre en estos momentos la cultura...Nosotros, intelectuales de izquierda, nos consideramos producto de un momento histórico caracterizado por las contradicciones económicas dentro de las cuales se desenvuelve...que nos anima y nos arrastra a luchar colectivamente...al lado de las masas (...) El arte, para que se desenvuelva y se perpetúe como expresión de nuestra época, debe cambiar de derrotero, siguiendo el que le señala la realidad social...la actitud de la LEAR es...convertir la obra literaria y artística en vehículo que llegue a las masas y actúe sobre ellas."<sup>66</sup>

Pese a sus grandes realizaciones en el campo de la cultura, la LEAR no fue capaz "de no caer en el monolitismo que la burocracia le impuso. El hecho de que los más grandes exponentes del arte mexicano hayan participado en su acción, no evitó que

---

<sup>66</sup>En *Historia del arte mexicano*, fascículo núm. 101, Op. cit., págs. 5-6.

un gran contingente de arribistas se sumaran a sus filas, convirtiéndola en una agencia de empleos gubernamentales.<sup>167</sup>

Del desencanto producido por lo antes citado surge el TGP. Los artistas iniciadores del Taller -Méndez, O'Higgins, Arenal- parten de la premisa de que el arte debe ser útil a las luchas nacionales por la justicia social, poniendo su obra al servicio de las agrupaciones obreras y de la clase trabajadora. En entrevista personal con Alfredo Zalce, el artista, miembro fundador del TGP, hablaba del paralelo funcional entre la gráfica del Taller y su antecedente del mural, explicando que los artistas más jóvenes -en las décadas de apogeo del muralismo de los tres grandes- acogieron la gráfica porque la adquisición de muros por comisión ya no era opción fácil; pero aseguraba que la gráfica asumió un papel de paralela importancia por su relación directa con las realidades del país, con las luchas de los trabajadores mexicanos y con la afirmación de la nacionalidad mexicana. "Entonces, todas esas relaciones directas con el pueblo fue tan benéfico como si hubiéramos tenido muros, porque se extendió por todas partes."<sup>168</sup>

Sin despreciar otros medios plásticos como la pintura y el dibujo, Leopoldo Méndez encontraba en la gráfica, por su capacidad intrínseca de reproducción múltiple, la

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, págs. 8-9.

<sup>68</sup> Entrevista a Alfredo Zalce en Morelia, Michoacán, el 5 de agosto de 1995.

oportunidad de difundir ampliamente las aspiraciones sociales de los artistas, sumándolas así a las de los artistas que habían iniciado gestiones similares anteriormente. Entre los objetivos del Taller, expresados en su *Declaración de Principios*, se establecía el de ser "un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura." Y seguía :

"El Taller de Gráfica Popular realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista.

Considerando que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, el Taller de Gráfica Popular lucha por desarrollar las capacidades técnicas de sus miembros.

El Taller de Gráfica Popular prestará su cooperación profesional a otros talleres o Instituciones (sic) culturales, a las organizaciones de trabajadores y populares, y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general.

El Taller de Gráfica Popular defenderá los intereses profesionales de los artistas.<sup>69</sup>

Una característica importante del Taller, según contaba Zalce en la entrevista ya mencionada, era el entendimiento cabal de sus integrantes de la importancia de la distribución de su obra colectiva. Contaba Zalce que Siqueiros, desde su interés por

---

<sup>69</sup> "La época de oro del Grabado en México", en *Historia del arte mexicano*, op. cit., fascículo núm. 101, pág. 11.

el aprovechamiento de los avances tecnológicos y su apoyo al Taller, criticó en varias ocasiones el hecho de que allí se utilizaran los medios manuales de reproducción gráfica y no el offset. Para demostrar a sus colegas que estaban equivocados, mandó a reproducir en 10,000 copias en offset un cuadro. Pero, recuerda Zalce,

"¿qué le pasó? Que no tenía los medios de distribución. Entonces se los dio al Partido, porque él no sabía qué hacer. Ya hizo los 10,000, y la distribución ya se le olvidó. Ahí estaba Vanegas Arroyo. Vanegas Arroyo tenía el control de eso y se distribuían. La época era diferente; las hojitas eran a centavo y se las daban a gentes, que las cantaban (...) Entonces, los otros compañeros del Partido se los dieron, no a los intelectuales, sino a los más pobres, a los que acababan de entrar, que menos iban a saber qué hacer con él y aquello se perdió. El medio de distribución era muy importante, y nosotros por allí empezamos."<sup>70</sup>

Evidentemente, y a eso se refiere el artista, la obra gráfica de Posada y Manilla no podía prescindir de la capacidad de distribución de su editor, Vanegas Arroyo, en el pasado, cuando estos artistas trabajaban sus hojas gráficas, siendo su ejemplo uno sumamente valioso para el TGP. Además, la influencia plástica de dichos artistas se dejó sentir, no sólo en ese sentido sino también en el uso por los miembros del TGP de los corridos ilustrados y las famosas calaveras satíricas de Manilla y Posada, que

---

<sup>70</sup>Entrevista a Alfredo Zalce.

ridiculizaban ciertas situaciones y personajes de la vida nacional. Por otra parte, los artistas del TGP echaron mano también a la técnica de la zincografía -recogida de Posada-, por medio de la cual se combinaba la técnica de la litografía con el material plástico propio del grabado al aguafuerte, la plancha de cinc. Los miembros del Taller la utilizaron para realizar sus volantes callejeros.

Otro logro importante del Taller fue el de subsanar los costos de mantenimiento del local, renta, y trabajo por medio de contratos de arte comercial y de porcentajes de venta donados por los artistas. De esa manera podían realizar su trabajo cultural y político eficientemente, y sin preocupaciones económicas. Aparte -y para apoyar dicha realidad- se echaba mano del linóleo como medio plástico, por su bajo costo y su potencial plástico. La madera de calidad y la plancha de metal eran mucho más caras y -aunque sí se utilizaron- de ahí la preferencia por el linograbado. Sin embargo, la litografía fue también utilizada porque, si bien la piedra litográfica cuesta mucho más que el pedazo de linóleo, es reusable, a diferencia de éste. Además, en términos formales, la litografía admite mayor detalle y soltura porque no se graba sobre la piedra, sino que se dibuja sobre la superficie utilizando diversos materiales grasos -lápices, tintas, barras-, siendo fácil sacar luces por medio de una punta. Esta técnica se utilizó mucho para la elaboración de los carteles.

La carpeta o álbum de grabados fue un formato importante para el Taller, y tuvo mucho que ver su desarrollo con la llegada del arquitecto suizo Hannes Meyer, quien venía colaborando desde 1941 con el Taller, y bajo cuya influencia "surgió el plan de fundar una editorial, La Estampa Mexicana, en la que el Taller podría realizar sus publicaciones, libros y carpetas de grabados."<sup>71</sup> Bajo ese formato se realizaron series de grabados de distintos temas, siendo el primero una colección de obras de Posada.

Los temas de la obra del Taller fueron diversos, pero casi siempre dependieron de la realidad política de cada momento. La lucha contra la amenaza del fascismo abarcó la producción del Taller en su primera etapa, quedándose atrás al fin de la guerra para dar paso a una obra más identificada con la realidad nacional. Se recuerda particularmente el portafolio colectivo de *85 Estampas de la Revolución*, de 1947 y otras obras, colectivas e individuales,

"que enaltecen la expropiación petrolera, el amor al trabajo, las virtudes patrióticas, la nobleza de la alfabetización y el sentimiento antiimperialista que anima la potencia del norte. No hay actividad esencial donde se demuestre la acción solidaria de los promotores del progreso, en la que no esté involucrada la colaboración de los artistas."<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup>Helga Prignitz, *Op. cit.*, pág. 84.

<sup>72</sup>Hugo Covantes, *Op. cit.*, pág. 45.

Sin duda, el mayor logro del TGP radicó en el hecho de haber logrado conjugar la responsabilidad social -que empujaba a los artistas a trabajar- con la responsabilidad por la calidad estética de la gráfica a realizarse. La confianza en la eficacia de un taller colectivo de trabajo permitió que los artistas se reunieran en grupos de discusión sobre los temas a tratar, para de esa manera realizar un análisis exhaustivo sobre los mismos, de modo que la obra fuera, por un lado, coherente en su mensaje y, por el otro, artísticamente plena. Al terminarse un grabado, éste era sometido a una crítica colectiva para precisar si existía coherencia entre la forma y el contenido que, como hemos dicho, respondía a las necesidades de las luchas sociales y políticas del momento. Esto en términos de la obra colectiva, dirigida a apoyar movimientos políticos revolucionarios o democráticos, pues ciertamente en el Taller también se realizó obra individual.

Es importante, pues, la reflexión retrospectiva sobre los alcances, en el plano de la estética, que realizara este grupo de artistas en cuanto a su obra de denuncia y crítica política y social colectiva. Mucho se ha cuestionado este aspecto en la historia de arte en general, en términos de la frontera frágil entre lo que se considera ilustración y lo que se admite como obra de arte cuando se trabaja una obra de crítica política y social utilizando la figuración. Los movimientos de la plástica revolucionaria soviética son ejemplo de debate en ese sentido, pero la obra del TGP no ha quedado al

márgen de dichas polémicas, al igual que la obra mural de los tres grandes. En ese sentido, veamos la opinión de Covantes:

"Pero sería injusto o equivocado suponer con esto que los artistas del Taller eran simples ilustradores. Resulta claro que todos ellos -o casi- habían adquirido una preparación técnica académica que les permitía expresar con propiedad artística su talento, y que sólo el espíritu gremial del Taller y sus propias convicciones políticas los hacía trabajar en el sentido de este arte para las multitudes. Atrás de la voluntad gremial de cada uno de ellos había una voluntad particular del estilo, capaz también de expresarse con una visión interna de las cosas."<sup>73</sup>

Es importante aclarar que, independientemente del curso que haya seguido posteriormente a estos años el Taller<sup>74</sup>, éste representó en su momento a los artistas que decidieron hacer de su obra una de carácter comprometido con las luchas sociopolíticas de su país y de las que pretendían un mundo más justo para todos. Según palabras de Mc Kinley Helm, el TGP era, en 1941, "el único grupo conscientemente coherente de artistas."<sup>75</sup> Es probable que los cambios que ha padecido en el transcurso de las últimas décadas se deban a circunstancias políticas

---

<sup>73</sup>*Ibid.*, págs. 45-46.

<sup>74</sup>En la entrevista realizada a Alfredo Zalce, el artista afirma que, aunque el Taller sigue funcionando, ya no tiene nada que ver con lo que fue por aquellos años.

<sup>75</sup>McKinley Helm, *Modern Mexican Painters* (New York: 1989), págs. 198-199. La traducción es nuestra.

más amplias, y que en sus años de formación haya respondido su auge al gobierno de Lázaro Cárdenas, por cuya política los primeros artistas sintieron una gran simpatía. Pero lo cierto es que la relevancia de la obra realizada en el Taller durante su primera década de existencia logró tener repercusiones en y fuera de México, no sólo por el lado político de su labor, sino también por la importancia que reconoció al grabado como técnica de grandes posibilidades, tanto en su potencial plástico y expresivo, como en su capacidad de difusión masiva.

Nos ocupa, en el presente estudio, el tema de la plástica puertorriqueña de los años 50, y su relación con la plástica mexicana de las primeras décadas del siglo 20. El repaso de la relevancia histórica de la vanguardia europea, como hemos dicho, nos parece imprescindible, por sus repercusiones formales sobre ambos movimientos del arte latinoamericano, a pesar de que hayamos ubicado esta discusión dentro del contexto de los antecedentes del arte mexicano posrevolucionario. Señalamos, en la introducción de este trabajo, lo que llamamos móviles hacia la elaboración del proyecto cultural que los artistas puertorriqueños iniciaron en 1950. Decíamos también que la influencia recibida del arte mexicano fue, no la única, pero sí una de las más asimiladas para dicho proyecto cultural, de manera más o menos plausible. En ese sentido, hablamos de una influencia que se basa, fundamentalmente, en una concordancia de propósito, o de intencionalidad artística, (arte en función de), como ha sido expresado por algunos integrantes de la Generación del 50.

Hay que recordar que, por otro lado, no se trata de establecer paralelos indiscutibles, o influencias determinantes, sino de establecer asociaciones que se asoman al revisar la obra de la Generación del 50. Es apropiada otra afirmación de Read sobre influencias para ilustrar mejor nuestra premisa:

"De nuevo, debe comprenderse que dichas influencias, difundidas gradualmente e incluso imperceptibles en un período de veinte o treinta años, no deben ser trazadas en detalle; de hecho, detallarlas es distorsionar la realidad histórica, la que es un esparcimiento de influencias diminutas y particulares, absorbidas tan pronto caen en tierra seca, y menos significativas cuanto más directas y obvias."<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup>Herbert Read, Op. cit., pág. 22.

### 3.2 LA GENERACIÓN DEL 50 EN PUERTO RICO

Hablábamos de una paradoja en el desarrollo de la obra de la Generación del 50. Por un lado, hemos visto que la primera mitad del siglo se caracterizó por el enfrentamiento -a menudo violento- de dos vertientes ideológicas distintas. El movimiento nacionalista, a pesar de todas las vicisitudes que enfrentó desde sus inicios como grupo organizado, si no logró alcanzar en la concreción los objetivos que perseguía -a corto plazo-, sí logró definitivamente establecer una conciencia en el país que aún hoy sigue viva en una gran parte de los puertorriqueños. Los artistas de quienes nos ocuparemos, gestadores de la plástica contemporánea puertorriqueña, si bien participaron de los programas culturales y educativos que con el ELA se establecieron, son, en su mayoría, defensores de la soberanía política para Puerto Rico, ideal que rigió la esencia misma de su obra. Más adelante veremos las opiniones que, sobre este particular, algunos de estos artistas expresaron, en entrevistas y conversaciones que sostuvimos con ellos, y en publicaciones diversas del país.

Entre las instituciones culturales fundadas por el gobierno -y relevantes para la discusión- hay que empezar por mencionar la *División de Educación de la Comunidad -DIVEDCO-*, iniciada en 1946 y establecida por la Ley núm. 89 de la Cámara en 1949, adscrita al Departamento de Instrucción Pública. La *División*, como corrientemente se

le llama, empezó como gestión del gobierno federal, producto de los programas creados por El Nuevo Trato, cuando en 1935 la administración de Roosevelt inauguró la *Works Project Administration (WPA)*, en apoyo a los trabajadores afectados por la Depresión. Parte de este programa lo fue el *Federal Arts Project (FAP)*, dirigido a los artistas afectados. A Puerto Rico fueron enviados tres norteamericanos que serían los futuros directores de esta entidad:

"Ante la necesidad de modernizar el país, surge también la preocupación por la estructuración de un proyecto de educación masiva de las zonas rurales, por largo tiempo olvidadas. El primer esfuerzo en esta dirección fue la creación en 1946 del Taller de Gráfica y Cinema de la Comisión de Parques y Recreos Públicos, cuyo propósito fue la producción de material audiovisual educativo para la población rural. Entre el grupo de artistas y consultores que se contrataron para la implementación y creación de dichos proyectos estaban Jack e Irene Delano (sic) los cuales habían participado en programas de arte del gobierno federal.<sup>77</sup>

La unidad de Gráfica y Cinema era dirigido por Edwin Roskam. El taller de gráfica era dirigido por Irene Delano, y el de cine por su esposo, el fotógrafo y músico Jack Delano. "Allí se filmaban películas, se escribían y publicaban libros y se hacían

---

<sup>77</sup>Norma Rosso Triadas, *La estampa serigráfica en Puerto Rico: cuatro décadas*. En el catálogo de exposición del mismo nombre (San Juan: 13 de noviembre de 1987-3 de enero de 1988), pág. 15.

diseños e ilustraciones para esos libros, aparte de carteles anunciantes de los filmes y otras actividades.<sup>78</sup>

La técnica preferida por el Taller de Gráfica fue la serigrafía, que Irene Delano había aprendido en los Estados Unidos. Antes de la División, la única referencia a la serigrafía no comercial data de 1943, cuando el Departamento de Salud producía carteles y rótulos de salud pública, para lo cual se había enviado al artista Francisco Palacios a adiestrarse en la técnica a Estados Unidos. Delano invitó al norteamericano Robert Gwathmey y al puertorriqueño Félix Bonilla Norat, conocedores de la técnica, a impartir talleres de serigrafía. Fue importante esta gestión para el futuro de las artes gráficas, y en particular para la tradición del cartel y la estampa serigráfica. Bonilla fue influyente en su aportación a la técnica, usando el crayón de cera para conseguir efectos texturales. Ya había talleres de serigrafía comercial en la Isla<sup>79</sup>, pero el Taller de Gráfica dirigido por Delano sería el antecedente más importante, por su orientación artística y creativa en la confección de las ilustraciones y los carteles, y por la experimentación técnica fomentada por Delano entre los artistas, factor que encontraría su plenitud con Lorenzo Homar y el *Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, a fundarse posteriormente.

---

<sup>78</sup>José A. Torres Martínó, *El Centro de Arte Puertorriqueño*. En catálogo de exposición *Pintura y gráfica de los años 50*, noviembre de 1985, pág. 25.

<sup>79</sup>Según Rosso Triadas, fuera de la Academia Edna Coll, donde "en una ocasión se ofreció una introducción a la técnica para uso comercial", había talleres comerciales a fines de los 40, como el de Adrian Allen, el de Rafael Ríos, el Ferrer Screen Printing y el Richart Studio. Op. cit., pág. 15.

Entre los artistas que trabajaron en lo que llegó a ser la División, desde 1949, estuvieron Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera, Julio Rosado del Valle, Antonio Maldonado, José Meléndez Contreras, Manuel Hernández Acevedo, Juan Díaz, Bonilla Norat, Eduardo Vera, José Manuel Figueroa, Aníbal Otero, Epifanio Irizarry, Carlos Osorio, Isabel Bernal y otros, cuya participación será de vital importancia para el desarrollo posterior de la plástica puertorriqueña, y fundamentalmente el de la gráfica. En cuanto al desarrollo del cartel serigráfico, específicamente, dice María E. Somoza:

"Los primeros años en DIVEDCO fueron para la mayoría de los artistas años de laboratorio y adaptación al medio gráfico. Pintores muchos de ellos, van a acercarse al diseño del cartel arrastrando referencias de ese medio. Pero ni el compromiso de diseñar un cartel que cumpliera con una función social y educativa, ni la formación como pintores de nuestros primeros cartelistas fueron factores anémicos o debilitantes, sino por el contrario agentes que influyen e inspiran las directrices temáticas y técnicas que posteriormente sigue nuestro cartel. (...) se observa -sobre todo en los carteles realizados en el Instituto de Cultura Puertorriqueña hasta 1973- la tendencia de nuestros artistas a experimentar con el color y a aplicar el mismo en la superficie del cartel como si lo estuvieran haciendo frente a un lienzo, convirtiéndose éste en uno de los rasgos que luego definirá el cartel puertorriqueño."<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup>María E. Somoza, *El cartel en Puerto Rico: retrospectiva*. *Plástica* (marzo, 1986), pág. 39.

Es importante esta cita, porque hace hincapié sobre la formación de los artistas que conformarán lo que hemos llamado la Generación del 50. Al igual que sus predecesores, estos artistas traían una formación pictórica, preparados algunos en el exterior y otros en Puerto Rico. Terminada la Segunda Guerra Mundial, se había establecido una beca federal para estudios, el *G.I. Bill*, con la que muchos de nuestros futuros artistas pudieron iniciar estudios formales en Puerto Rico, Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Carlos Raquel Rivera y Félix Rodríguez Báez iniciaron estudios en la Academia Edna Coll, en Puerto Rico. Rivera, posteriormente, se trasladó a la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York por espacio de tres meses. Rafael Tufiño y Antonio Maldonado, luego de su primera formación pictórica en Puerto Rico, fueron a la Academia de San Carlos en México, donde estudiaron de 1947 a 1950. José Antonio Torres Martinó estuvo en Florencia y en Nueva York. Lorenzo Homar, cuya familia había emigrado de Puerto Rico a Nueva York -a raíz de la Depresión-, realizaba estudios en la Liga de Estudiantes de Arte, en el Instituto Pratt y en la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn. Otros artistas realizarían rutas parecidas, pero hay que hacer un alto para mencionar la gestión del pintor Juan Antonio Rosado, de quien se habló anteriormente.

Rosado, miembro de la generación anterior, provenía de una familia de bajos recursos, y para sostener su economía había iniciado un taller de rótulos que llamó Rosado Art Sign Shop en Puerta de Tierra, Santurce, Puerto Rico, alrededor de 1922.

Hay que recordar que Puerto Rico atravesaba tiempos sumamente difíciles que forzaron a Rosado -quien había sido discípulo destacado de Oller y de McKenna- a darle prioridad a la pintura comercial. No obstante, la relevancia del taller de Rosado para la futura plástica nacional fue enorme; Rosado admitió como asistentes a algunos de los artistas más significativos para nuestra discusión, siendo algunos de ellos Tufiño, Maldonado y Carlos Raquel Rivera. Los dos primeros trabajaron allí siendo apenas adolescentes; Maldonado, desde 1936 y Tufiño, desde el 37. Rivera trabajaría en el taller a su regreso de Nueva York, recomendado por Tufiño, en 1950. Otros artistas frecuentarían el taller, que era además lugar de tertulia y reunión, siendo algunos de éstos Torres Martinó, Fran Cervoni, Julio Rosado del Valle, Luisa Géigel, Luisina Ordóñez y otros.<sup>81</sup>

Para tener una idea de las repercusiones del taller en la formación inicial de algunos de nuestros artistas, nos dice Tufiño:

"Rosado era como un maestro renacentista (...) él me enseñó a prepararle las telas; eran como habla Ceninno Ceninni en el tratado de pintura italiana..."<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup>José Francisco Orlando, *Juan A. Rosado y su taller de pintura y rótulos comerciales*, en catálogo de exposición *Exposición homenaje: Juan A. Rosado*, abril-julio de 1986, pág. 25.

<sup>82</sup>En conversación grabada con Rafael Tufiño el 7 de febrero de 1992.

Rosado tenía una sensibilidad especial que lo hacía reconocer el talento de los jóvenes; Tufiño y Maldonado, quienes se conocieron en su taller, donde forjaron una amistad que dura hasta hoy, cuentan cómo, a instancias de su maestro de dibujo -el pintor español Alejandro Sánchez Felipe-, habían comenzado a pintar. El primer cuadro de Tufiño fue una copia, una imagen de una sevillana. Cuando se lo mostró a Rosado, éste le exhortó a salir a pintar al aire libre y les regaló a ambos jóvenes sendas cajas de madera para pintura que él mismo mandó a hacer con un carpintero.<sup>83</sup> Ahí se inició un período de experimentación formal para estos dos artistas jóvenes, quienes llegaron a rentar con otros amigos un espacio como taller, al que llamarían más adelante *L. Atelier* -demostrando la pasión de estos jóvenes por el arte de la vanguardia parisina- y donde prosiguieron su formación artística antes de que estallara la Guerra y al cabo de ésta fueran a estudiar a la Academia de San Carlos en México hasta 1950.

Carlos Raquel Rivera, decíamos, había ingresado en 1947 a la Academia de Edna Coll, donde aprendió a pintar y a dibujar, y donde recibió clases de historia del arte con Federico Enjuto, a quien Rivera recuerda con especial afecto, por haberlo dirigido hacia la pintura. Igualmente Rodríguez Báez, quien posteriormente abriría un taller-escuela de arte para niños para finalmente - junto a Torres Martínó- abrir el Estudio 17, antecedente directo al CAP.

---

<sup>83</sup>Ibid.

En 1950 coinciden en el país todos estos artistas, a la par con Lorenzo Homar, quien es conocido en el panorama artístico del país como padre de la gráfica puertorriqueña. Homar había iniciado su contacto con el arte desde su primer trabajo en Nueva York en una fábrica de textiles, por medio del cual conoció al artista norteamericano Reginald Marsh, quien pintaba unos murales, contratado por el gobierno. Homar lo iba a ver pintar a menudo, y dibujaba, hasta que un día Marsh solicitó ver sus dibujos; reconociendo su talento, lo invitó a subir al andamio, le describió la técnica del fresco, lo invitó a ver museos, y lo exhortó a ingresar a la Liga de Estudiantes de Arte, donde empezó a tomar dibujo con George Bridgeman. Un compañero lo dirigió a la Casa Cartier, donde solicitaban un aprendiz de diseñador de joyas. Ingresó Homar a la prestigiada casa joyera, donde aprendió el oficio con la necesaria meticulosidad, factor importante para entender la disciplina férrea que caracteriza toda la vida y obra de Homar.

Homar regresa a Puerto Rico, luego de un período de estudios en el Instituto Pratt, su servicio militar en la Segunda Guerra, -donde se inició como caricaturista y dibujante para publicaciones militares-, otro período de estudios en la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn, y una segunda estancia en la Casa Cartier. Entre los artistas con los que estudió o compartió, que lo influenciarían en su trabajo posterior, merecen mención Ben Shahn, Tamayo, Gabor Peterdi, Arthur Osver, Marsh y Bridgeman. Shahn fue, entre todos, quien mayor influencia operó en Homar, por su estilo y uso

del cartel como medio gráfico, su fascinación por la caligrafía, admiración -compartida por Homar- por Käthe Kollwitz y los expresionistas alemanes, y por su preocupación social del arte.<sup>84</sup>

Quizás fue, entre otros factores, el encuentro entre Homar y Torres Martinó en 1947, en una exposición de artistas puertorriqueños en la Galería ACA de Nueva York, lo que propició el regreso definitivo de Homar a Puerto Rico en 1950. En 1949, Torres había organizado una exposición al aire libre en San Juan, en la que Homar recibió un premio. En esta exposición participaron muchos de los artistas que fundarían al año siguiente el CAP. A Homar le habían ofrecido continuar su trabajo en Cartier; sin embargo, pese a ése y otros ofrecimientos, Homar regresó a Puerto Rico a colaborar en el desarrollo de la plástica puertorriqueña, decisión relevante a la cultura nacional, como veremos en breve.

Mientras los artistas ingresaban a la División poco después de su llegada del exterior, las condiciones históricas ya resumidas- propiciaban el ideal de comenzar una obra colectiva desde la perspectiva de una afirmación de los valores puertorriqueños, que se veían cada vez más amenazados por el colonaje bajo los Estados Unidos. La figura de Albizu Campos se convertía en inspiración para los artistas, quienes presenciaban de cerca su compromiso por el ideal independentista que ellos

---

<sup>84</sup>Ver el ensayo de Marimar Benítez, *Lorenzo Homar y el arte contemporáneo de Puerto Rico*, en el catálogo de la *Exposición retrospectiva de Lorenzo Homar*, agosto-septiembre de 1978, págs. 23-24.

favorecían. Para ellos, los proyectos muñocistas servían más que nada de coyuntura material para iniciar su trabajo de afirmación desde la plástica, aunque compartieran el afán de promoción artística y educativa que estos proyectos posibilitaban, como veremos. Por otro lado, Tufiño y Maldonado traían noticias de lo que el TGP venía realizando con la gráfica popular mexicana, factor decisivo para la creación del CAP, principalmente, donde se inicia la tradición de la xilografía, el linograbado y el portafolios gráfico puertorriqueño.

Torres Martinó y Rodríguez Báez propusieron a los artistas que venían a trabajar o visitar al Estudio 17 -entre ellos Homar y Tufiño-, compartiendo las ideas de todos, la formación de un taller colectivo que sirviera de espacio de fomento a la plástica puertorriqueña, desde una perspectiva afín a la del TGP:

"En lo referente al arte, pensábamos que, a pesar de haber estado en estrecho contacto con las tendencias vanguardistas dominantes en los mercados mundiales -el expresionismo abstracto de los americanos, el surrealismo, el tachismo, el informalismo, el arte-otro, de los europeos- nuestro camino tenía que ser el realismo social que sugerían los mexicanos. ¿Por qué? ¿Por qué estos artistas jóvenes que convergen en la isla en ese momento, que alguna vez pusieron interés en las

propuestas de la vanguardia internacional, le dan la espalda a la experimentación formal, a la aventura estética por sí misma, al arte de los mercados?"<sup>85</sup>

Torres prosigue su cuestionamiento haciendo referencia a Oller, con cuya obra establece también la analogía, por la orientación que ésta adquirió, al regreso al país del artista, de lo cual ya se ha hablado. Y sigue describiendo las características del trabajo de los artistas del CAP, ese taller colectivo inaugurado en diciembre de 1950 con una exposición de sus colaboradores y miembros, quienes

"No trabajarán aisladamente, sino en grupo, unidos por la comunidad de intereses políticos y las del oficio artístico. El taller colectivo, donde se adoptará también el método de la crítica colectiva, será inapreciable recurso para formular criterios estéticos y morales. Se adopta el grabado en razón de que por su propia naturaleza multiplica sus alcances."<sup>86</sup>

El CAP, a pesar de que tuvo vida corta -cerró sus puertas en 1953-, fue quizás el taller más importante en cuanto a la dirección conceptual que seguiría la plástica puertorriqueña; "impulsa el inicio de un verdadero y auténtico movimiento artístico

---

<sup>85</sup>J.A. Torres Martínó, *El Centro de Arte Puertorriqueño*, en el catálogo de la exposición *Pintura y gráfica de los años 50*, op. cit., págs. 21-22.

<sup>86</sup>*Ibid.*, pág. 23.

puertorriqueño moderno.<sup>87</sup> Tufiño, en una de las conversaciones grabadas, dice que, al cerrar, le decía a sus compañeros "nosotros somos el CAP, donde quiera que estemos"<sup>88</sup>. Con esas palabras queda explícita la relevancia permanente del Centro en la trayectoria inmediata y posterior de estos artistas.

De alguna manera, era el CAP la iniciativa artística colectiva que mayor influencia recogería del movimiento artístico mexicano referido: "El Taller de Gráfica Popular de México, creado en 1937, y cuya meta era "transformar el arte en un medio de educación social y reforma", fue el modelo que sirvió de base ideológica para el desarrollo del Centro de Arte. (el) TGP (...) promovió una gráfica de una gran fuerza realista, postulado que el CAP acoge en su programa y se propone transformar adecuándolo a su realidad inmediata: la puertorriqueña."<sup>89</sup>

Marimar Benítez dice, respecto a la conexión del CAP con el arte mexicano, que:

"(E)sta identificación entre el arte y el pueblo y el acercamiento colectivo al proceso de creación responde en gran medida a la influencia de las pautas establecidas en México en el 1922 en el manifiesto del Sindicato de Pintores y reiteradas en el 1929

---

<sup>87</sup>Flavia Marichal Lugo, *Aproximación al desarrollo histórico de la xilografía en Puerto Rico: 1950-1986*. Catálogo de exposición *La xilografía en Puerto Rico: 1950-1986*. Noviembre de 1986-enero de 1987, pág. 21.

<sup>88</sup>En conversación grabada con Tufiño, el 7 de enero de 1992.

<sup>89</sup>Marichal Lugo, Op. cit., págs. 21-22.

por Diego Rivera en el programa de la Escuela de Artes Plásticas. El acercamiento de los mexicanos al arte, producto de la Revolución Mexicana, es de carácter radical y orientado hacia el proletariado y las luchas de liberación y proclama que el arte tiene que tener un carácter público.<sup>90</sup>

Según Torres Martinó, la relación de esta generación de artistas puertorriqueños con los mexicanos responde al hecho de haber sido éstos últimos "los iniciadores de una influencia, los maestros primeros, que señalaron un camino, desde lejos, porque fue con su trabajo que lo hicieron."<sup>91</sup>

Antonio Maldonado también habla de su experiencia en México en términos de la influencia, y nos cuenta que él y sus paisanos -entre ellos Tufiño- iban a las conferencias de los muralistas y a todas las exposiciones de arte mexicano, estudiaban en la Academia de San Carlos historia del arte mexicano, sostenían discusiones sobre dicho arte y que, por todo eso, "imagínate si uno no va a estar, además de fascinado... pues termina uno por influenciarse."<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup>En J. David Cupeles, Lorenzo Homar: artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico. (México: 1986), pág. 57.

<sup>91</sup>Entrevista a José A. Torres Martinó, agosto de 1994.

<sup>92</sup>Entrevista a Antonio Maldonado, febrero de 1992.

Habrían logrado mucho en dos años; el CAP sirvió de escuela, galería, coordinación de exposiciones al aire libre -donde se incluía un premio popular-, y taller de trabajo colectivo. Se discutía la obra de todos en reuniones grupales, al estilo del TGP, tradición que mantuvieron en todos los talleres en que participaron. Además, los artistas se esforzaban por aprender las técnicas gráficas que les sirvieran en su afán comunicativo y de difusión. Y Carlos Marichal fue uno de los artistas extranjeros que más colaboró en este sentido.

Marichal, oriundo de las Islas Canarias, quien llegaba a Puerto Rico en 1949, fue de gran importancia para la plástica nacional -aparte de su aportación artística personal- porque enseñó desde su taller en la UPR las técnicas de litografía e intaglio, técnicas que no se practicaban en el país antes de su llegada. Además, enseñó a los artistas la técnica del grabado a contrahilo, técnica que utilizó ampliamente en la década del 50. Marichal había sido miembro de la *Sociedad Mexicana de Grabadores* y había estudiado en la Escuela de Artes del Libro de México, en Barcelona y en Bélgica. Ningún estudio sobre la obra de la Generación del 50 puede prescindir de la mención de este artista.

En cuanto a la relevancia artística de la obra gráfica producida en el CAP, hay que decir que coincidimos con la opinión de un estudioso puertorriqueño en su análisis sobre el género de la tarjeta navideña -que estos artistas también cultivaron-, cuando

afirma que, aparte de un distanciamiento respecto del "texto colonial", también hay una búsqueda de definición

"(...) contra otro texto cultural: el del folklorismo, el del populismo que reduce a unos referentes, generalmente ya dados, la precisión de la nacionalidad (...) si bien un arte *nacional* no puede fundarse sólo en la representación de unos referentes considerados autóctonos, tampoco podemos calificar de folklórico o chovinista a un arte que asuma esa materia: si la materia no hace un arte nacional, *tampoco lo deshace*."<sup>93</sup>

Consideramos que este examen puede ampliarse al campo más amplio de la obra de la Generación del 50, principalmente desde la gestión colectiva del CAP que -como vimos- partía de unos principios paralelos a los principios ideológicos de la plástica mexicana posrevolucionaria y del TGP, aunque traducidos al caso particular de Puerto Rico. Si bien estos artistas giraron dichos principios en torno a la problemática de la identidad nacional, a la producción de una iconografía de lo identificatorio respecto de las raíces culturales de lo nacional versus lo extranjerizante, también es cierto que no cayeron en el discurso formal-temático de lo folklórico, de lo llanamente pintoresco, de la solución fácil de una tarjeta postal; nuestros artistas entendieron la importancia de desarrollar un léxico plástico que correspondiera a las innovaciones

---

<sup>93</sup>Dwight García, *La tarjeta de Navidad puertorriqueña: notas para su lectura*, en el catálogo de exposición *La tarjeta de Navidad puertorriqueña*, noviembre de 1987-enero de 1988, pág. 13.

técnicas y formales del tiempo que les tocó vivir, para comunicar su relación respecto del mismo. De alguna manera, los postulados artísticos de Siqueiros, que Mari Carmen Ramírez ha resumido en la denominación de "clasicismo dinámico", encontraron eco en la obra de estos artistas, cuyo estilo -muy en general- partió de la liberación vanguardista de la plástica, pero adaptándola a una función social por medio de un lenguaje de actualización de rescate de lo clásico.<sup>94</sup>

Aparte de la obra pictórica que realizaron los artistas de la Generación del 50 -nos concentramos en la gráfica, que se inicia con ella- el grabado en relieve y la serigrafía fueron, para estos artistas, las técnicas más trabajadas desde la década del 50. Tufiño, entusiasmado con el grabado en relieve -desde su experiencia mexicana-, comienza a desarrollar la técnica del linograbado en el taller del CAP. De esta técnica sólo permanece registrado -antes del 50- un pequeño portafolios de 1943 con el nombre de *Polytechnic Prints*, realizado por la profesora María L. Penne de Castillo y seis de sus estudiantes para dar a conocer el Instituto Politécnico de San Germán. Homar introduce la técnica de la xilografía, bajo influencia de Frasconi en Nueva York, según nos cuenta Tufiño en las conversaciones grabadas. Es en el CAP donde verdaderamente se inicia el desarrollo ininterrumpido de estas técnicas.

---

<sup>94</sup>En la ponencia de Mari Carmen Ramírez. "El Clasicismo-dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia." Op. cit.

El CAP también fue responsable del inicio de la tradición - también constante desde entonces en la plástica nacional- del portafolios gráfico, quizás desde la inspiración de los álbumes o carpetas de grabados realizados por el TGP desde 1942, ya mencionados. El primer portafolios se realizó en 1951, con ocho grabados -una serigrafía, un grabado a contrahilo y seis linograbados. Se llamó *La estampa puertorriqueña*, y contó con la participación de Samuel Sánchez, Rodríguez Báez, Rubén Rivera Aponte, Carlos R. Rivera, Tufiño, Torres Martinó, Homar y Carlos Marichal. La obra presentada por Torres Martinó fue una serigrafía, y la de Marichal, un grabado a contrahilo.

El portafolios se inauguraba así como tradición permanente para la gráfica puertorriqueña. Teresa Tió, quien organizó la primera retrospectiva del portafolios gráfico puertorriqueño, desde sus inicios hasta la actualidad, comenta:

"Observar los dos primeros portafolios del Centro de Arte Puertorriqueño, detenerse en los contenidos y meditar sobre los enfoques, es entender una parte importante de lo que se estaba fraguando en la plástica durante esa época. Esos portafolios (...) son afirmaciones de una toma de conciencia de la realidad tal como la percibían los artistas y en última instancia, tal como la transformaron. (...) Pero como ya hemos dicho, estos artistas, que abordaron el grabado por sus posibilidades de difusión estética y comunicación social, lograron crear unas imágenes genuinas y francas,

libres de la superficialidad y la ramplonería con que hoy en día vemos surgir el tema de las escenas urbanas. La franqueza en la selección de los temas, y lo genuino de las estampas, alcanzaron crear unas imágenes significativas porque dicen algo de lo que somos.<sup>95</sup>

El segundo portafolios apareció en 1953, con el nombre de *Estampas de San Juan*, y constó de nueve estampas serigráficas de los artistas Juan Díaz, José M. Figueroa, Hernández Acevedo, Homar, Tufiño, Rivera, Francisco Palacios, Vera y Luis Muñoz Lee. Las estampas trataban sobre la vida cotidiana en San Juan, desde la interpretación de cada uno. El grabado de Rivera, *Billetes y flores* (su nombre original fue *Vendedor de Lotería*), atestigua, por ejemplo, el clima de tensión que había en la política de esos días -con la represión muñocista sobre los nacionalistas-; aparecen varios personajes que parecen estar paralizados; al fondo de la escena, una línea de policías parece ser la causa de esta atmósfera pesada.

El portafolios, como lo atestigua la exposición organizada por Tió como exposición homenaje nacional de la *XI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe* del ICP, ha rendido frutos duraderos en el quehacer plástico del país. Según Tió, "basta decir que desde 1951, año de su aparición definitiva en al (sic) panorama

---

<sup>95</sup>Teresa Tió, *El portafolios gráfico o la hoja liberada*, en el catálogo de la exposición *El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, noviembre de 1995- marzo de 1996, pág. 14.

artístico nacional, se han producido en el país más de 180 portafolios en los que han participado alrededor de noventa artistas.<sup>96</sup>

Casi todos los artistas del CAP trabajaron en la División, donde podían contar con un salario seguro que, desgraciadamente, el CAP no les podía ofrecer, ya que para sostenerlo -era una iniciativa independiente- no dependían sino de su propio esfuerzo material y de la colaboración de amigos de otros gremios.<sup>97</sup> Pero la mayoría de ellos concuerda en que la División, a pesar de ser parte de un programa del gobierno muñocista, del cual guardaban ciertas reservas, no les imponía limitaciones conceptuales y que además les permitía realizar su obra personal. Torres Martínó explica la paradoja de la obra de ideal independentista bajo la protección del ELA desde la caracterización que, a estos artistas, hiciera el historiador José Luis González: "Los hijos rebeldes del ELA":

"Pero resulta que en Educación de la Comunidad, menos, pero sí había algo, menos que en ICP, hay una considerable libertad de expresión. Libertad de expresión que se defiende combativamente dentro de los talleres (...) No hubieran podido estar (se refiere a los artistas en los talleres del ELA) bajo un estado o un gobierno estadista, porque habría habido una guerra constante, pero sí podían estar bajo el ELA de

---

<sup>96</sup>Ibid., pág. 8.

<sup>97</sup>Cuenta Tufiño en la conversación grabada del 7 de enero de 1992, que los colaboradores del CAP aportaban 29 dólares anuales, con derecho a un original producido en el taller.

Muñoz Marín, o sea, desde el Partido Popular de Muñoz Marín, porque ese partido, hipócritamente o no, surgía de una corriente socialista.<sup>98</sup>

Torres explica que Muñoz era sensible al pulso electoral, y que los proyectos de la DIVEDCO iban dirigidos a aquel pueblo rural desposeído, en parte por esa razón, "porque es el que le ha dado la victoria electoral"; pero, finalmente, los artistas se olvidaban de la política del Partido y hacían los trabajos como servicio a la gente, viendo en la División un modo de hacer un trabajo útil, coincidiendo también, inconscientemente todavía, según Torres, con la visión de Francisco Oller.

Homar dirigió el Taller de Gráfica a partir de 1952, y Tufiño lo reemplazó cuando aquel ganó una beca por un año y salió rumbo a Nueva York en 1956.

Consideramos que la División fue importante para el desarrollo artístico de los artistas como coyuntura experimental, pues fue allí donde empezó a generarse lo que sería eventualmente el cartelismo puertorriqueño, el que se caracterizó siempre por su complejidad técnica, desde las propuestas de Bonilla con el uso del crayón de cera, por medio de la cual los artistas, sin salirse de los requisitos formales de simplicidad, concisión y lenguaje integrado del cartel<sup>99</sup>, lograron una expresión sumamente rica.

---

<sup>98</sup>Entrevista a José A. Torres Martínó, agosto de 1994.

<sup>99</sup>Ver John Barnicoat, Los carteles. Su historia y su lenguaje (Barcelona: 1995).

Estas cualidades encontraron un punto culminante en el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña, institución cultural creada en 1955.

El Taller de Gráfica del ICP fue, desde su creación, dirigido por Lorenzo Homar, bajo cuya tutela se adiestraron los más importantes artistas gráficos de la Generación, aparte de jóvenes de generaciones posteriores, como Antonio Martorell, José Alicea, José Rosa, Rafael Rivera Rosa, Nelson Sambolín y Myrna Báez. La función de los artistas consistía, principalmente, en la realización de carteles anunciativos de las actividades culturales del Instituto, como conciertos, obras de teatro, festivales culturales, exposiciones, o conmemoraciones históricas.

Este taller, y la dirección de Homar, fueron fundamentales para el desarrollo de la estampa y el cartel serigráficos. Según Fritz Eichenberg, en su libro *The Print* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1976), citado por Mari Carmen Ramírez, es Homar quizás "... el máximo exponente en Latinoamérica de una técnica depurada en el campo de la serigrafía..."<sup>100</sup> La inclinación de Homar por la serigrafía respondía a las posibilidades de la técnica en cuanto al color. Homar habla de esto en la entrevista citada, recalcando que su entrenamiento pictórico determinó en gran medida su preferencia por dicho medio gráfico, al que se dedicó prioritariamente en la década del 70.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup>Mari Carmen Ramírez, *Notas sobre la serigrafía: entrevista a Lorenzo Homar*, en el catálogo de la *Exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar*, *Op. cit.*, pág. 67.

<sup>101</sup>*Ibid.*, pág. 69.

En dicho taller se fomentó, bajo el estímulo permanente de Homar, la experimentación técnica y formal, para dotar al cartel serigráfico de calidad plástica dentro del contexto del género. Pero, sin duda, una de las principales aportaciones de Homar al género del cartel artístico, desde sus experimentos formales en el taller del ICP, principalmente, fue la de sus logros plásticos de la conjunción imagen-texto, en donde consigue efectos de estilización, haciendo de la letra -una de sus pasiones gráficas- elemento plástico de coherencia visual. En algunos trabajos, la letra se convierte en imagen plástica en sí misma.

Otra aportación importante para la plástica nacional fue el estímulo que fomentó Homar en sus colegas más jóvenes de fundar talleres colectivos independientes. De ahí la proliferación de éstos desde los años 60, como *Alacrán*, fundado por Martorell; *Bija*, por Rivera Rosa, Sambolín y René Pietri, y otros donde -aparte de la obra personal de los artistas- se siguió desarrollando la xilografía, la serigrafía y el cartel político, conmemorativo y cultural. La obra e influencia de Homar desde el taller del ICP fue tal, que su antiguo compañero y colega Ben Shahn, al ver la obra del taller, declaró que "gran parte del refinamiento de la técnica serigráfica se debe al esfuerzo de este taller."<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Citado en Ernesto Ruiz de la Mata, "Exhibición retrospectiva del cartel en Puerto Rico, San Juan: Revista del ICP, enero-marzo de 1972, pág.34.

Desde el ejemplo del TGP y su repercusión inicial en el CAP, todos estos talleres se orientaron hacia la sistematización del trabajo colectivo, desde la discusión preliminar de los temas asignados, hasta la producción, impresión y crítica a través de dichas etapas. Homar, como director del taller del ICP hasta 1972, siempre favoreció el desarrollo, no obstante, de la expresión personal de sus compañeros de taller. Un cartel anunciativo de la exposición individual de algún artista se realizaba, por ejemplo, integrando a sus formas reminiscencias formales del estilo del artista.

La obra de la Generación del 50 sentó unas pautas importantes para el devenir artístico del país, desde dos perspectivas paralelas: el sentido social -la relación de la plástica con la realidad amplia del pueblo puertorriqueño- y el fomento al desarrollo formal y técnico de los medios tradicionales y contemporáneos. En torno a lo primero, vemos desprenderse de casi toda la obra de estos artistas el comentario social desde una óptica más o menos constante de la urgencia de desarrollar una iconografía que contrarrestara la ola violenta de la asimilación cultural del coloniaje. Los artistas eran testigos de la amenaza concreta de dicha empresa política, y entendían que su obra tenía que funcionar como muro de contención ante sus estragos culturales. El modelo de la plástica mexicana resultaba de inspiración directa a dicha empresa.

Carlos Raquel Rivera realiza una serie de linograbados que surgen de su preocupación por la amenaza de la asimilación cultural. Aparte del grabado ya mencionado, valdría mencionar algunos otros.

*Huracán del Norte* (ver fig. 3 en el Apéndice), de 1955, nos presenta una imagen apocalíptica donde un personaje cadavérico se desplaza por el aire con un saco de monedas, llevándose enredado en su tumulto a un grupo de personas que extienden sus manos para alcanzar el saco. La imagen, con su orientación diagonal y dinámica, ostenta una gran fuerza visual, enfatizada por la propia técnica, que Rivera maneja en función de sus propiedades gráficas -de alguna manera violentas- por la cualidad del material y las herramientas. Otra obra de Rivera, *La Masacre de Ponce*, es un linograbado de 1956 en que el artista utiliza la referencia histórica para subrayar la presencia avasalladora del colonaje, representado por la figura de un águila enorme. *Elecciones coloniales*, linograbado de 1959, muestra dicha presencia con sólo un fragmento de las alas del águila, que se yergue sobre un desfile suicida de los votantes, que van a dar a un farallón costero. Rivera diseñó varios carteles en la División, pero vale mencionar aquí dos de ellos, *Nenén de la Ruta Mora*, serigrafía del 1956-7, anunciando la película del mismo nombre, y donde se recoge la tradición negra del vegigante, personaje de carnaval de Loíza Aldea; y un cartel conmemorativo del 20 aniversario del Taller de Gráfica Popular (ver fig. 1 en el

Apéndice), serigrafía de 1956, firmada por 11 otros artistas, entre ellos Tufiño, Homar y Maldonado.

Tufiño deja tras de sí una cantidad inmensa de obras -entre pintura y gráfica- que sirven de testimonio de su interés comunicativo con el país, desde su paralelo deseo de encontrar nuevas formas plásticas con qué comunicarse, no sólo mediante su obra personal, sino también la colectiva. Merecen mención -de entre una lista ilimitada de obra importante- su *Cortador de caña*, linograbado realizado en 1951 para el primer portafolios del CAP; los once linograbados realizados para ilustrar los cuentos de René Marqués, *Los casos de Ignacio y Santiago* de 1953 -junto con José Meléndez Contreras-, ejemplo de los *Libros del Pueblo* realizados en la División; sus siete linograbados del portafolios *El Café*, de 1954, donde representa el proceso de cultivo, recogido, secado y despulpe del grano y la fiesta del *Acabe*; sus seis linograbados del portafolios *Plenas* -realizado con Homar en 1953-55-, de los cuales vale destacar *Santa María* (ver fig. 5 en el Apéndice), *Temporal* (ver fig. 9 en el Apéndice), *Cortaron a Elena* y *Fuego, fuego, fuego*. Este portafolios tuvo gran acogida, no sólo por servir de homenaje a uno de los músicos puertorriqueños del género de la *plena* más recordados, el *Canario*, sino por la alta calidad técnica y la expresividad de las imágenes, que incluyeron transcripciones en partitura de las *plenas*. Por último, y para no excedernos, vale mencionar su portafolios de *Loíza Aldea* -de 1970, que

consta de seis serigrafías alusivas a dicho pueblo costero, de las que vale la pena mencionar *La Comparsa* y *la Noche de San Juan*, por sus soluciones coloristas.

Vale la pena mencionar lo que de Tufiño han dicho sus colegas Torres Martinó y Antonio Maldonado. Dice Torres:

"Tufiño tiene otro agarre profundo con el pueblo (...) mucho más profundo de lo que uno piensa (...) Yo todavía no he podido poner en palabras lo que yo creo que es la contribución de Tufiño a nuestras artes gráficas tanto como para nuestra pintura, en el sentido de que Tufiño, no sé..., una magia especial que lo vincula inmediatamente con los sentimientos del pueblo. Y por eso es que "El Tefo" tiene ese predominio en la mente de nuestro país. Cada vez que se habla de pintores y de gráficos, él siempre está entre los primeros."<sup>103</sup> Por otro lado, Maldonado dice, en referencia a la labor del CAP, y Tufiño: "Ahí es que realmente se empiezan a hacer los grabados; y entonces, el que realmente domina ahí la cuestión del grabado, que "rápido pega", es Tufiño. Y Tufiño es el que trae la temática revolucionaria de los mexicanos y, además, la preocupación social por la cuestión del pueblo."<sup>104</sup>

De la vastísima obra de Homar, podemos mencionar su primer cartel para la División, anunciando una película, *Los peloteros*, de 1950, que recoge la influencia del cartel

---

<sup>103</sup>Entrevista a José A. Torres Martinó, agosto de 1994.

<sup>104</sup>Entrevista a Antonio Maldonado, febrero de 1992.

que se realizaba en los Estados Unidos en la década del cuarenta, por "su diseño a modo de ilustración y su tono caricaturesco en la figura."<sup>105</sup> El diseño es alargado y presenta una gran economía del medio, utilizando el blanco del papel como parte del mismo, y colores vivos y planos. Su linograbado *Mujer de Barceloneta* (ver fig. 8 en el Apéndice), de 1952, recoge gran influencia de los grabadores mexicanos en los cortes de gubia lineales y ondulantes que describen las formas en detalle. Junto con un cuadro de Tufiño llamado *Goyita*, un homenaje a la madre del pintor, este grabado de Homar define una iconografía de la identidad puertorriqueña con su representación de la mujer, de facciones isleñas, y representada aquí con una expresión facial de profundo dolor al contemplar la pobreza de los alrededores.

De los grabados y carteles en que se destaca el interés de Homar por el diseño de la letra, hay que mencionar los linograbados del portafolios *Plenas*, realizado junto a Tufiño entre 1953-55. Su satírico *Obispo de Ponce*, tema original de una plena de *Canario*, es un ejemplo de la habilidad de Homar en cuanto al diseño, no sólo el de la letra, que aquí asume una gran elegancia y armonía en cuanto a la imagen, sino al de la imagen general, en la que el espacio juega importante papel en cuanto a las formas, y al diseño de la túnica del obispo, colmada de detalles. Su cartel para el *5to. Festival de Teatro Puertorriqueño*, de 1962, en serigrafía, su cartel serigráfico en *Homenaje a Julia de Burgos*, de 1969, y su cartel serigráfico *Homenaje a Neruda*, de

---

<sup>105</sup>J. David Cupes, Lorenzo Homar: artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico (México: 1986), pág. 143.

1971, en los que la letra es casi la imagen misma, demuestran dicho interés de Homar por el letrismo y su potencial plástico.

En la xilografía también desarrolló este interés, siendo ejemplares su *Texto Amedes*, de 1962, y sus xilografías monumentales *Unicornio en la Isla*, de 1965, y *El Maestro*, de 1972. El primero ilustra un poema de Tomás Blanco, puertorriqueño, y el segundo es un retrato de Pedro Albizu Campos, con un texto de un fragmento de un discurso de Albizu en 1930, grabado a mano por Homar.

Uno de sus más logrados carteles serigráficos es el del *Sesquicentenario de las Cortes: Ramón Power y Giralt*, de 1964, en que el uso del color y el diseño de la forma, espacio y letra cobran un sentido verdaderamente monumental y armónico; sin despegarse de los requisitos visuales de un cartel, Homar logra una riqueza de color, y un sentido sumamente plástico en su tratamiento del dibujo y los contrastes de luz y sombra sobre la figura de Power, que domina la imagen, centrado, en completa armonía compositiva con el texto, sangrado a los bordes del papel. El propio Homar admite que en este cartel "ya hemos conseguido mejor calidad y refinamiento. Aquí el uso del color, aunque sencillo, crea algo impresionante en la integración de la caligrafía y el uniforme de marina que lleva Power. El color ocre dorado representando los galones bordados en oro es la nota sutil entre los rojos y los azules para así "calentar" algo la figura austera del oficial. También aquí usamos el blanco

fuerte del papel en el rostro y las manos como "color", no como economía del color."<sup>106</sup>

La experimentación de tantos años en los talleres mencionados llevó a Homar a encontrar sus propias soluciones técnicas y formales para la serigrafía, como el uso de esmalte, tintas de grabado, el uso de un papel-plástico (*mylar*) para la conservación bajo los efectos del clima del trópico, tirajes múltiples de color para conseguir efectos de profundidad y transparencias, como en su serie de *Bailarinas*, de 1975-77 (*Laura, Vanessa, Alicia*) donde consigue calidades de intaglio, por medio de tirajes múltiples que levantan en relieve ciertas áreas de la imagen. En ese sentido, no es de extrañar que la obra de Homar, tanto como la de otros artistas, haya recibido reconocimiento en tantos lugares.<sup>107</sup>

Se ha debatido hasta la saciedad cuáles deben ser los criterios de análisis de lo que es o no *buen arte*. Es nuestra opinión personal -obviamente sujeta a debate- que el llamado *buen arte* depende en su esencia de la intención del artista, por un lado, y del éxito de la concreción de dicha intención a través de la obra. Dicho éxito sólo es

---

<sup>106</sup>En Mari Carmen Ramírez, *Notas sobre la serigrafía: entrevista a Lorenzo Homar*. En catálogo de *Exposición retrospectiva de Lorenzo Homar*. *Op. cit.*, pág. 69.

<sup>107</sup>A Homar se le invitó a Colombia y a Cuba en la década de los 70 para formar talleres de serigrafía. El Pratt Graphic Institute de Nueva York lo invita a enseñar allí, y Homar deniega la oferta, porque "es que lo que se lograra allí, todo lo que se ha ido logrando en Puerto Rico en serigrafía por tantos años, lo presentarían al mundo como un logro de Pratt y no me da la gana." En Ramón Arbona, *Introducción al catálogo de Exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar*, *Op. cit.*, pág. 18.

posible cuando el artista dispone de armas como la capacidad creativa, el conocimiento y dominio de las herramientas y/o materiales que utilizará, y de la conciencia de su intención con la obra particular. El resultado plástico puede o no gustarnos, como espectadores, en el sentido de la apreciación personal, pero ése no puede ser jamás, evidentemente, criterio de evaluación objetiva. Resta, entonces, establecer de antemano los criterios objetivos hacia el juicio estético a realizar, partiendo de la premisa de que éstos pueden ser infinitos.

En el caso de la plástica puertorriqueña de la Generación del 50, la inquietud principal de los artistas, en el plano artístico, fue la de conseguir resultados estéticos de alta calidad técnica, dentro del contexto de los distintos medios. El caso de la serigrafía fue tal vez el que más alcanzó dicha cualidad, y no es exagerado decir que la dirección de Lorenzo Homar en los talleres de la División y el ICP fue factor determinante. Se creía, y el arte mexicano tuvo que ver en esto, en el trabajo colectivo, no sólo en la impresión de las obras, sino también en la conceptualización de las mismas. Aquí fue importante la opinión de Homar -siempre recordada por sus colegas- de que había que trabajar duro y disciplinadamente para encontrar las formas de expresión que las diversas técnicas potenciaran. Las leyes de composición del diseño influenciaron mucho -veremos en breve- la óptica plástica de estos artistas, sobre todo la gráfica, desde la experiencia de Homar.

En el caso de estos artistas de la Generación del 50, podríamos establecer algunos de los criterios artísticos que los moldearon; para este fin citaremos las opiniones de Tufiño, recogidas en varias conversaciones que sostuvimos con él en 1992:

En cuanto al medio del grabado en relieve, habla Tufiño de su conexión con los grabadores mexicanos:

"Yo me fijaba bien en los grabados de Leopoldo Méndez y en los de Beltrán. A mí, el grabado, lo que a mí me gusta, es esa cuestión maravillosa del *diseño* de la herramienta y los cortes... Hay cosas que tienen relación en los grabados míos, que yo he mirado para acá (refiriéndose a dichos grabadores) en algunas cosas."

(De Méndez): "Me enamoré de sus grabados. Y, entonces, siempre lo seguía y me quedaba maravillado con sus concepciones, ¿ves? Y no solamente con sus concepciones... me fijaba bien en cómo él lograba sus *cortes*; las *direcciones*, esto, lo otro... las líneas finas con gruesas, una que empezaba fina, cómo terminaba gruesa..."

Hablando de la obra de Diego Rivera:

"Él todo lo resuelve así; es como una cuestión de *diseñador* "del cará". De conocer la *forma*. De un conocedor de la forma, de los volúmenes. Y simplificarlos..."

(De la exposición de Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes): "Yo me quedaba allí un rato, mirando... y recordaba el Renacimiento, y esto y lo otro, y me ponía a ver la cuestión del *dibujo*, y los murales, las cuestiones de la *Regla de Oro* y *composición*, el *color*, el tratamiento que él le daba al fresco..."

Habla de la monumentalidad de las imágenes, y los ejercicios que hacía con Homar para entender el problema de la escala:

"Homar y yo, que siempre estábamos con esas cosas, que nos entendíamos muy bien (...) nos íbamos a lo que se llamaba en la División el *Sound Stage*, que era donde se filmaban las películas, y tenían una pantalla allá, que parecía una pared como para un mural, y entonces nosotros nos íbamos a proyectar a veces una letra *Caslon*, para verla bien grande... era increíble lo que uno ve en un diseño de esos, porque parecía una pieza de arquitectura... Yo había traído unos grabados originales de José Guadalupe Posada... y me acuerdo que Homar se enamoró de uno de ellos... los proyectamos, y ahí tú tienes: Posada... ¡es increíble! ... ¡la dimensión que tomaba! Y es que él tenía esa dimensión de grandiosidad... su manera de *diseñar*. Pero que yo creo que todo eso es propio del gran diseño... la *estructura*, la *arquitectura*, el

esquema de todo eso, y una *relación* de las cosas pequeñas con las grandes... yuxtapuesto con sus *espacios*, y eso."

(Sobre Homar): "Homar tiene un *sentido del diseño* que... tú ves la luz, y la luz está en términos de diseño. Yo cuando hablo de términos de diseño, es que es una *estructura abstracta* de... en los mínimos detalles. Y todos los conjuntos, y la sombra, está calculada en una *forma*... Yo siempre a lo que me refiero es que la luz y la sombra están bien diseñadas, bien *estructuradas*...; tienen una forma. Son como *formas puras*... *patrones de diseño*. La persona va haciendo unos patrones. Y son unos *patrones abstractos*.

(Refiriéndose a un grabado de Leopoldo Méndez que nos mostraba) Es increíble que en una superficie así, tan *realista*, haya tanta *abstracción*. El artista ve la sombra como un patrón. Si no la ve así, entonces le queda... desintegrada. Pero como es artista, ve formas; patrones."

Sobre las influencias artísticas:

"Yo lo que tengo no lo quiero pa'mí sólo... yo lo veo desde un punto de vista de la *plástica*: de que las cosas sigan moviéndose, y que yo antes estuve en esa posición, y ahora estoy en la otra posición, que no estaba. Y esto tiene que continuar... El arte

es una escuela, y *los artistas aprenden de otros artistas*. Eso. Bien simple. Ésa es la escuela: La escuela universal del arte. Todos los artistas de la historia del arte se van a los museos a ver a los otros artistas, y a ver, y a hablar de qué es eso, y qué están haciendo... y empiezan a analizar."

En cuanto a los ideales de la generación:

"¿Cuál era nuestro interés? Nuestro interés es que nosotros queríamos levantar, como uno dice en inglés, el *standard* de la plástica, de todo... que todo tenía que estar *bien hecho*. Que si era una tarjetita, tenía que estar bien hecha; la tipografía, todo. Nosotros vinimos de otra manera, ¿tú sabes? Eso de que "si es pál pueblo, uno lo tira como quiera..." ¡No! Es el pueblo, y tiene que estar bien. Y entonces, nuestro interés era: ¿qué es lo que no tenemos? ¿qué nos falta? ¿qué es lo que tenemos que hacer?... Y habla una crítica...sin "pajitas en el hombro", ni ná de eso. "Mira, ese color no va bien; el valor no está bien, necesita esto o lo otro..." ¡Todos nosotros! Toni (Maldonado) y yo hacíamos eso. Yo fui al Centro de Arte (Puertorriqueño) y ya yo estaba acostumbrado a eso, porque en la escuela (la Academia de San Carlos) se hacía eso."

## CONCLUSIONES

El recuento de los movimientos plásticos que conforman esta investigación nos lleva, finalmente, a la formulación de algunos interrogantes que merecen mención y análisis, a manera de conclusiones y proposiciones. A la premisa de una influencia por parte del arte mexicano -ya se había anticipado- no le es imprescindible una descripción exhaustiva y detallada pues, recordando a Read, "la realidad histórica (...) es un esparcimiento de influencias diminutas y particulares, absorbidas tan pronto caen en tierra (...)"><sup>106</sup>; de ahí que nos hayamos limitado a investigar la existencia de dicha influencia -por lo demás mencionada por otros estudiosos y artistas- y al intento de arrojarle alguna luz desde dos perspectivas: la de antecedentes que nos han parecido propicios para su operación y existencia, y la de una breve descripción de técnicas, formas y contenidos, siendo estos últimos los que más recogen la influencia, no obstante haber sido adaptados a la realidad del país.

Cabe la pregunta del para qué de dicha investigación. En momentos en que parecen desmoronarse varios de los criterios teóricos que alimentaron las discusiones -ya desde la década del 60- sobre la plástica occidental moderna, y en que la orientación de dicha crítica se ve afectada constantemente por nuevas valoraciones estéticas que minan los medios y los estilos que las vanguardias europeas inauguraron para la ya

---

<sup>106</sup>Herbert Read, *Op. cit.*, pág.22.

debilitada modernidad, nos sentimos obligados a reflexionar sobre los juicios que han fundamentado este acercamiento a la plástica puertorriqueña de mediados de siglo. Si bien las nuevas orientaciones de la crítica a la modernidad refutan de lleno la óptica crítica que proponemos -la valoración de la plástica como instrumento de cambio-, no podemos ignorar sus planteamientos, que consideramos válidos, como perspectiva alterna a la nuestra.

Aparte de las consideraciones preliminares que nos sirven de apoyo -mencionadas en el apartado del marco de referencias teóricas- en que se hablaba de la dialéctica en la sociología del arte (según Hauser), consideramos la opinión de otros estudiosos que cuestionan -válidamente- los alcances históricos de dichas posturas sociológicas del arte, en el contexto de Latinoamérica, en términos de sus alcances reales en el tiempo y desde la perspectiva crítica de nuevas propuestas. Esto, a modo de consideración objetivamente válida: En un ensayo más o menos reciente en la revista de la ENAP, UNAM,<sup>109</sup> se discute la necesidad de una formación teórica amplia para la praxis artística de los artistas que abogan por un compromiso político como artistas en relación con la sociedad. Según los autores, "con muchas ganas se puede incidir en la realidad, pero no realizar una revolución política, social, cultural ni artística."<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> "Hacia una nueva práctica del realismo." Taller de Documentación Visual. México; Volumen 2, número 7 (diciembre de 1988-febrero de 1989) Págs. 11-14.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pág. 11.

Y, hablando sobre el caso particular del muralismo en México, preguntan: "¿No es cierto, acaso, que una imagen monumental de Marx domina sobre una de las escaleras del Palacio Nacional? ¿Y no es cierto que las imágenes de Lenin y Trotsky se hallan pintadas en el Palacio de Bellas Artes? ¿Pero no es cierto también que a dichos recintos se asoma el pueblo muy rara vez?"<sup>111</sup> Valdría ampliar dicho cuestionamiento crítico al contexto de la obra de la Generación del 50 y reflexionar un poco sobre sus repercusiones.

Si bien puede ser cierto que la intención social de los artistas -en ambos contextos- no logró cristalizar una relación del arte con la sociedad -a nivel masivo y cotidiano- como agentes transformadores de las injusticias y las desigualdades, tampoco se puede caer en el injusto error de menospreciar las obras de estos movimientos bajo la premisa de la inconclusión de sus ideales, partiendo de la óptica del presente. Primeramente, creemos en la necesidad de contextualizar los resultados de la actividad plástica de estos artistas; de ahí nuestro recuento de antecedentes históricos y artísticos para cada movimiento. Segundo, se trata de dos movimientos que, indudablemente, aún ejercen una gran influencia artística en y fuera de los países donde efectuaron su obra. Veamos de cerca estas conclusiones.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, págs. 11-12.

Cuando hablamos de la necesidad de una contextualización, nos referimos a la intencionalidad social desde las circunstancias que enfrentaron los artistas en su momento histórico. Aunque muchas de ellas ya no son exactamente iguales para muchos artistas latinoamericanos contemporáneos, algunas siguen vigentes, y las perspectivas de relación arte-realidad permanecen vivas para muchos artistas hoy, aún si se ha echado mano de medios artísticos nuevos. Nuestros artistas predecesores entendieron -desde una diversidad de variantes que distinguen las obras entre sí y mediante técnicas elegidas por ellos- que el arte debía relacionarse a los procesos sociales que les tocó vivir; que dicha actividad no podía permanecer al margen de la realidad histórica de la que ellos eran parte. El TGP acogía la influencia de Posada recontextualizando su obra a las nuevas realidades de las cuales los artistas del Taller eran partícipes. De cierta manera podría hablarse de una apropiación conceptual de la obra de Posada por parte de estos artistas. Igualmente, en el caso de la Generación del 50, desde el paradigma colonial, se encontraba sustancia ideológica y conceptual para adecuarse a las nuevas circunstancias históricas, las de la consolidación de una relación colonial cuyos propósitos requerían la total absorción cultural.

No nos parecería justo -en lo personal- evaluar la intención social de la obra de aquellos artistas desde la perspectiva del escepticismo y la desconfianza en la utopía que la sociedad occidental contemporánea ha venido experimentando de un tiempo

acá.<sup>112</sup> Aunque hoy nos pudiera parecer evidente que los proyectos sociales de aquellos artistas -eventualmente- no encontraron repercusiones amplias dentro del contexto de los objetivos que perseguían, tendríamos que considerar que fue así por circunstancias que no sólo afectaron dichos proyectos artísticos sino que continúan afectando aún otras realidades sociales y políticas de mayor alcance, como son la educación y los propios sistemas políticos. El imperio de la tecnología, a costa de la justicia social, se ha ido consolidando con paso acelerado en las últimas décadas del siglo; el proyecto de globalización asume unas dimensiones que acentúan cada vez más las desigualdades económicas y sociales de los grupos humanos que componen nuestro mundo. Van cediendo sistemas políticos completos, mientras la educación se hace cada vez más especializada y menos integral.

Aparte, como dice Marta Traba -siguiendo a Marcuse- "los contenidos autónomos y críticos que constituyen una cultura han sido progresivamente convertidos en un "vehículo de adaptación" para conseguir que el hombre encaje sin contradicciones en el Sistema." Esta realidad, si bien corresponde en su esencia al contexto de los países desarrollados, es transplantada a los contextos de países dependientes de éstos: siguiendo su crítica a la plástica puertorriqueña de las décadas del 50 y 60, Traba opina -desde la realidad general de sometimiento a la "política imperialista de los Estados Unidos" de nuestros países latinoamericanos y la particular de Puerto

---

<sup>112</sup>Ver la excelente compilación de ensayos realizada por Josep Picó, donde se expone el tema del "nuevo criticismo" de la Escuela de Frankfurt, entre otros temas; Modernidad y postmodernidad. (México: 1990).

Rico, agravada por su relación colonial oficial- que, en el caso de este país, las obras de arte de dicho momento histórico se sitúan "dentro de un programa, o de una *intención*, diametralmente opuesto a la que pretenden imprimirle los norteamericanos."<sup>113</sup>

Además, los artistas puertorriqueños pertenecieron a una generación que creía firmemente en los esfuerzos colectivos hacia la educación integral de la gente que no había tenido acceso a ella, aún si dicha creencia fuera o no idealista -como puede serlo para los jóvenes de los 90, cuarenta años después. Este ideal fue el mismo que expresaron la mayoría de los artistas de la escuela mexicana, y uno de los que orientaron los esfuerzos artísticos de los integrantes del TGP.

Aparte de dicha consideración, creemos que estos movimientos respondieron a su compromiso -en general- desde una postura igualmente crítica respecto de la plástica misma, rompiendo con modelos caducos y fomentando la experimentación y la búsqueda artística -herencia de las vanguardias- para realizar una comunicación que, por un lado, respondiera a lo que entendían como la urgencia de una inmediatez comunicativa con la gente y, por otro, se fundara sobre las bases de una expresión formal novedosa y dinámica, ajena a soluciones fáciles o meramente ilustrativas, y sin

---

<sup>113</sup>Marta Traba, Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño. (Río Piedras: 1971), págs. 21-29. Las cursivas son nuestras.

las influencias que la tecnología de hoy ejerce -acaso- en las generaciones de artistas contemporáneos.

En cuanto a la relevancia estética ejercida por estos artistas, podemos hablar de influencias técnicas y de una iconografía de lo propio que, en ambos casos, se originó -a nivel amplio- casi desde cero, y como punto de partida que ha encontrado revisiones y replanteamientos críticos en la obra de muchos artistas contemporáneos, no sólo los que viven y trabajan dentro de dichos países, sino también los que viven y trabajan fuera. Recordemos -por citar un ejemplo- los casos de los artistas mexicanos que mencionábamos -a raíz de la ponencia de Shifra Goldman- que recibían la influencia de Siqueiros en los Ángeles y otras ciudades estadounidenses en las últimas décadas. En el caso de la Generación del 50, encontramos repercusiones técnicas y conceptuales en la obra de artistas como Myrna Báez, Antonio Martorell, Luis Alonso, Carmelo Sobrino, Dennis Mario Rivera, José Peláez, Rafael Rivera Rosa, Nelson Sambolín, Consuelo Gotay, Haydée Landing, e innumerables artistas más jóvenes que actualmente trabajan su obra en y fuera de Puerto Rico.

Entendemos que los modelos artísticos que hemos analizado aquí no son modelos a copiar, sino ejemplos a recordar y puntos de partida para nuevas propuestas que correspondan a las realidades que actualmente conforman nuestros países latinoamericanos, tanto sociopolíticas como estéticas, desde un punto de vista ver-

daderamente crítico. Entender la obra de la Generación del 50, creemos, es fundamental, por haber servido de fundamento a la plástica puertorriqueña actual.

En cuanto a los criterios artísticos de los artistas de la Generación del 50, establecimos algunos de los que los moldearon, desde la opinión de uno de sus artistas más representativos, Rafael Tufiño, recogida en varias conversaciones que sostuvimos con él en 1992: la inquietud principal de los artistas, en el plano artístico, fue la de conseguir resultados estéticos de alta calidad técnica, dentro del contexto de los distintos medios, y la comunicación por medio de imágenes, de la necesidad de una resistencia frente a la absorción cultural de la realidad colonial. El caso de la serigrafía fue tal vez el que más alcanzó la primera característica, y no es exagerado afirmar que la dirección de Lorenzo Homar en los talleres de la División y el ICP fue factor determinante. Se creía -y el arte mexicano en cuestión tuvo que ver en esto- en el trabajo colectivo, no sólo en la impresión de las obras, sino también en la conceptualización de las mismas. Aquí fue importante la opinión de Homar -siempre recordada por sus colegas- de que había que trabajar duro y disciplinadamente para encontrar las formas de expresión que las diversas técnicas potenciaran.

La calidad alcanzada fue tal, que la gráfica puertorriqueña ha sido reconocida por muchos; el cartel serigráfico, por ejemplo, fue en sí una de las tres categorías para carteles de origen occidental en la compilación anual de Gall, Suiza, según la Gran

Enciclopedia de Puerto Rico. la *Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*, iniciado en 1970, ha sido otra confirmación de la reputación de que ha gozado nuestra gráfica, a pesar de las vicisitudes en las que la actividad se ha visto involucrada, por razones político-partidistas, en años anteriores.

La realización de esta investigación ha pretendido echar una mirada a la obra de la generación de artistas que inició -en proporciones amplias- la plástica contemporánea de Puerto Rico, desde la perspectiva de la influencia recibida de la escuela mexicana de pintura y del Taller de Gráfica Popular. A pesar de haberse mencionado esta influencia -aquí se han recogido citas que lo demuestran-, sentíamos la necesidad de abundar más en las circunstancias que propiciaron tal influencia; ahondando en los procesos históricos por los que pasaban ambos países al momento de iniciar su obra plástica los artistas de cada movimiento, podemos entender mejor la obra de la Generación del 50, y las cualidades que la definieron. Esta comprensión -consideramos- es imprescindible para el análisis de la plástica puertorriqueña actual y para proponer nuevas alternativas al quehacer artístico del país, alternativas que respondan a las condiciones actuales de nuestra sociedad, tomando en cuenta el punto de partida de la obra de la Generación del 50.

Permanecemos conscientes, no obstante, de que nuestra aportación no es suficiente. Coincidimos -25 años después- con la opinión de Marta Traba, cuando afirmaba que

el eclecticismo ha penetrado la crítica sobre arte moderno en Puerto Rico, que "ha caído en manos de comentaristas cuya increíble fraseología se mueve entre los límites de la comida homenaje y el costurero de señoras, calificando cualquier cosa que se presente con las más benévolas y ditirámicas explosiones verbales."<sup>114</sup> A pesar de que ya contamos con más críticos serios en Puerto Rico, aún queda mucho trabajo que realizar en dicho campo, haciendo cada vez más imprescindibles las investigaciones críticas sobre la obra de ésta y las siguientes generaciones de artistas nacionales. Esperamos que este trabajo aporte a futuros intentos en esa dirección.

---

<sup>114</sup>Ibid., pág. 13.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Teodor W. Teoría estética. Madrid: Ediciones Taurus, 1992.
- Alanís, Judith. Gabriel Fernández Ledesma. México, D.F.: Escuela Nacional de Artes Plásticas, U.N.A.M., Coordinación de Difusión Cultural, 1985.
- Alvarado Perea, Carlos, coord. Carlos Alvarado Lang: baluarte del grabado mexicano. México: División de Estudios de Posgrado, E.N.A.P, U.N.A.M., 1989.
- Azcarate, José María de. Historia del Arte. Madrid: Ediciones Anaya, 1984. Págs. 757-872.
- Barnicoat, John. Los carteles. Su historia y su lenguaje. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995.
- Berdicio, Roberto y Stanley Applebaum, eds. Posada's Popular Mexican Prints. Nueva York: Dover Publications, 1972.
- Berger, John. Art and Revolution. Nueva York: Pantheon Books, 1969.
- Brenner, Anita. Idols Behind Altars. Nueva York: Payson & Clarke, LTD., 1929.
- Cardona Peña, Alfredo. Conversaciones con Diego Rivera (EL monstruo en su laberinto). México, D.F. Editorial Diana, 1986.
- Cardoza y Aragón, Luis. Pintura activa. México, D.F.: Ediciones Era, 1961.
- Castor, Suzy, coordinadora. Puerto Rico: una crisis histórica. México, D.F.: Editorial Nuestro Tiempo, 1979.
- Corretjer, Juan Antonio. Yerbabuja. Puerto Rico: Ediciones Casa Corretjer, 1992.
- Cortés Juárez, Erasto. El grabado contemporáneo (1922-50). Enciclopedia mexicana del arte. México, D.F.: Ediciones Mexicanas, 1951, 12 vols.
- Cupeles, J. David. Lorenzo Homar: Artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico. México, D.F.: Segunda edición del autor, 1986.
- Debroise, Olivier. Diego de Montpamasse. México: Secretaría de Educación Pública, Serie Lecturas Mexicanas, 1985.

Eder, Rita y Mirko Lauer. Teoría social del arte. Bibliografía comentada. México: U.N.A.M., 1986.

Enciclopedia del Arte Mexicano Contemporáneo. "La época de oro del grabado en México." Querétaro: Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, tomo 14.

*Estampas de la Revolución Mexicana: 85 grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular*. México, D.F.: 1947.

Fauchereau, Serge. Les Peintres Révolutionnaires Mexicains. París: Editions Messidor, 1985.

Fernández Méndez, Eugenio. Antología del pensamiento puertorriqueño. (1900-1970). Río Piedras: Editorial Universitaria, 1975.

Fischer, Ernst. The Necessity of Art. Londres: Peregrine Books, 1978.

Folgerait, Leonard. So Far from Heaven: David Alfaro Siqueiros' "The March of Humanity" and Mexican Revolutionary Politics. Cambridge University Press, 1987.

Gaya Nuño, Juan A. La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz. San Juan, P.R.: Ediciones Juan Ponce de León, 1963.

Goldman, Shifra M. Contemporary Mexican Painting in a Time of Change. Texas: University of Texas Press, 1981.

Gran Enciclopedia de Puerto Rico, la. Artes plásticas. Madrid: Ediciones R, 1976, tomo VII.

Great Masters of Art, the. Nueva Jersey: Chartwell Books, 1986.

Halperin Donghi, Tulio. Historia contemporánea de América Latina. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Hauser, Arnold. Fundamentos de la sociología del arte. Barcelona: Editorial Labor, 1982.

Helm, Mackinley. Modern Mexican Painters. Nueva York: Harper & Brothers, 1989.

Hemer de Larrea, Irene, et. al. Diego Rivera: Paraíso perdido en el Rockefeller Center. México, D.F.: Edicupes, 1986.

- Herrera, Hayden. Frida: A Biography of Frida Kahlo. Nueva York: Harper & Row, Publishers, 1983.
- Historia del arte mexicano. México, D.F.: Secretaría de la Educación, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat. 120 fascículos semanales, 1982. Fascículos 92, 93, 94, 99 y 100.
- Historia del Arte Salvat. Barcelona: Salvat Editores, 1976, vol. 9, págs. 193-239.
- Hurlburt, Laurence P. The Mexican Muralists in the United States Nuevo México: Nuevo Mexico Press, 1989.
- Ivins, William M., Jr. How Prints Look. Ed. revisada y aumentada. Boston: Beacon Press, 1987.
- Jiménez, Marc. Theodor Adorno: Arte, ideología y teoría del arte. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.
- Lyotard, Jean-Francois. La condición postmoderna. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1993.
- Marcuse, Herbert. El final de la utopía. Barcelona: Editorial Planeta/Ariel, 1981.
- Montenegro, Roberto. Mexican Painting: 1800-1860. Nueva York: Appleton-Century, 1933.
- El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte. México: U.N.A.M., 1986.
- Orozco, José Clemente. Apuntes autobiográficos. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1966.
- \_\_\_\_\_ Cartas a Margarita. México, D.F.: Ediciones ERA, 1987.
- Picó, Fernando. Historia general de Puerto Rico. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1986.
- \_\_\_\_\_ 1898: La guerra después de la guerra. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1987.
- Picó, Josep, compilador. Modernidad y postmodernidad. México, D.F.: Editorial Alianza Mexicana, 1990.

Prignitz, Helga. **El Taller de Gráfica Popular en México (1937-1977)**. México, D.F.: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1992.

Quintero Rivera, A. G. **Conflictos de clase y política en Puerto Rico**. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1984.

Ramos, Samuel. **El perfil del hombre y la cultura en México**. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, Segunda Serie Lecturas Mexicanas, 1987.

Read, Sir Herbert. **A Concise History of Modern Painting**. New York: Thames and Hudson, 1988.

Reed, Alma. **The Mexican Muralists**. Nueva York: Crown Publishers, 1960.

Riutort, Ana. **Historia breve del arte puertorriqueño**. Madrid: Ediciones Playor, 1989.

Scarano, Francisco A., ed. **Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo xix**. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1981.

\_\_\_\_\_. **Puerto Rico: Cinco siglos de historia**. México, D.F.: McGraw-Hill Interamericana, 1993.

Shikes, Ralph E. **The Indignant Eye: The Artist as Social Critic**. Boston: Beacon Press, 1976.

Sierra, Justo. **Evolución política del pueblo mexicano**. México, D.F.: Editorial Cien, 1993.

Siqueiros, David A. **Me llamaban el Coronelazo (Memorias)**. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1977.

Stewart, Virginia. **45 Contemporary Mexican Artists**. California: Stanford University Press, 1951.

Traba, Marta. **Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño**. Río Piedras, P.R.: Ediciones Librería Internacional, 1971.

Vasconcelos, José. **La raza cósmica**. México, D.F.: Espasa Calpe Mexicana, 1995.

\_\_\_\_\_. **Ulises criollo**. (partes 1 y 2.) México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, Serie Lecturas Mexicanas, 1983.

Westheim, Paul. El grabado en madera. (trad. Mariana Frenk). México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Wolfe, Bertram D. La fabulosa vida de Diego Rivera. México, D.F.: Editorial Diana, 1986.

Zea, Leopoldo. El pensamiento Latinoamericano. México, D.F.: Editorial Ariel, 1976.

#### HEMEROGRAFÍA

Acha, Juan, "Hacia la sociohistoria de nuestra sociedad artística." Plástica. San Juan: I.C.P. (septiembre de 1984), págs. 21-24.

Álvarez Lezama, Manuel, "A Celebration of a Fruitful Career." San Juan Star. Puerto Rico: 17 de diciembre de 1995, págs. 16-17.

"El arte del cartel en Puerto Rico" El Mundo. Puerto Rico: 15 de noviembre de 1958, págs. 9-10.

Ashton, Dore, "On the Identity of Latin American Art." Plástica. San Juan: I.C.P. (septiembre de 1984), págs. 12-13.

Benítez, Marimar, "¿Qué es el arte puertorriqueño?" El Reportero, suplemento Viva. Puerto Rico: 4 de febrero de 1984, pág.23.

\_\_\_\_\_, "¿Qué es el arte puertorriqueño? Parte 2." El Reportero, suplemento Viva. Puerto Rico: 4 de febrero de 1984, pág. 25.

\_\_\_\_\_, "Myrna Báez: de la claustrofobia y pasividad del colonizado." Plástica. San Juan: I.C.P. (septiembre de 1988), págs. 59-68.

Berrios, Nelson Gabriel, "Myrna Báez." Puerto Rico Ilustrado. Puerto Rico: 17 de enero de 1988, págs. 6-8.

Bonilla Norat, Félix, "Recuerdos: Ante el mural de La Plena." Plástica. San Juan: I.C.P. (marzo de 1986), págs. 31-33.

Cárdenas Ruiz, Manuel y Eugenio Fernández Méndez, "Homenaje a Rafael Tufiño." Avance. San Juan: (febrero de 1974), págs. 58-61.

- Cherson, Samuel, "Oller, El Redescubrimiento." Plástica. San Juan: I.C.P. (noviembre de 1983), págs. 22-27.
- \_\_\_\_\_, "Tamayo: El eterno estudiante." El Nuevo Día, revista Domingo. Puerto Rico: 7 de diciembre de 1986, págs. 4-10.
- Chiesa, Luis Quero, "Arte nacional puertorriqueño." Alma Latina. San Juan: (núm. 293, 1945), págs. 10, 22-23, 61-62.
- \_\_\_\_\_, "Arte nacional puertorriqueño. (Cont.)" Alma Latina. San Juan: (núm. 294, 1945), págs. 20-21.
- Cimet S., Esther, "Octavio Paz: La inmaculada concepción y el movimiento muralista mexicano." Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 2, número 7, diciembre de 1988-febrero de 1989), págs. 31-40.
- Cordero Reiman, Karen, "Estilística e influencias." Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 2, número 7, diciembre de 1988-febrero de 1989), págs. 87-92.
- Corretjer, Juan Antonio, "El grabado en Puerto Rico." El Imparcial. Puerto Rico: 2 de mayo de 1964, pág. 27.
- Coyne, Gary J., "Félix Rodríguez Báez." Avance. San Juan: (13-19 de julio de 1972), pág. 61.
- Cuevas, Clara. "Lorenzo Homar: Mi propia vida ha sido un taller." Puerto Rico Ilustrado. Puerto Rico: 7 de noviembre de 1971, págs. 10-13.
- Fernández Méndez, Eugenio y Manuel Cárdenas, "Lorenzo Homar: El hombre y el artista." Avance. San Juan: (10 de diciembre de 1973), págs. 34-37.
- Fernández Zavala, Margarita, "Entrevista a Myrna Báez: Myrna Báez y la presencia de Puerto Rico en su arte." Plástica. San Juan: (marzo de 1983), págs. 37-41.
- \_\_\_\_\_, "Tamayo en la VII Bienal." Plástica. San Juan: (marzo de 1987), págs. 27-30.
- \_\_\_\_\_, "La Sala de Gráfica Puertorriqueña y su contenido." Plástica. San Juan: (julio de 1981), págs. 27-30.
- García Gutiérrez, Enrique, "Gráficas en el Museo de las Américas." El Nuevo Día, revista Domingo. Puerto Rico: 7 de enero de 1996, págs. 12-15.

Garibay, Jesús, "Lo que (no) es la crítica de arte: nueve recetas indispensables." Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 3, número 11, mayo de 1990), págs. 43-47.

Goldman, Shifra M., "Bajo el emblema de La Pava: Arte y populismo puertorriqueño en el contexto internacional." Plástica. San Juan: (septiembre de 1988), págs. 9-25.

Gómez Sicre, José, "Inquietud artística en Puerto Rico." Puerto Rico Ilustrado. Puerto Rico: 13 de diciembre de 1952, pág. 28.

González Matute, Laura, "Pintura durante la Revolución." Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 3, número 11, mayo de 1990), págs. 5-10.

González, Sebastián, "El arte de Carlos Marichal." Urbe. San Juan: Vol. I, núm. 4 (diciembre de 1962), págs. 37-42.

Hernández Cruz, Luis, "El arte en el Caribe: Puerto Rico." Plástica. San Juan: I.C.P. (diciembre de 1979), pág. 16.

Lisbona, José Antonio, "Tamayo en España." El Nuevo Día, revista Domingo. Puerto Rico: 11 de septiembre de 1988, págs. 12-15.

Márquez, Juan Luis, "La consagración de Lorenzo Homar." El Mundo. Puerto Rico: 25 de febrero de 1970, pág. 66.

\_\_\_\_\_, "Una exposición de Rosado del Valle en la Universidad." Puerto Rico Ilustrado. Puerto Rico: 6 de abril, pág. 60.

\_\_\_\_\_, "Frank Cervoni Brenes." El Mundo. Puerto Rico: 5 de enero de 1947.

\_\_\_\_\_, "Grupo de artistas borincas crean entidad sorprendente." El Mundo. Puerto Rico: 31 de diciembre de 1950.

\_\_\_\_\_, "José A. Torres Martinó: Un pintor ubicado en su tiempo." Puerto Rico Ilustrado. Puerto Rico: 6 de octubre de 1945, pág. 24.

\_\_\_\_\_, "Las pinturas de Félix Rodríguez Báez." El Mundo. Puerto Rico: 5 de enero de 1947.

Mejía, Felipe, "Orozco en cuatro tintas." Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 3, número 11, mayo de 1990), págs. 29-32.

Monclova Vázquez, Héctor I., "*Carlos Raquel Rivera: silencio en la gubia, grito en papel.*" Claridad, suplemento En Rojo. Puerto Rico: semana del 30 de abril al 6 de mayo de 1993, pág. 22.

\_\_\_\_\_, "*Trazos de un retrato hablado de Homar.*" Claridad, suplemento En Rojo. Puerto Rico: semana del 8-12 de marzo de 1993.

Ocharán, Leticia, "*Un análisis de la gráfica.*" Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 2, número 7, diciembre de 1988-febrero de 1989), págs. 84-85.

Ochart, Ivonne, "*Homenaje a Carlos Raquel Rivera.*" Diálogo. Puerto Rico: abril de 1993, págs. 10-11.

Pérez Chanis, Efraín E., "*El arte de Lorenzo Homar.*" Urbe. San Juan: Vol. I, núm. 3, (septiembre de 1962), págs. 30-37.

\_\_\_\_\_, "*Julio Rosado del Valle: Pintor y escultor.*" Urbe. San Juan: Vol. I, núm. 1 (marzo de 1962), págs. 38-43.

\_\_\_\_\_, "*Manuel Hernández Acevedo: Intérprete del primitivismo.*" Urbe. San Juan: Vol. III, núm. 13 (junio-agosto de 1965), págs. 36-39.

\_\_\_\_\_, "*Tufiño.*" Urbe. San Juan: Vol. I, núm. 2 (junio de 1962), págs. 40-45.

Pérez Gavilán, Ana Isabel, "*Los historiadores frente a la crítica.*" Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 3, número 11, mayo de 1990), págs. 49-56.

Ponti, Gino, "*Homar.*" The San Juan Star, Sunday Magazine. Puerto Rico: 23 de octubre de 1977, págs. 4-9.

Reyes Palma, Francisco, "*Radicalismo artístico en el México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis.*" Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 2, número 7, diciembre de 1988-febrero de 1989), págs. 5-10.

Routé-Gómez, Eneid, "*Lorenzo Homar.*" The San Juan Star, Sunday Magazine. Puerto Rico: 6 de octubre de 1991, págs. (H-1) -(H-3).

Ruiz, Rafael Homar, "*Carlos Raquel Rivera y la evolución de su estilo.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (marzo de 1986), págs. 15-17.

\_\_\_\_\_, "*Perfil de Carlos Raquel Rivera.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (marzo de 1986), págs. 18-20.

Ruiz de la Mata, Ernesto, "*The Art of Rafael Tufiño.*" San Juan Review. (diciembre de 1965), págs. 18-24.

\_\_\_\_\_, "*Exhibición retrospectiva del cartel en Puerto Rico.*" Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan: (enero-marzo de 1972), págs. 33-38.

\_\_\_\_\_, "*Rafael Tufiño: An Artist Among the Painters.*" The San Juan Star, Sunday Magazine. 14 de abril de 1991, págs. 2-4.

\_\_\_\_\_, "*Tufiño.*" The San Juan Star, Sunday Magazine. Puerto Rico: 6 de octubre de 1991, pág. 12.

\_\_\_\_\_, "*The World of Lorenzo Homar.*" San Juan Review. (septiembre de 1965), págs. 13-32.

Salazar, Antonio, "*Tamayo: una relectura.*" Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 2, número 7, diciembre de 1988-febrero de 1989), págs. 57-64.

"*Siqueiros.*" Life en español. Chicago: Vol. 30, núm 2, 20 de noviembre de 1967, págs. 46-50.

Somoza, María Emilia, "*El cartel en Puerto Rico: Retrospectiva.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (marzo de 1986), págs. 38-41.

Taller de Documentación Visual, "*Hacia una nueva práctica del realismo.*" Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 2, número 7, diciembre de 1988-febrero de 1989), págs. 11-14.

Tibol, Raquel, "*Coda para la VII Bienal de San Juan.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (marzo de 1987), págs. 5-7.

Tió, Teresa, "*La década del '50.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (marzo de 1986), págs. 33-37.

- \_\_\_\_\_, "Lorenzo Homar y el cartel en el Taller del I.C.P.: 1957-1972." Plástica. San Juan: I.C.P. (agosto de 1982), págs. 22-27.
- "*Táinos, Los.*" Saber Ver. México: Fundación Cultural Televisa (marzo-abril de 1995).
- Tcherkaski, José, "*Siqueiros es México.*" Cambio 16. Madrid: 31 de enero de 1994, núm. 1.158, págs. 36-39.
- Torres Martinó, José Antonio, "*Artes gráficas de Puerto Rico.*" Plural. México, D.F.: Vol. IX-III, núm. 99, diciembre de 1979, págs. 31-39.
- \_\_\_\_\_, "*El cartel puertorriqueño.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (diciembre de 1979), págs. 12-15.
- \_\_\_\_\_, "*Juan Antonio Rosado: 1891-1962.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (septiembre de 1987), págs. 51-58.
- \_\_\_\_\_, "*Luis Alonso: Xilógrafo.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (marzo de 1987), págs. 17-25.
- \_\_\_\_\_, "*Reflexiones sobre el arte regional.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (mayo de 1979), págs. 4-6.
- \_\_\_\_\_, "*La Sala Gráfica Puertorriqueña: Su significado.*" Plástica. San Juan: I.C.P. (noviembre de 1983), pág. 20.
- Torres Michúa, Armando, "*El contexto histórico de la obra de Tamayo.*" Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 2, número 7, diciembre de 1988-febrero de 1989), págs. 67-70.
- \_\_\_\_\_, "*Del colorido tamayesco.*" Revista de la ENAP, UNAM. México: ENAP, UNAM (volumen 2, número 7, diciembre de 1988-febrero de 1989), págs. 85-86.

## TESIS

- Landing Gordon, Haydeé. "*El nacionalismo como forma de afirmación en las artes plásticas puertorriqueñas: 1900-1985.*" Tesis de Maestría en Artes Visuales. México: E.N.A.P., U.N.A.M., 1986.
- Paes de Carvalho Ramos, Fernando. "*Reinterpretación del movimiento antropofágico brasileño de los años 20 en un proyecto personal de pintura.*" Justificación

escrita de tesis de Maestría en Artes Visuales. México: E.N.A.P., U.N.A.M., 1995.

## CATALOGRAFÍA

La Casa del Arte, San Juan, *Exposición de pinturas de Carlos Raquel Rivera*, julio de 1971.

*Catálogo completo de la obra gráfica de Orozco*, con textos de Clemente Orozco Valladares. Publicado en enero de 1970 por la Galería Luigi Marrozzini, San Juan; Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Universidad de Puerto Rico.

Galería Colibrí, San Juan, *Exposición de grabados de Carlos Raquel Rivera*, con introducción de Pedro Juan Soto; mayo de 1964.

Galería Luigi Marrozzini, San Juan, *Julio Rosado del Valle: Selección de pinturas*, con textos por Javier Blanco y Michelle Marxuach; febrero-marzo de 1993.

Galería Palomas, San Juan, *Exposición retrospectiva de Lorenzo Homar: Homar a los 80 años*, 1993.

Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, *Pintura y gráfica de los años 50*, con textos por Antonio Martorell, J.A. Torres Martinó y José L. González; noviembre de 1985.

Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, *Carlos Raquel Rivera*, con introducción de Carlos R. Rivera; sin fecha.

---

\_\_\_\_\_, San Juan, *Carlos Raquel Rivera: Obra gráfica, 1951-1990*; exposición homenaje, X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, con textos de Teresa Tió y Flavia Lugo de Marichal; 20 de abril-20 de octubre de 1993.

---

\_\_\_\_\_, San Juan, *Exposición de pinturas de Carlos Raquel Rivera*; agosto-septiembre de 1966.

---

\_\_\_\_\_, San Juan, *El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, Exposición Homenaje, XI Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, con presentación y documentación por Teresa Tió; 12 de noviembre de 1995-31 de marzo de 1996.

---

\_\_\_\_\_ , San Juan, *Rafael Tufiño: Exposición retrospectiva de su obra gráfica*, con introducción de Manuel Cárdenas Ruiz y Eugenio Fernández Méndez; enero de 1974.

---

\_\_\_\_\_ , San Juan, Museo del Arsenal de la Puntilla, *La tarjeta de Navidad puertorriqueña*, producción de la HAGPR, con introducción de la HAGPR y texto de Dwight García; 8 de noviembre de 1987-8 de enero de 1988.

Instituto Nacional de Bellas Artes, Academia de las Artes, México, *Leopoldo Méndez (1902-1969). Exposición homenaje*, con textos de Raquel Tibol; febrero-marzo de 1970.

---

\_\_\_\_\_ , Museo del Palacio de Bellas Artes, México, *José Chávez Morado. Su tiempo, su país*, con textos de José de Santiago, Ramón Vargas Salguero, María Eugenia Garmendia Carbajal, Nadia Ugalde Gómez y José Chávez Morado; 1988.

Museo Nacional de Arte, México, D.F., *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, con texto de María Luisa López Vieyra; abril-junio de 1994.

Museo de Ponce, Ponce, Puerto Rico, *Francisco Oller: un realista del Impresionismo; junio de 1983-octubre de 1984*.

The Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, *Alfredo Zalce. A Retrospective*, con introducción de René H. Arceo y Berta Taracena; 30 de octubre de 1987-24 de enero de 1988.

Nagoya City Art Museum, Japón, *Renacimiento en el arte mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, con texto de Teresa del Conde; mayo-julio de 1989.

Universidad de Puerto Rico, Biblioteca José M. Lázaro, *Exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar*, con introducción de Ramón Arbona, textos de Marimar Benítez y Maricarmen Ramírez; agosto-septiembre de 1978.

---

\_\_\_\_\_ , Museo de la Universidad, *Catálogo de actividades dedicadas a Irene y Jack Delano: Irene y Jack Delano en Puerto Rico*, con introducción de Ricardo Alegría con textos de Carmen Wale, Inés M. de Muñoz, José Arsenio Torres, Teresa Tió y Roger Martínez; junio-julio de 1981.

---

\_\_\_\_\_ , *La estampa serigráfica en Puerto Rico: cuatro décadas*, con introducción de Mari Carmen Ramírez y

textos de Norma Rosso Tridas y Enrique García Gutiérrez; 13 de noviembre de 1987-3 de enero de 1988.

---

\_\_\_\_\_, *Exposición retrospectiva de Carlos Raquel Rivera, Cabalcomienda*, con introducción de Carlos R. Rivera, textos de José A. Pérez, Emilio Díaz Valcárcel, comentarios de Juan Antonio Corretjer, Francisco Rodón, Luis Hernández Cruz y Rafael Tufiño; marzo-abril de 1984.

---

\_\_\_\_\_, *La xilografía en Puerto Rico: 1950-1986*, con introducción de Mari Carmen Ramírez, textos de María Luisa Moreno y Flavia Marichal Lugo; noviembre de 1986-enero de 1987.

---

\_\_\_\_\_, Sala de Exposiciones de la Facultad de Humanidades, *Exposición de Carlos Raquel Rivera*, con introducción de Ricardo Alegría y nota de José A. Torres Martinó; abril-mayo de 1958.

#### OTRAS FUENTES

Conversaciones con Rafael Tufiño. San Juan, Puerto Rico, 7 de febrero; 20 y 27 de octubre de 1992.

Entrevista a Antonio Maldonado. San Juan, Puerto Rico, 12 de febrero de 1992.

Entrevista a Carlos Raquel Rivera. Río Piedras, Puerto Rico, 30 de marzo de 1992.

Entrevista a José Antonio Torres Martinó. Puerto Nuevo, Puerto Rico, agosto de 1994.

Entrevista a Alfredo Zalce. Morelia, Michoacán, México, 5 de agosto de 1995.

Simposio *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte, abril 25, 26 y 27, 1996.

Video *La Generación del 50*. San Juan: Producciones Vejigante, Inc. Producción y dirección de Sonia Fritz), 1991.

## APÉNDICE

## LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. **Carlos Raquel Rivera** (Puerto Rico): *20 Aniversario del Taller de Gráfica Popular*. Cartel serigráfico, 1956.
- Fig. 2. **Leopoldo Méndez** (México): *Los Esclavos*. Linograbado, 1955.
- Fig. 3. **Carlos Raquel Rivera** (Puerto Rico): *Huracán del Norte*. Linograbado, 1955.
- Fig. 4. **Pablo O'Higgins** (México): *La Huelga de Cananea*. Linograbado, 1947.
- Fig. 5. **Rafael Tufiño** (Puerto Rico): *Santa María*. Linograbado, 1953-55.
- Fig. 6. **Alfredo Zalce** (México): *Bomba atómica*. Linograbado, 1954.
- Fig. 7. **José Antonio Torres Martinó** (Puerto Rico): *Mater atómica*. Xilografía, 1962.
- Fig. 8. **Lorenzo Homar** (Puerto Rico): *La Mujer de Barceloneta*. Linograbado, 1952.
- Fig. 9. **Rafael Tufiño** (Puerto Rico): *Temporal*. Linograbado, 1953-55.
- Fig. 10. **Antonio Maldonado** (Puerto Rico): *A Puerto Rico*. (ilustración con espacio para texto poético). Linograbado, 1958-59.
- Fig. 11. **José Allcea** (Puerto Rico): *No lo llores, madre...* Medio mixto (serigrafía y plexiglass), 1969.

# ANIVERSARIO



VEINTE AÑOS DE FE PROFUNDA EN EL PUEBLO Y EN SU JUSTICIA, DE VALOR ANTISISTEMICO E INSGORNABLE, DE CONSTANCIA Y PESO COLECTIVO, SON ELEVADO EJEMPLO DE LO QUE EL ARTE Y EL ARTISTA DEBEN SER EN NUESTRO PAIS. ¡SALUDOS EN ESTE ANIVERSARIO A LOS QUE HAN MANTENIDO POR VEINTE AÑOS LA REALIDAD MEXICANA DEL TALLER DE GRAFICA POPULAR! *Alfonso, Roberto, Justo, Rene, Moisés, P. Rivas, José, Carlos, Humberto, El Gallo, etc.*  
*Chigori, José, etc.* Artistas de Puerto Rico

Fig. 1



Fig. 2

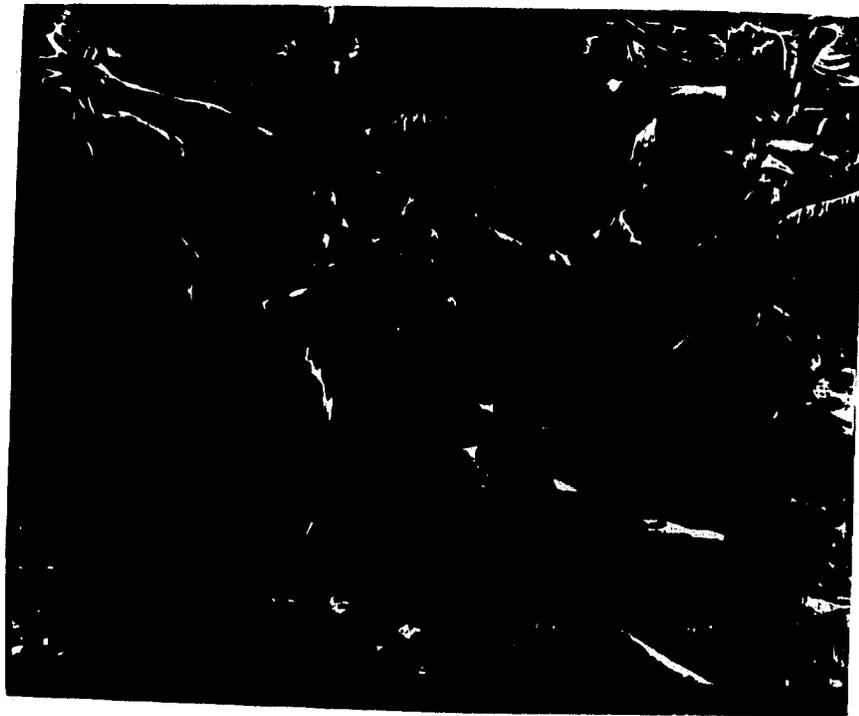


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

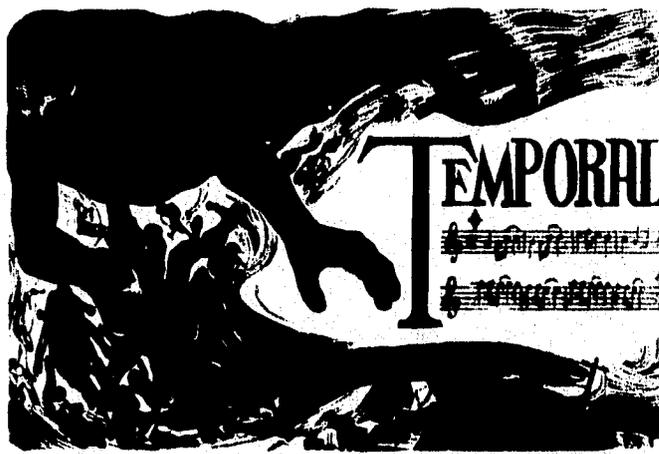


Fig. 9



Fig. 10

**No lo llores madre.  
no lo llores más.  
mira que le tienes  
las alas mojás.**

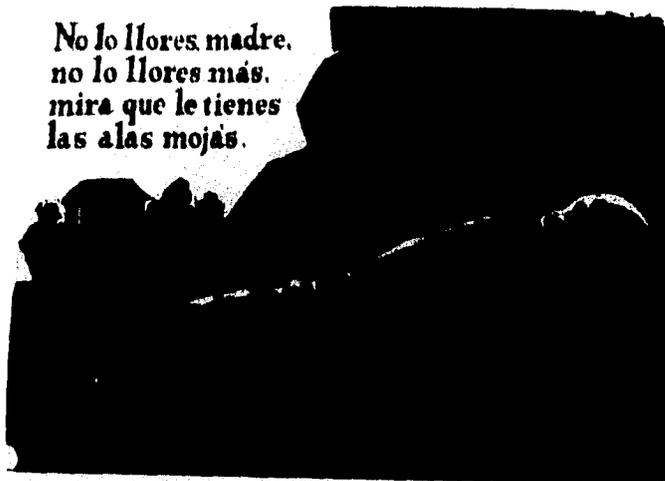


Fig. 11