

T
709.7295
MAR

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

APUNTES PARA UNA SOCIO-HISTORIA DEL ARTE EN PUERTO RICO:)

1750 - 1970

T E S I S

PARA OPTAR AL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES
PRESENTADA POR:

CARLOS ALBERTO MARCIAL LOPEZ



ESCUELA NAL. DE ARTES PLASTICAS



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.

DEDICATORIA

A MIS PADRES:

JOAQUIN MARCIAL

BLANCA LOPEZ

A MI ESPOSA:

MARIA E. TORRES

A MI HIJO:

CARLOS, ARMANDO

P R E F A C I O

Esta tesis es parte de mi continuo proceso de aprendizaje y superación académica. La investigación resultante de este proceso fue realizada mientras cursabamos las materias conducentes al grado de Maestro en Artes Visuales (Pintura) impartidas en la División de Estudios de Posgrado de la Escuela de Artes Plásticas, adscrita a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Nos hubiese resultado imposible realizar este trabajo de no existir en la División de Posgrado, las condiciones académicas necesarias así como un ambiente rico en inquietudes que buscan soluciones a los problemas visuales contemporáneos de América Latina, como lo demuestran la celebración de simposios internacionales, así como la celebración de muestras de diversas artes y conferencias eventos - que, mantienen un alto nivel en la investigación y docencia en esta casa de estudios.

Deseamos agradecer al personal docente y administrativo de la División su interés por mantener un alto nivel de eficiencia dentro de la Escuela. También deseamos hacer extensivo nuestro agradecimiento a aquellos profesores que

con su ejemplo, dedicación y paciencia contribuyeron a la realización de nuestros objetivos. Deseo agradecer en particular al maestro Juan Acha, asesor de esta tesis, su interés y horas de dedicación por nuestro trabajo, así como sus útiles consejos y observaciones académicas. De él hemos asimilado innumerables conocimientos en nuestra formación profesional. De igual manera deseo hacer extensivo mi agradecimiento a otros profesores de la División de Posgrado quienes también han contribuido a mi desarrollo académico. En este sentido deseo mencionar a los maestros, Jorge Novello, Claudio Cevallos y Sergio Hernández, quienes siempre nos prestaron su apoyo y orientación. Reiteramos aquí nuestro más profundo aprecio y respeto hacia todos ellos.

Otras personas que merecen mi reconocimiento por su apoyo son el maestro Carlos Sánchez y los compañeros colegas pintores, Alfonso Moraza y Oliverio Hinojosa. Ellos nos han brindado su amistad y entusiasmo en todo momento.

En el ámbito familiar quiero expresar mi aprecio por el apoyo moral recibido de mis padres, Joaquín Marcial y Blanca López, así como a mis parientes políticos en México; Sra. Dinorah Muñoz y Sra. María T. Contreras. También un agradecimiento muy especial a mi esposa María E. Torres, por su valiosa e inagotable ayuda.

Deseamos por otro lado agradecer al Instituto de Cul
tura Puertorriqueña, su asistencia económica que en parte -
hizo posible nuestros estudios de posgrado.

Finalmente quiero expresar mi agradecimiento a las -
autoridades de la División de Estudios de Posgrado de la Es
cuela Nacional de Artes Plásticas y en especial al Maestro
Sergio Hernández, Secretario Académico de la Maestría por -
el apoyo y solidaridad recibidos.

(CARLOS ALBERTO MARCIAL LOPEZ)

I N D I C E

	PAG.
INTRODUCCION	1
CAPITULO I. BREVE ESBOZO SOBRE EL DESARROLLO DE LA CLASE MULATA EN PUERTO RICO	12
CAPITULO II. JOSE CAMPECHE: ARTESANO-PINTOR.	26
CAPITULO III. EL ESTILO DE CAMPECHE COMO TRADICION	46
CAPITULO IV. DE LOS TALLERES DE ARTESANOS A LA FERIA-EXPOSICION	60
CAPITULO V. FRANCISCO OLLER: REALISMO E IMPRESIONISMO	98
5.1. EL REALISMO	101
5.2. REALISMO Y ABOLICIONISMO	110
5.3. EL IMPRESIONISMO	117
5.4. LA ESTETICA IMPRESIONISTA	119
5.5. ALGUNAS ACLARACIONES PERTINENTES	126

CAPITULO VI.	LA PINTURA "EL VELORIO": HACIA UNA INTERPRETACION DE LA CULTURA NACIONAL	142
CAPITULO VII.	SOCIO-HISTORIA Y DISTRIBUCION DEL ARTE EN EL SIGLO XX	159
7.1.	LA SOCIOLOGIA DE LA DISTRIBUCION: ESTADO, MEDIOS MASIVOS Y POLITICA CULTURAL	168
7.2.	EL CIRCUITO DE DIFUSION	175
7.2.1.	LOS PRODUCTOS: MUSEOS Y BIENALES	177
7.2.2.	LOS MEDIOS DE APRENDIZAJE: -- LAS ESCUELAS DE ARTE	183
7.2.3.	LOS MEDIOS INTELLECTUALES: EDUCACION ARTISTICA Y POLITICA CULTURAL	203
ANEXOS		213
BIBLIOGRAFIA		218

INTRODUCCION

El título de esta investigación; "Apuntes para una socio-historia del arte en Puerto Rico: 1750-1970"; señala -- nuestro propósito de estudiar, desde la perspectiva de una teoría del arte materialista y dialéctica, que se apoya en el conocimiento de las ciencias sociales y de la historia, los cambios experimentados por el arte puertorriqueño durante este período de tiempo. Nuestro objeto de estudio consiste en analizar las distintas formas que han tomado los modos de producir, distribuir y consumir del arte en el contexto del tránsito de los diferentes modos de producción material. Decidimos comenzar esta investigación, rastreando los orígenes del artesanado mulato durante el siglo XVIII. El cual nos sirve como punto de referencia para ilustrar el tránsito del modo de producción feudal-esclavista, en cuyo contexto despuntan los artesanos como usufructuarios del sistema de producción artístico-visual, hacia fórmulas pre-capitalistas de organización del trabajo, que reubica la práctica del trabajo artístico, con respecto a la división social del trabajo, que requiere, cada vez más entrado el siglo XIX, del trabajo libre y asalariado como base. Es entonces cuando estrechamente vinculadas al desarrollo de la burguesía criolla surgen entre nosotros las artes cultas o académicas, y los artistas libres de extracción social alta

y con formación académica europea que desplazan a los artesa
nos gremiales.

Las transformaciones en el proceso del trabajo artísti-
tico que evidenciamos marcadamente a partir de mediados de -
siglo XIX, nos dan cuenta del desplazamiento de las artes co
mo actividad artesana-manual, despreciada por la emergente -
burguesía criolla, pasando entonces a ser actividad intelec-
tual, ennoblecedora y portadora de prestigio social, entre -
los miembros más ilustrados de dicha clase. Una vez estable
cidos estos cambios estructurales, pasamos posteriormente al
análisis de las tendencias estético-visuales que se suscitan
en las décadas finales del siglo XIX; el realismo y el impre-
sionismo y su relación con la ideología liberal de la clase
hacendada, como clase en pugna por la hegemonía social y en
posición histórica de promover ante el resto de la sociedad
sus particulares intereses de clase como proyecto nacional.

Luego de aquí, pasamos al estudio del desarrollo expe-
rimentado por el proceso social del trabajo artístico en el
modo de producción capitalista, en lo que toca al presente =
siglo. Como veremos en su momento, ya desde 1898, Puerto Ri-
co, pasa a manos de los Estados Unidos como botín de guerra,
que luego viene a legitimar el Tratado de París que puso fin
a la guerra hispano-norteamericana. Desde ese momento hasta
la actualidad, se suceden cambios significativos en todos los

órdenes de la estructura social, producto del tránsito acele
rado hacia relaciones sociales de producción capitalistas. -
Estos cambios que son promovidos por la presencia imperialista
de Estados Unidos en Puerto Rico, implican transformaciones
sustanciales en cuanto a los modos de producción mate --
rial y las relaciones sociales del trabajo. La transforma--
ción cualitativa del modo de producción material, es decir,
las diferentes modalidades históricas de acumulación de capita
l que ha reuquerido la economía capitalista para la obten--
ción de plusvalía, en el transcurso del siglo XX en Puerto -
Rico, conllevan a su vez la implantación de nuevas formas de
división técnica y social del trabajo que han afectado las -
actuales condiciones de producción, distribución y consumo -
del arte.

Como podrá evidenciar el lector, estos cambios no so-
lo se hacen presentes en Puerto Rico, sino que más bien son
cambios que promueve la economía capitalista a nivel mundial.
El más significativo de ellos es la irrupción a partir de --
1950, de los diseños como una nueva forma de arte más útil -
al capitalismo, y que hoy en día tiende a desplazar a los arti
stas tradicionales, así como estos desplazaron a los arte-
sanos a mediados de siglo XIX. Esta nueva forma de arte --
producto del capitalismo en su fase monopólica, no solo afecta
a las artes cultas en cuanto las obliga a cambiar y pone

en crisis el funcionamiento de las escuelas de arte, en Puerto Rico, Latinoamérica y el mundo entero, sino en tanto crea nuevos medios de producción y difusión que son derivados tecnológicos del diseño y que hoy imponen a las mayorías demográficas nuevas formas de consumo artístico, que las enajenan del consumo sensitivo de las artes tradicionales.

Por otro lado, estudiamos nuestra relación de dependencia colonial y como el capitalismo nos ha impuesto históricamente cambios artísticos que asimilar, antes de que las formas anteriores de arte hubieran tenido tiempo suficiente de arraigar y desarrollarse debidamente, lo que se traduce en la actualidad en una situación anómala de sub-desarrollo y dependencia artística. Por último, utilizando los datos que arroja el modelo socio-histórico, procederemos al estudio de las actuales condiciones existentes de la distribución social del arte, así como de sus mecanismos de difusión.

La presentación ha sido dividida en siete capítulos.

El Capítulo I: Breve Esbozo sobre el desarrollo de la Clase Mulata en Puerto Rico; se dedica al estudio de los orígenes del artesanado mulato en Puerto Rico. Analizamos las condiciones históricas, económicas y sociales, que permiten su formación, y que muestran hasta que punto estos constituían una clase social emergente, de la cual surgen los --

primeros pintores criollos, como lo es el caso de José Campeche.

El Capítulo II: José Campeche artesano-pintor; estudia la vida y obra del pintor mulato en el contexto de las reformas borbónicas para la segunda mitad del siglo XVIII, analizamos las circunstancias que lo llevan a ser como artesano-pintor uno de los mulatos más afamados de su tiempo, a la par que nos lo muestran como un ser privado de libertad.

El Capítulo III: El estilo de Campeche como tradición; estudia como el estilo de este pintor se convierte en la primera tradición pictórica criolla que emular por las sucesivas generaciones de pintores que se suceden a partir de su muerte. Relacionamos la proliferación de copistas de dicho estilo, en función del interés que suscitaba la memoria del pintor mulato entre los intelectuales representantes de la burguesía criolla y sus instituciones culturales, los cuales estimularon a sus imitadores.

El Capítulo IV: De los talleres de artesanos a la Feria-exposición de 1854; estudia los cambios estructurales que conducen al desplazamiento de la pintura como trabajo artesano-manual, por la idea burguesa del artista libre y de la pintura como actividad intelectual portadora de prestigio social. Para esto analizamos las instituciones y fenómenos

culturales que promueven dicho tránsito, y que encontramos materializado para mediados del siglo XIX, en la celebración de exposiciones públicas de la industria, agricultura y bellas artes.

En el Capítulo V: Francisco Oller; realismo e impresionismo; analizamos la vida y obra de este pintor como ilustrativa de los artistas que sustituyen a los artesanos a partir de mediados del siglo XIX. Estudiamos los estilos pictóricos en relación con la ideología burguesa y republicana que matizaba la visión de mundo señorial de los hacendados criollos. En su parte final hacemos algunas aclaraciones pertinentes en cuanto al realismo costumbrista, la historia de la fotografía y sus orígenes en Puerto Rico, y la estética fotográfica de la burguesía de finales de siglo XIX.

El Capítulo VI: La pintura, "El velorio"; hacia una interpretación de la cultura nacional; analizamos los elementos formales de estilo y contenido de la pintura, en relación con los símbolos de identificación nacional utilizados por la burguesía criolla.

El Capítulo VII: Socio-historia y distribución del arte en el siglo XX; tiene el propósito de entregar una interpretación de conjunto, del desarrollo histórico seguido por las artes en Puerto Rico, y de su inserción actual en el

modo de producción capitalista mundial. Nos concentramos sin embargo, en el estudio del circuito de difusión artística; - con sus productos, medios de aprendizaje, educación artística y política cultural.

Todas las fuentes documentales utilizadas en esta investigación, se encuentran debidamente citadas, como su mayoría pertenece a la bibliografía puertorriqueña, decidimos -- citar en extenso, para mayor claridad de exposición, al final de cada capítulo. Para los datos históricos utilizamos a autores como: Salvador Brau, Historia de Puerto Rico; Cayetano Coll y Toste, Boletín Histórico de Puerto Rico; Lidio Cruz Monclova, Historia de Puerto Rico, Siglo XIX; Eugenio - F. Méndez, Crónicas de Puerto Rico; Alejandro Tapia y Rivera, Biblioteca Histórica de Puerto Rico. Para datos referentes a las clases sociales y la economía en Puerto Rico, citamos a autores como: Luis M. Díaz Soler, Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico; José Luis González, Literatura y - Sociedad en Puerto Rico; Wilfredo Mattos Cintrón, La política y lo político en Puerto Rico; Angel Quintero Rivera, Conflictos de clase y política en Puerto Rico; Victor Castillo Colón, La acumulación de capital en Puerto Rico. Dichos autores han sido utilizados porque sus libros constituyen referencia obligada a la par que fuentes aceptadas de importancia de la historiografía puertorriqueña.

La historia del arte en Puerto Rico ha carecido de es tudios que ayuden a profundizar en la comprensión del arte - como un fenómeno histórico y menos en lo que toca a compren- derlo como el fenómeno socio-cultural que es. En realidad - son escasos los autores y los datos se encuentran dispersos en diferentes publicaciones. Estos nos ha permitido reeva-- luar la historia del arte en Puerto Rico, desde una perspec- tiva crítica, analizando su proceso histórico en base a los conocimientos aportados por las ciencias sociales y de la -- historia, así como los de la historia del arte materialista y dialéctica.

El problema principal que encontramos al comienzo de esta investigación, fue que partimos de historiadores del ar te que sólo nos enseñan a estudiar y valorar la historia del arte como la sucesión en el tiempo de obras maestras y auto- res o genios, prestando escasa importancia a las condiciones sociales que intervienen en su formación. Las publicaciones más difundidas, están enfocadas hacia aspectos especializa-- dos y parciales como el estudio de un pintor en particular o como el estudio de una época por separado. Abundan las mono grafías y estudios de carácter laudatorio que nos entregan - una visión romántica y fetichizada de obras y autores, que - poco aportan a nuestro estudio, que realizamos desde la posi ción de la teoría del arte. Si bien es encomiable la labor

de recopilación que para el estudio del arte en Puerto Rico, ha realizado la historiografía tradicional, y sin querer menos preciar el esfuerzo que han conllevado dichos estudios, carecen de una metodología adecuada, que nos permita sentar sobre bases sólidas nuestro conocimiento de la relación arte-sociedad.

Para contrarrestar en nuestro estudio del arte puertorriqueño las visiones idealistas, románticas y sentimentalistas que difunde la historia del arte occidental en versión criolla, nos apoyamos en estudios realizados por autores como: Juan Acha, Arte y Sociedad; Latinoamérica; el sistema de producción; en este libro se estudia desde el punto de vista del materialismo dialéctico e histórico, las causas sociales que dan origen a las artes plásticas en Latinoamérica, así como el sistema de producción artístico-visual que las conforma. En otro libro del mismo autor, que también utilizamos y de título El Arte y su Distribución; se analizan los aspectos distributivos y consuntivos de arte en sus múltiples coyunturas además de entregarnos un capítulo dedicado al proyecto de una socio-historia de la realidad artística Latinoamericana que comprende a la producción, distribución y consumo. Sobre todo analiza los diferentes mecanismos de la distribución de los medios intelectuales del arte, (producción, distribución y consumo). El autor, conviene en se-

ñalar que el curso social de la obra arte depende de la distribución más que de la producción.

Otros libros de no menor importancia, que ayudaron en mucho a nuestra investigación son: Gisele Freund, La fotografía como documento social; Hans Heinz Holz, De la obra de arte a la mercancía; Marta Traba, Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño; este último constituye un trabajo singular, desde el punto de vista de ser el único libro sobre arte en Puerto Rico, que es realizado desde la perspectiva crítica del pensamiento visual latinoamericano e independiente que inicia la autora. Este libro fue poco acogido por las autoridades culturales del país, pues en él se estudian los vicios y excesos propios del arte actual que se produce en Puerto Rico, así como no vacila en señalar nuestra relación de dependencia cultural con los Estados Unidos. En cuanto al análisis que realizamos de algunas obras de arte, nos basamos en el libro de: Nicos Hadjinicolau, Historia del arte y clases sociales; en el cual el autor hace una crítica a los métodos utilizados por la historia del arte tradicional.

Nuestro objetivo de estudio ha consistido en reunir una serie de elementos dispersos de la historia del arte, de la teoría del arte, así como de las ciencias sociales, para entregar una visión de conjunto de los problemas actuales del arte en Puerto Rico. El deseo de realizar esta investi-

gación, surge como parte de nuestro propósito de hacer algunos aportes al desierto campo de las investigaciones estéticas en nuestro medio, desde el punto de partida de la teoría del arte, para presentar un proyecto de socio-historia de la realidad artística puertorriqueña, cuya metodología nos permita profundizar en el conocimiento de la relación arte-sociedad. Es al calor de lo antes expuesto que nos entregamos a la tarea de realizar estos, "Apuntes para una socio-historia del arte en Puerto Rico, 1750-1970"; en nuestro interés - por contribuir de alguna manera a superar ciertas deficiencias y lagunas que la historiografía del arte en Puerto Rico se ha mostrado incapaz de resolver por sí misma, y muy en especial en lo que concierne a comprender el arte como un fenómeno social.

I. BREVE ESBOZO SOBRE EL DESARROLLO DE LA CLASE MULATA EN
PUERTO RICO.

La clase social a la cual corresponden los primeros - balbucesos en materia de pintura en Puerto Rico, no es la cla se señorial de hacendados representada por Francisco Oller, (1833-1917), para las últimas décadas del siglo XIX. Muy por el contrario es el hijo de esclavo liberto, José de Rivaflecha Jordán y Marquez, (José Campeche) - (1751-1809), quien - representa con anterioridad una emergente clase mulata y emi nentemente artesana, que para la segunda mitad del siglo -- XVIII, crea un sentido de nación, así como unas particulares características de clase social, muy diferentes a los que la

clase de hacendados se formará durante el siglo XIX. Aquí -- es muy acertada la observación del escritor José Luis Gonzá-- lez, al respecto de los primeros elementos de conciencia na-- cional en Puerto Rico, emergen del sentimiento de arraigo que la población negra de la isla fue formando a medida que se -- le impedía emigrar hacia otras colonias continentales (1).

La importancia social de esta emergente clase mulata en la sociedad puertorriqueña en el período anterior a la -- promulgación de la Real Cédula de Gracias de 1815, es decir durante el período de las reformas borbónicas en América, -- es tema reciente que aguarda análisis más extensos. Para -- los propósitos de este trabajo nos limitamos a hacer algunas observaciones que nos ayudan a comprender y ubicar la figura de José Campeche, dentro de su justo momento histórico, como representante de esa clase de pardos libres.

Una vez diezmada la población indígena por el régimen de trabajo impuesto por la extracción aurífera en el siglo -- XVI. Se hizo necesario introducir un nuevo tipo de trabajo, el de la esclavitud negra para sustituir al extinguido taíno. Agotadas las fuentes de oro, que determinan el fracaso de la encomienda, la economía de la colonia se basará en 1535-1640, principalmente en el cultivo de la caña de azúcar y la ex -- tracción de su jugo por el sistema de ingenios o trapiches --

como el modo de producción determinante.

"La sustitución del trabajo del indio por el del negro dejará sentado en Puerto Rico el modo de producción esclavista, estructurándose las clases sociales sobre la relación amo-esclavo. No será hasta 1873 que se abolirá la esclavitud. Los siglos que transcurren desde el descubrimiento hasta esa fecha serán siglos de penuria para el negro esclavo, mientras la minoría esclavista buscará por todos los medios perpetuar el régimen de privilegio que les garantiza el trabajo forzado de grandes contingentes de trabajadores" (2).

Desde temprano en la colonización de Puerto Rico se deja sentir la presencia de estos contingentes de trabajadores negros. En un cuadro estadístico solicitado por el gobierno español en 1530, al entonces lugar teniente Francisco Manuel de Olando, se puso de manifiesto un desequilibrio poblacional. El total de blancos que arroja dicho censo es de tan sólo 367, el total de indios entre encomendados y esclavos era de 1,148, mientras que el total de negros esclavos ascendía a 1,523 (3).

El rápido exterminio del indio nativo ya sea por el régimen de trabajo impuesto como por deserciones y rebeliones se puede apreciar en el hecho de que para 1544, ratificada en la isla la orden de Carlos V de 1542, de dar la libertad a los indios, el Obispo Bastidas solo encontró, "sesenta indios entre grandes y chicos, a quienes aplicar aquella

merced" (4). De aquí en adelante el negro se constituye en la fuerza de trabajo predominante en la colonia, la cual se verá incrementada con el desarrollo de la industria azucarrera y de la trata de esclavos.

Para principios de siglo XVII, solo existían tres poblaciones en la isla, Coamo, San Germán o Nueva Salamanca y Arecibo, amén de la Ciudad Capital, que contaba para estas fechas doscientas casas, "construídas, de piedra algunas y otras de tapia y madera, sin contar unos cien bohíos que ocupaban los suburbios" (5). Será precisamente de esos suburbios capitalino de donde surge la fuerza de pardos libres que capitaneados por el mulato Patricio de la Concepción, y organizados en compañía de milicias, hostigan a los invasores holandeses en 1625 que a las órdenes de Boudoin Henry, intentan tomar la ciudad de San Juan. Estos mulatos o pardos libres, organizados militarmente andando el tiempo serían agrupados en el Batallón de Milicias de Cangrejos, Batallón que desempeñaría una gran labor en la defensa del territorio nacional, contra sucesivos ataques de potencias europeas en conflicto con el imperio español (6).

El único censo realizado en el siglo XVII, se debe a la influencia del Obispo don Fray Bartolomé García de Escañuela (7). En 1673, deseando el prelado convencer al rey de que lo que llamaban ciudad era casi un desierto, ordena al -

cura párroco don Juan Guilarte, realizar un censo exclusivo de sus feligreses. En dicho censo se excluyen los habitantes de Cangrejos y Loiza, lugares poblados casi en su totalidad por negros y pardos libres. Aun así los totales para los no blancos son superiores. La suma de pardos libres y negros esclavos es de 971, la de blancos es de 820. Pero lo que nos llama la atención no es la superioridad numérica del grupo de los no-blancos, sino la distinción que se establece entre esclavos 667, y pardos libres, con 304. Esta diferencia fundamental que ubica al mulato en una categoría social más elevada con respecto al negro esclavo, es el indicio evidente de una clase emergente en el panorama laboral de la época, constituida esencialmente por artesanos mulatos.

Son varios los factores que se señala, intervienen en el surgimiento de este grupo de mulatos, pues según el historiador Díaz Soler pueden enumerarse once diferentes procedimientos legales mediante los cuales los negros esclavos podían adquirir su libertad (8). Otro factor indispensable que acelera y nutre la clase de pardos libres, fue la política migratoria y poblacional, sostenida por el gobierno español en América, que consideró libres a los negros que venían refugiados de colonias enemigas en el Caribe y que quedó ratificada mediante innumerables Cédulas de Gracia (9). Estos negros libres que vivieron en un principio como agregados, -

andando el tiempo y merced á los clasistas deseos de la min
ría blanca, fueron reagrupados en colonia aparte y fuera de
la ciudad, en un villorio al cual se le bautizó con el nom--
bre de San Mateo de Cangrejos (10).

El poblado de Cangrejos, lugar en donde se pretendía
mantener a la población negra y mulata libre que no apareja--
ran condición gremial, ofrece antecedentes especiales (11).
En 1654, habiendo llegado a la isla un grupo de refugiados
provenientes de la vecina isla de Santa Cruz, los oficiales
reales opinaban que estos debían ser vendidos, y recaudado -
su valor en las cajas reales. El entonces gobernador y el -
Consejo de Indias se negaron en esta y en sucesivas ocasio--
nes a la venta de esos refugiados y así decidieron dar el am
paro del Rey a estos y a todos los que en adelante lo hicie--
ran de igual manera. En Real Cédula del año 1750, quedaba e
claramente expuesto el propósito y la asiduidad por parte --
del gobierno español en la aplicación de dicha política po--
blacional.

"Por cuanto por diferentes Reales Cédulas ex
pedidas en los años de 1680 y 1693 y señalada--
mente por las de 1733 y las de 1740, se mandó -
al gobernador de la Florida, y a todos de América,
que pusiesen en libertad a los negros esclav
os que se refugiasen de las colonias inglesas
y holandesas a mis dominios con el pretexto de
abrazar nuestra Santa Fe Católica, sin permitir
que con motivo ni pretexto alguno se vendiesen

por esclavos, ni que se restituyesen como se había hecho algunas veces a sus dueños el precio en que se tasaban cuando los venían a reclamar, porque no se realizaba igual correspondencia -- por los que de mis dominios se huían a sus colonias" (12). En otra real cédula de 1789, es reiterativa la posición de las autoridades españolas al respecto de que, "no se restituyan los negros refugiados fugitivos de las colonias extranjeras que por los medios que se expresan adquirieron su libertad" (13).

Esta situación que promovía la inmigración de refugiados fugitivos continuó de aquella fecha en adelante al punto de que en 1714, llegaban a ochenta el número de éstos. Los refugiados que vivían como agregados distribuidos entre las diferentes familias de la ciudad y como su número aumentaba constantemente, el gobernador don Juan de Rivera, dispuso -- que formaran colonia aparte;

"asignando a cada uno de los varones dos -- cuerdas de terreno en usufructo, en la parte -- despoblada de los Ejidos comprendidos entre el Castillo de San Cristóbal y el Puente de San -- Antonio, proporcionandoles recursos para construir sus habitaciones y organizandolos militarmente como fuerza auxiliar de la artillería de la plaza" (14).

Con el tiempo fue autorizada lentamente la extensión de aquella colonia hasta los terrenos realengos del área del caño de Martín Peña. Es de interés observar que estos -- dos libres al serles asignadas tierras, que por supuesto -- eran las peores, se constituían en propietarios incipientes

que prontamente se dieron al ejercicio de labores artesanas, por otro lado fueron creando un sentimiento de patria física que quedó demostrado por la enconada resistencia que opusieron a invasores y filibusteros, en sus ataques a la ciudad capital, a diferencia del soldado español que mal pagado y peor alimentado difícilmente demostraba gran arrojo en los combates. El aumento de la población de Cangrejos así como su progreso general queda consignado en el acta de visita -- del Obispo Sebastian Lorenzo Pizarro en 1729, ya que se encontraban erigidas en la isla seis hermitas de las cuales -- una era la de San Mateo de Cangrejos (15).

La importancia del mulato como militar se deja sentir a grandes pasos en el transcurso del siglo XVIII. Ya en 1718 según nos relata, Salvador Brau: "de la fuerza de 289 milicianos que recuperaron la isla de Vieques de manos inglesas, 65 eran negros libres del caserío de Cangrejos, comandados por Miguel Enríquez" (16). Para 1752 cuando el que se considera el pintor máximo exponente del período histórico -- que nos ocupa contaba a penas un año de vida en una nueva expedición a Vieques, de la fuerza de cien hombres que se envió, cincuenta eran del caserío de Cangrejos (17).

Para dar una idea de la representatividad social a -- que podía llegar la figura de algunos mulatos como Miguel Enríquez, en diversos aspectos de la vida social es justicia --

referirse a los logros alcanzados por éste último descritos por Brau en los siguientes términos:

"Autorizadas las patentes de corso para perseguir el contrabando, aplicáronse durante la guerra a ejercitar duras represalias contra los buques de Inglaterra y Holanda que hacían presa en los cruceros españoles, y como quería que tales armamentos se regían por las ordenanzas establecidas durante la minoría de Carlos II, que concedían todo el producto de las presas a sus aprehensores, aguijoneados con la probabilidad de esas ganancias no escasearon armadores ... Entre éstos alcanzó nombradía excepcional, un mulato zapatero de oficio, Miguel Enríquez, que bien mirado por sus vecinos y muy adicto a la Iglesia, dióse maña para obtener una patente real que escudase sus empresas. Y con tal audacia y éxito hubo de realizarlas que ya en 22 de julio de 1713 se le concedía por Felipe V el título de capitán de mar y guerra y se le honraba su valor con la medalla de la Real Efigie, que aparentaba la condición de caballero ... Enríquez, haciendo honor a tales mercedes, continuó aumentando sus barcos, prestando con ellos servicio de guarda costa y haciendolos llegar a la bahía de Cádiz, en comisiones de la Capitanía general " (18).

El auge creciente de la relevancia del mulato en la vida social del Puerto Rico dieciochesco, especialmente como soldado y artesano corresponde en gran medida a los cambios económicos y sociales que al calor de las reformas borbónicas se operaban en la colonia a partir de la segunda mitad de ese siglo, durante el cual:

"San Juan se convierte en la segunda plaza fuerte de América, se liberaliza el comercio, -

se introduce el cultivo del café, se intensifica el contrabando, y todo ello coincide con un notable aumento en la población" (19).

Es significativo para ilustrar lo anterior ver las cifras de los censos de población entre los años 1777 y 1787. (20) En este último la población de pardos libres ascendía de 24,164 a 34,867. La de negros libres era para el primer año 4,747 y de 7,866 para el último. Para el año de 1787 -- el total de mulatos esclavos y negros esclavos es 11,260 -- mientras la suma de pardos y negros libres ascendía a una abrumadora mayoría de 42,733. Aún así la población de libres no blancos no alcanzaba a superar el total de blancos -- con 46,756, pero se le acercaba lo suficiente para considerarse peligrosa y poner en entredicho la superioridad social del blanco así como a los designios de la minoría esclavista. Pues la mayoría de los blancos eran pequeños propietarios en el mejor de los casos, y agricultores analfabetas, y carecían al contrario de los mulatos de interés por la producción liviana, como sastres, zapateros, herreros, etc., -- que era mano de obra más calificada (21).

En 1796, cuando Fray Iñigo Abad escribe la Historia Geográfica y Civil ..., nos describe en los siguientes términos la precaria condición social del negro y los prejuicios de que fue objeto en un momento histórico que sin temor a --

equivocos podemos considerar floreciente para la clase de mulatos libres.

"Los mulatos de que se compone la mayor parte de la población de esta isla, son los hijos de blanco y negra. Su color es obscuro desagradable, sus ojos turbios, son altos y bien formados, más fuertes y acostumbrados al trabajo que los blancos criollos, quienes los tratan con -- desprecio. Entre esta clase de gente hay muchos espeditos y liberales para discurrir y obrar; -- se han distinguido en todos los tiempos por sus acciones, y son ambiciosos de honor ... Los negros que hay en esta isla, son unos traídos de las costas de Africa, otros son criollos hijos o descendientes de aquellos sin mezcla de otra casta los primeros son todos vendidos como esclavos, de los segundos hay muchos libres; con todo no hay cosa más afrentosa en esta isla que el ser negro, o descendiente de ellos" (22).

Ese resentimiento de que habla Iñigo, del blanco hacia el negro al que siempre consideró inferior y que hizo -- eco en humillaciones y desprecio, es característico de las relaciones de producción esclavistas, y de servilismo en donde dichas relaciones se dan en términos de amo-esclavo, o en el caso de los artesanos, amo-siervo. Como expresión de posiciones antagónicas en el interior de la estructura social que evidencia la lucha de clases, la posición de inferioridad del mulato libre y artesano con respecto al libre blanco que en realidad era mano de obra menos calificada, se dá en términos racistas o de castas. Pues la ideología religiosa es la que detenta el papel predominante en el modo de producción

ción feudal, así que la relación amo-siervo es determinada - por esta, resultando el artesano a pesar de ser un hombre libre, un ser privado de libertad, ya que la relación de pro--piedad tiene que manifestarse como relación directa de domi--nio y de servidumbre. El desprecio del blanco hacia el negro como relación ideológica de poder, es la reproducción en la conciencia del blanco del miedo que representaba esa considerable clase mulata que se les equiparaba en fuerza y que pe--ligrosamente creaba su propio sentido de nación, como clase en pugna por la hegemonía social, en la medida que ambiciona--ba el poder y la posición privilegiada del amo blanco. Y en la medida que el blanco buscaba por todos los medios de evi--tar en Puerto Rico algo similar a lo que acontecía en Haití, donde las sangrientas gestas de independencia amenazaban con terminar, machete en mano, el régimen esclavista del amo blanco.

Es en este contexto de esclavismo, contrabando, filibusteros y reformas militares que vió su existencia el pin--tor José Campeche hijo de esclavo coartado, que al amparo de la Iglesia sostiene una familia de artesanos, que al igual - que muchos otros, desarrollan su actividad en la calle de la Cruz, en la ciudad de San Juan para la segunda mitad del si--glo dieciocho.

NOTAS: Capítulo I. Breve esbozo sobre el desarrollo de la clase multa en Puerto Rico.

1. José Luis González; El país de cuatro pisos y otros ensayos, ed. Huracán, Río Piedras, P.R. 1980, p. 20; ver también del mismo autor; Literatura e Identidad Nacional en Puerto Rico, p. 53 (nota 8) ed. Huracán R.P.P.R., 1979. Véase también; Luis M. Díaz Soler, Historia de la Esclavitud Negra en Puerto Rico, ed. Universitaria, U.P.R., 1974, p. 156. "Permitirles a los esclavos el uso de un pedazo de tierra para que la cultivasen fue sabia medida que contribuyó a infundir en el negro amor y cariño a la tierra que llegó a ser su segunda patria".

2. Manuel Maldonado Denis, Puerto Rico, una interpretación histórico social. Ed. Siglo XXI. 6a. edición, 1974, p. 17.

3. Salvador Brau, Historia de Puerto Rico, Ed. Coquí, ed. - 1966, R.P.P.R. p. 70-71.

4. Ibid. p. 80.

5. Ibid. p. 119.

6. Para entender cabalmente esta propensión del mulato al servicio militar, es necesario observar, que los negros tan pronto adquirirían la libertad, también adquirirían deberes como siervos, ej. los mulatos enlistados en las milicias provinciales no pagaban estos tributos, según la Ordenanza de Intendentes de Nueva España, artículo 139. Díaz Soler, Historia de la Esclavitud ... p. 244-245.

7. Op. cit. Brau, 155, censo de 1673.

8. Op. Cit. Díaz Soler, Historia de la esclavitud negra -- en Puerto Rico, p.243; según el historiador pueden enumerarse once diferentes procedimientos mediante los cuales los negros adquirirían su libertad.

9. Ibid. p. 232.

10. Ibid. p. 235-236.
11. Brau, Historia ...p.171.
12. Alejandro Tapia y Rivera, Biblioteca Histórica de Puerto Rico, 1854, p. 510.
13. Ibid. p. 557.
14. Op. cit.Brau, p. 171; ver también Díaz Soler, p. 233 y 235-236.
15. Ibid, Brau, p. 168-170; ver también; Eugenio F. Mendez, Crónicas de P.R. P. 333: Cuando el naturalista francés Pierre Ledrú, visita a P.R. a fines del s. XVIII, encontró en Can--grejos alrededor de ciento ochenta casas y calculó su población en setecientas personas.
16. Ibid, Brau, p. 166.
17. Ibid, Brau, p. 177.
18. Ibid, Brau, p. 164-165
19. Op. cit. M.M. Denis, p. 21
20. Op. cit.Brau, p. 199; censos de 1777 y 1787.
21. Soler, Díaz, p. 251. Historia de la Esclavitud ... "A este respecto es interesante señalar que si bien la superioridad poblacional la constituían los blancos, un gran número - de estos eran agricultores analfabetos y carecían a diferencia de los negros libres, de interés por la producción liviana como sastres, zapateros, herreros, ebanisteros, etc., que es mano de obra más calificada, ya que el negro una vez libre sintió la necesidad de trabajar en quehaceres mejor remunerados y menos denigrantes que aquellos que desempeñaban los esclavos".
22. "Noticias de la Historia Geográfica, Civil y Política de la Isla de Puerto Rico", por Fray Iñigo Abbad y Lasierra, - 1782, tomado de Eugenio F, Mendez, Crónicas de P.R.,p.314.

"Pero la cuna suele decidir del sepulcro, y - las condiciones en que aquella se mece, determinan con frecuencia las que deben acompañarnos al segundo".

Alejandro Tapia y Rivera

II. JOSE CAMPECHE, ARTESANO PINTOR.

Nació José Campeche tan pobre como habría de morir, - el 23 de diciembre de 1751, (1) en la ciudad de San Juan en cuya catedral fue bautizado por el presbitero don Francisco Ruiz (2). Su padre Tomás, esclavo coartado quien fue liberado del canónigo don Juan de Rivaflecha, (3), era de oficio - pintor, dorador y adornista (4). Su madre, doña Josefa Jordán y Marquez, era natural de La Laguna en la isla de Tenerife (5). El padre de José quien contrae matrimonio en 1734 - con esta dama oriunda de Islas Canarias, aprendió su oficio de tallar, ensamblar y dorar retablos en los talleres de -- Puerto Rico y estuvo al servicio de la Iglesia de la Ciudad

e incluso de otros lugares de la isla (6).

La naturaleza de la relación que mantiene el oficio de su padre con la Iglesia como artesano, determinan el carácter de la vida familiar. El hecho de que sus hermanos -- mayores, Miguel e Ignacio, también fueran pintores, señala -- cierto determinismo familiar al cual José no escapará. Instruido en las labores artesanas, en este taller familiar, -- ayudado de su padre y hermanos y bajo la sombra protectora -- de la Iglesia, adquiere José los conocimientos que le llevan a ser como pintor uno de los mulatos más afamados de su tiempo.

José Campeche, fue instruido en el seno de la Iglesia entre otras cosas como organista y oboísta, y como bien señala Arturo Dávila, "ayudado de los libros y de su espíritu curioso e inquisitivo ... lo capacitan para abarcar los campos en que va a desarrollar su talento y constituyen las bases -- de un conocimiento que no debieron ser mediocres" (7). Aún así, reconocido su talento como pintor y universalista, tuvo que soportar resignadamente el prejuicio y la arrogancia de sus detractores, como también así la rígida censura que mantenía la Iglesia en materia de producción de imágenes en la colonia.

Cuando ya su fama de fisionomista le había ganado la

estimación general, tanto en Puerto Rico como en el extranjero, no faltó quien presa de envidias y recelos, fundados los más de las veces en la ideología racista y esclavista, intentara menospreciar como era costumbre, la obra de un hijo de esclavo. En un informe referente a las fiestas de proclamación de Carlos IV, que don José Martín de Fuentes, envía a la Secretaría de Indias, este se queja ante el rey de la creciente participación de la raza negra en los festejos y aprovecha la ocasión para enjuiciar adversamente la obra de Campeche, aludiendo a que esta fue hecha por el hijo de un negro, de la clase inferior. Este juicio que hace Martín de Fuentes es un ejemplo elocuente del prejuicio hacia el negro que en más de una ocasión se dejó sentir sobre la oscura silueta del pintor mulato.

"Estos, (los retratos de Carlos IV y María - Luisa de Parma) fueron hechos por el hijo de un negro, nombrado Tomás Campeche; que aunque no - puedo menos de decir que es virtud que un mozo de su oscuro color, calidad y clase, sin haber tenido maestros y sí solo con su ingenio haya - sabido y sepa hacer lo que hace, nadie ha aprobado el que se le diga el inimitable pintor José Campeche" (8).

Pero la figura de Campeche fue tan prestigiosa y negra como don Martín de Fuentes hubiera deseado que no lo fuera. Amén de los encargos locales, en su mayoría cuadros de santos para las iglesias, además de retratos de obispos, así

como de personas influyentes, como diputados y gobernadores, apenas se daba abasto el pintor para cumplir con la demanda externa que al parecer no fue poca. Las cuales en su mayor parte, "... residen con grande estimación en las Antillas, - España y Venezuela, y otros puntos del extranjero" (9). En cuanto a Venezuela,

"Ya para finales del siglo XVIII se recibió de Puerto Rico una buen número de pinturas de - José de Rivaflecha y Jordán ... Son imágenes -- llenas de encanto y de un mérito muy especial, y que marcaron su huella en la producción de algunos pintores nuestros"*(10).

A pesar de que Campeche tuvo la oportunidad en más de una ocasión de salir al extranjero, este por razones de peso económicas, nunca se decidió a aceptar alguna de las propuestas de viaje que se le hicieron (11).

"Contrario a lo que se había creído, el puer torriqueño nunca estuvo en Venezuela y las -- obras suyas que se hallan entre nosotros son la mejor prueba del tráfico mercantil que entonces se mantenía con las islas antillanas" (12).

La existencia de un tráfico de obras de arte entre las colonias de tierra firme, España y las antillas, describe la interrelación del sistema mercantilista español en el cual - la política migratoria y el sistema de castas establecido, - juegan papeles decisivos en la diferenciación posterior de -

zonas culturales en América. Mientras el negro se le mantenía en las antillas y en las costas de México, Centro América, Colombia y Venezuela, al blanco se le permite emigrar al continente y luego alejarse de los centros de producción azucarera ubicados en las zonas tropicales en donde se confinaba a vivir al negro, pues el blanco era movido por el interés de hacer fortuna fácil e inmediata por lo que su meta en América eran los lugares en donde proliferaba la extracción de metales preciosos y que quedó resumida en la famosa frase, "Dios me lleve al Perú". En los lugares donde se introdujo negros para compensar la escasa mano de obra indígena, se desarrollará un artesanado en su mayoría mulato.

Si bien en los siglos XVI y XVII, gran número de los artesanos eran migrantes blancos provenientes de la península, ya en el siglo dieciocho podemos confirmar la existencia de un artesano predominantemente mulato y criollo, tanto en Puerto Rico como en Cuba y Venezuela. De esta clase de pardos libres descollarán los nombres de los primeros pintores criollos de que tenemos constancia en estos países durante el siglo XVIII. En lo que toca a Venezuela:

"Las consultas llevadas a cabo en el conjunto de documentos compulsados indican que buena parte de los artesanos que estuvieron activos durante el siglo XVIII ya pertenecían a la clase denominada de pardos libres, de gente infe--

rior. En los libros de bautizo correspondientes a dicha clase se hallan asentados datos relativos a Francisco José de Lerma y Villegas, Blas Miguel de Landaeta, Valerio Juan de Acosta, así como a destacados talladores, doradores y plateros. Se puede pensar con fundamento, que todo ese conjunto de actividades, a veces más manuales que artísticas, eran ya ejercidas, en buena parte, por personas de aquella condición. Si bien durante el siglo XVII, como se ha visto en capítulos anteriores, los menesteres pictóricos estuvieron principalmente en manos de artesanos originarios de la Península, durante el XVIII se tiene constancia de que ya estas profesiones habían pasado gradualmente a criollos, algunas veces blancos, pero mucho más frecuentemente pardos" (13).

Con respecto a la isla vecina de Cuba, tenemos la existencia del mulato hijo de esclavos libertos, Vicente Escobar, (1762-1834), quien como muchos otros, al igual que el puertorriqueño, Campeche, también fue autodidacta. Se hizo notable como retratista y llegó a ser nombrado pintor de la Real Cámara, por la reina María Cristina de España en 1827. Ya anciano a diferencia de Campeche, viajó por Europa. Vicente Escobar, quien trabaja en Cuba en una época en que la pintura era considerada, "más como oficio que como arte", es reivindicado actualmente por los historiadores cubanos. En esta ocasión refiriéndose al Retrato de la benefactora D.M. N.M. Escobar:

"Hoy las cosas han cambiado; reconocemos en Escobar el primer pintor cubano con originalidad y frescura y en cambio a la Sra. D.M.N.M.,

tal vez importante en su época por sus grandes riquezas, se la conoce hoy tan solo debido a - que ha sido pintada por el hijo de libertos, - Escobar" (14).

Una circunstancia que estuvo presente en los países - mencionados así como en Latinoamérica en conjunto, fue, "la actitud despreciativa de los blancos hacia ciertas tareas y funciones de carácter manual", (15), ésta actitud de rechazo del blanco hacia el trabajo en una época en donde la esclavitud estaba a la orden del día y al trabajo físico se le consideraba propio de la clase inferior, propicia el desarrollo artesano de la clase de pardos libres.

"Hacia esos años, entra una nueva fuerza económica a compartir el paisaje laboral de la provincia de Venezuela. Se denominarán "pardos", "pardos libres", "legítimos pardos", y cobrarán tal pujanza hasta poder alcanzar algunos de sus componentes la igualdad legal con los blancos, que culminará en 1795 con la Cédula de Gracias al sacar. Esta nueva Cédula tuvo sus precedentes hasta cierto punto en el acuerdo de la Real Audiencia de febrero de 1790 por el que se ordenaba que en adelante los libros parroquiales de bautismo y de matrimonio de la "gente inferior" fuesen divididos en dos partes; uno exclusivamente para uso de los esclavos y el otro para los pardos" (16).

"La artesanía local de carácter mecánico; zapateros, sastres, herreros, alarifes, tallistas, doradores, etc., estuvo durante casi todo el siglo XVIII principalmente en manos de mestizos, de pardos libres. Los imagineros, en su gran mayoría también pertenecían a ese grupo social" (17).

El hecho de que en los países mencionados el artesano

do sea en el siglo XVIII predominantemente mulato, como ya - hemos observado, es la contraparte del desprecio del blanco por el trabajo de carácter manual, como actitud propia de -- clase dominante en las relaciones de producción feudal y esclavas. Esto determina que el camino recorrido en Puerto Rico, al igual que en esos países desde la formación de una -- clase artesana al surgimiento de Campeche como primer pintor criollo de importancia, sea un proceso excluyente de la po--blación blanca (18). Lo que explica en parte la ausencia de pintores blancos, que fuesen criollos, desde la muerte de -- Campeche acaecida en 1809, hasta mediados de siglo, cuando ya se opera un cambio de actitud hacia la pintura por parte de la élite criolla producto de divisiones sociales del trabajo que apuntan hacia relaciones de producción asalariadas, que les permite desarrollar esta actividad como propia de su clase para las décadas finales del siglo.

En cuanto a la obra de José Campeche, ésta es en su -- mayoría de asunto religioso debido a los estrechos vínculos que unían el trabajo artesano con la iglesia. A este respec--to es significativo notar que entre los lienzos de gran formato que ejecutó, se encuentran los retratos de obispos puertorriqueños, lo que dá una idea del papel que desempeñaba la iglesia en la colonia como contratista del trabajo de los artesanos. Otras pinturas de gran formato también de tema re-

ligioso , fueron ejecutadas para la iglesia. Por lo tanto, - podemos afirmar que la ideología en imágenes predominante en la producción de Campeche, es la ideología en imágenes sustentada por el alto clero residente en San Juan, por ser la ideología dominante en la época.

Pero lo mejor de su obra pertenece al género del retrato y a algunos asuntos históricos, es en estas donde mejor queda expresada su condición de pintor colonial. En ellas se puede establecer la contradicción entre la dominación en su pintura de cánones estéticos representativos de la ideología del colonizador, como a su vez la irrupción, aunque tímidamente expresada, de algunos elementos que a nuestro juicio - se le contraponen. Iniciando una relación dialéctica entre estos elementos incipientes de cultura nacional y las fuerzas históricas que determinan las relaciones de clase en la colonia; el modo de producción esclavista.

Un ejemplo elocuente de esto es el retrato del gobernador y Capitán General don Miguel Antonio de Ustariz, pinto do entre 1789-1790. Ustariz quien fungió en su cargo desde el 8 de julio de 1789 al 19 de mayo de 1792, tuvo a su cargo las obras de pavimentación de la ciudad de San Juan, y se hi zo retratar de cuerpo entero en un aposento de la Fortaleza de Santa Catalina (19). En la mano izquierda sostiene los

planos de la ciudad y en la derecha el bastón de mando. En contraste con esta zona de sombra, en un interior diecio -- chesco oscuro y rebuscado, se abre a la izquierda de la com posición una vista de la ciudad. En esta se pueden apre -- ciar las cuadrillas de trabajadores indios y negros esclavos. Es interesante observar a este punto que el pintor em plaza al indio trabajando junto al negro esclavo en un momento que se menciona por nuestros historiadores en el cual el indio se encontraba prácticamente extinguido y cuando ya se les había otorgado la libertad y los que quedaban habían establecido pueblo aparte en el interior montañoso de la is la. Es decir, cuando estos hacia tiempo, habían dejado de ser mano esclavo, Campeche los pinta como tales en carácter simbólico. Las vecinas que se observan desde los balcones -- disparan su mirada, hacia los marjales del caño de San Antonio y los montes de Miraflores. Los trabajadores son dirigi dos por una silueta que nos recuerda la figura de Juan Ponce de León, colonizador y primer gobernador de Puerto Rico. Esta figura a la vez que reitera el simbolismo de mando representado por el bastón, así como los indios que ya no eran es clavos, parecen tener la intención más que evidente de resumir la historia de opresión impuesta por el régimen esclavis ta desde la llegada de Ponce de León hasta el momento de la incumbencia de Ustariz.

Si bien puede identificarse dicha silueta con la del retratado y el interior dieciochesco a su vez como símbolos de la cultura del opresor. La de los trabajadores, así como las vecinas, se puede identificar con la ciudad y el paisaje que se observa en la lejanía, que curiosamente es la parte baja de la ciudad del lado este. Lugar poblado en su inmensa mayoría por negros y mulatos pertenecientes a la "clase inferior". Aquí se las ingenia con habilidad el pintor, para a la vez que satisface un encargo, de rígidas exigencias, representar el asunto desde su particular visión de clase, desde su condición de pintor mulato que utiliza un simbolismo sofisticado que evade la rígida censura. Es innegable la identificación del pintor con el mencionado paisaje, el cual reproduce en otras pinturas posteriores: el Retrato del Gobernador, don Ramón de Castro y el Exvoto del sitio de los ingleses a San Juan en 1797.

La repetición de la misma vista del lado este de la ciudad nos confirma que es la vista que puede observar Campeche desde la azotea de su casa en la calle de la Cruz No. 47, (20) en donde se encontraban ubicados las casas-talleres de los artesanos. Pero a la vez nos confirma la identificación del pintor con un paisaje, que a nuestro juicio representa el lugar de origen y cuna de su condición mulata. Así como de un sentimiento de arraigo, de patria física, expresado en

su apego reiterado hacia el mismo espacio geográfico.

El mencionado Retrato del gobernador y capitán general don Ramón de Castro es uno de los lienzos de mayor tamaño que pintó Campeche, (236 x 137 cms.). El asunto que identifica al retratado como defensor de la ciudad entre los días de abril a mayo de 1797, nos presenta en un segundo plano las fortificaciones del campo de Puerta de Tierra, lugar en el cual se libraron las más duras batallas contra invasores ingleses y holandeses. Este lugar que daba acceso por el lado este a la isleta amurallada a través del Puente de San Antonio y la Puerta de Tierra o Puerta de Santiago, era un punto neurálgico cuando la ciudad se veía sitiada. El territorio invadido en sucesivas ocasiones no es otro que el que también daba acceso a Cangrejos, lugar poblado en su exclusividad por los negros, cuyo hombres constituían el Batallón auxiliar de Artillería de la plaza, razón por la cual siempre defendieron el lugar tenazmente. En esta ocasión Campeche representa a de Castro como defensor de la integridad física de lo que sería la patria del negro, en agradecimiento por su fructífera labor militar.

La otra pintura que mencionamos es el Exvoto del sitio de 1797. Esta pintura es un lienzo de 64.5 x 86.2 cms., en el cual se aprecia la mencionada vista del lado este. En

una leyenda al pie de la misma se explican las razones que movieron a Campeche a realizarla, en agradecimiento a la, -- "Santísima Virgen N.S. como protectora de los habitantes que defendieron la ciudad", en dicha ocasión el mismo Campeche - figuró como uno de sus defensores.

En una pintura de fecha anterior correspondiente al - año de 1785, Campeche pinta sobre tabla a una dama pudiente. La cual monta un caballo de paso fino, ricamente adornado con lazo y bocado de plata, que parece seguir algún sendero en el interior de la isla. Esta pintura, a nuestro juicio, representa la ideología en imágenes de la naciente clase de hacendados criollos para las décadas finales del siglo dieciocho. El caballo que monta la amazona es del tipo de paso fino producto de cruces y representativo del país. La dama viste con todo el lujo que corresponde a su posición social privilegiada. El paisaje y la hacienda que se observan al fondo es la propiedad del hacendado de donde emana la fuente de su riqueza. Esta armonía que representa la mujer, el caballo y la hacienda son los símbolos del poder que identifican las aspiraciones hegemónicas del criollo hacendado. Como vemos las aspiraciones de hegemonía social de esta clase, se recrean - en el plano de la producción cultural y revisten su forma -- ideológica en la mistificación del modo de producción esclavista y del sistema incipiente de haciendas del cual eran --

usufructuarios.

La última pintura que nos llama la atención por sus -
cualidades únicas es el Exvoto de la Sagrada Familia; "Sobre
un suelo de baldosas en el extremo inferior izquierdo se --
agrupan tres esclavos, dos mujeres y un varón de rodillas,
con canastillas de flores en las manos y ligeramente distan-
ciada del grupo y presidiéndolos, una religiosa carmelita --
con el hábito de coro, que por los rasgos de su fisionomía -
demuestra ser un retrato del natural" (21). En el plano su-
perior se encuentra representada la Sagrada Familia sentada
sobre las nubes.

La religiosa según nos confirma Arturo Dávila, es pro-
bablemente la monja sor Margarita de la Concepción Calderón,
"quien en codicilio otorgado el 4 de enero de 1809, concedió
la libertad a una esclava llamada María del Carmen y de la =
que sabemos fue retratada por Campeche dos veces (22). El -
Exvoto que representa a sor Margarita como mediadora y bene-
factora de los esclavos ante el poder divino, es un caso inau-
dito en la producción del pintor. Campeche, que aquí más --
consciente que nunca, de su condición de pardo libre y pre--
sa del paternalismo de la religiosa, pinta el Exvoto en agra-
decimiento por sus gestiones para que se le otorgara la li--
bertad a una esclava.

Ahora bien, mencionamos que ésta pintura es un caso - inaudito, pues contiene los retratos en miniatura de tres es clavos, pero a caso no lo sea. El mismo autor citado nos -- menciona que la esclava María del Carmen, fue retratada dos veces, desafortunadamente se ignora el paradero de éstos. -- Como se ignora el estado o lugar de muchas otras pinturas y dibujos de no menor importancia. Entre estos se encuentra - un Autorretrato, (el original desaparecido), que al ser co-- piado por Francisco Oller en su juventud y luego por Ramón - Atilés, nos permiten actualmente tener una idea de la imagen física de este pintor pardo libre que con toda justeza podemos afirmar que inaugura en nuestra pintura la iconografía - criolla (23).

Murió José Campeche el 7 de noviembre de 1809, a la - edad de 57 años, tan pobre como había nacido, dejando como - única herencia a sus dos hermanas, la casa que fue su cuna y su sepulcro. El fuego que consumió sus pertenencias, por -- considerarse su enfermedad contagiosa, pues Campeche muere - debido a una epidemia de peste bubónica, dejó tras de sí tan solo cenizas de lo que fue toda una vida de trabajo y limitaci ones materiales. Si bien su figura y su obra serían rescata das posteriormente por la joven literatura nacional, que - respondía al aliento renovador de la introducción de la im-- prenta en 1806 (24). Al momento de su muerte dejaría a sus

herederos en un estado tal de postración económica que lleva a sus dos hermanas a solicitar una Pensión Real que les permitiese sobrellevar su pobreza (25).

La precaria economía que caracterizó la vida de Campeche, es la expresión de las desventajosas condiciones existentes en las que el artesanado se veía compelido a vender su fuerza de trabajo. Inexistentes las asociaciones de artesanos, las condiciones de contratación eran establecidas por el cliente, quedando frecuentemente a discreción de este último el avalúo del trabajo. Esta circunstancia sumada al hecho de que el trabajo manual era despreciado por el blanco, siendo la pintura como trabajo de este tipo considerada más como oficio que como arte, nos lleva a pensar que la pintura ejecutada frecuentemente por mulatos era pagada como trabajo artesanal. En este sentido la pintura no constituía un trabajo altamente remunerado.

Por otro lado, en el modo de producción pre-capitalista, debido a la relación de no-homología entre la relación de propiedad y la relación de apropiación real, se hace necesaria la captación del trabajo sobrante para el terrateniente nominal a través de la coacción extraeconómica, cualquiera que sea la forma que revista.

Según lo anterior, entonces el artesano es propieta--

rio de los medios de producción, (relación de apropiación -- real). Pero, en el modo de producción feudal, la ideología en su forma religiosa, es la que detenta el papel predomi-- nante y la relación amo-siervo es determinada por ésta. Es decir, que la relación de propiedad tiene que manifestarse -- como relación directa, (política), de dominio y de servidum-- bre, y el productor directo (artesano), como un hombre privado de libertad. Así el artesano se vé compelido a pesar de que es propietario y productor directo, a suplir estríctamente los encargos de la iglesia y el estado, y rara vez se tomas la iniciativa de realizar una pintura sin contar con un com-- prador previo que justifique de antemano la producción de la misma (26).

Esto nos da una idea de porque a pesar de que la pro-- ducción de Campeche fue prolija y de que este gozará del -- aprecio de sus clientes, no llegó nunca a desembarazarse económicamente. Y así como nunca abandonaría Puerto Rico, de -- igual manera nunca contraería matrimonio, ni tendría hijos -- propios, pues bastábale con mantener una numerosa familia -- adoptiva que se constituye en un gran peso económico hasta -- el momento mismo de su muerte (27). Si Campeche hubiera na-- cido en el seno de una familia blanca, muy distintas hubie-- sen sido las circunstancias que le rodearan en su vida. Pe-- ro recordemos las palabras aleccionadoras de Alejandro Tapia

y Rivera, que nos sirvieron de lema para la elaboración de -
éste capítulo;

"pero la cuna suele decidir del sepulcro, y las condiciones en que aquella se mece, determinan con frecuencia las que deben acompañarnos al segundo; cuantas perlas yacen olvidadas en el fondo del océano, al paso que otras de menor precio esmaltan una diadema" (28).

NOTAS: Capítulo II; José Campeche artesano-pintor.

1. Arturo V. Dávila, Apuntes Bibliográficos en José Campeche, ed. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R. 1971, p. 5

2. Alejandro Tapia y Rivera, Vida del Pintor José Campeche, Primera edición, 1854, edición utilizada, S.J.P.R. Imprenta Venezuela, 1946, p. 7

3. Op. cit. Dávila, p. 6

4. Op. cit. Tapia, p. 8

5. Op. cit. Dávila, p. 6; también ver O. Delgado, H.P.P.R., p. 7

6. Idem. Dávila

7. Ibid. Dávila, p. 8

8. Torres, Bibiano; Sucesos acaecidos en la proclamación - de Carlos IV en Puerto Rico, "Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña", San Juan, Puerto Rico, No. 12, julio-septiembre, 1961, p. 17-19. también ver op. cit., Dávila, p.9

9. Op. cit. Tapia, p. 26

10. Alfredo Boulton, Historia de la Pintura en Venezuela, t. I, época colonial, Caracas Venezuela, 1964, p. 111-112

11. Tapia, Op. cit. p. 20 y 23

12. Op. Cit. Boulton, p. 112

13. Ibid, p. 239

14. Mercedes Vich Adell, Pintores Cubanos, Instituto Cubano del Libro, ed. Gente Nueva, La Habana, Cuba, 1974, p. 22

15. Op. cit. Boulton, p. 239

16. Ibid, p. 240

17. Ibid, p. 244

18. Luis M. Díaz Soler, Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico. Editorial Universitaria, U.P.R., 1974, p. 160; En P.R. no formaban parte de la clase de esclavos jornaleros, un grupo de ellos considerados maestros en algún arte u oficio. Estos establecían taller o tienda con autorización gubernamental y no los cubrían las circulares, órdenes, leyes o disposiciones aplicables a los esclavos jornaleros. -- Esto demuestra el interés del gobierno en el desarrollo de una clase artesana que contribuyese al fomento de industrias locales.

19. Op. cit. Dávila, p. 30

20. Ibid. p. 54

21. Ibid. p. 74

22. Idem.

23. Ibid. p. 13

24. José Luis González, Literatura y Sociedad en Puerto Rico, ed. Fondo de Cultura Económica, primera edición, 1976, - México, D.F. p. 83

25. Op. cit. Tapia, p. 35-37, Pedimento de Lucia y María Loreto.

26. Nicos Poulantzas, Poder político y clases sociales en el estado capitalista. ed. Siglo XXI, decimonovena edición en español, 1980, México, D.F. p. 21-30.

27. Op. cit. Tapia, p. 23 y op. cit. Dávila, p. 12-13

28. Ibid. Tapia, p. 7

III. EL ESTILO DE CAMPECHE COMO TRADICION.

El historiador del arte puertorriqueño, Osiris Delgado, al abordar en su trabajo, Historia de la Pintura en Puerto Rico (1). Señala que la producción pictórica posterior a la muerte de José Campeche acaecida en el año de 1809, se mantendrá "opacamente viva" en un período aproximado de cuatro décadas. Este período finaliza con el inicio de la actividad profesional de Francisco Oller (1833-1917) (2). Si bien es encomiable la labor de recopilación para el estudio de la pintura en Puerto Rico que realiza dicho autor, su trabajo adolece de una metodología apropiada, que nos permita sentar las bases de un conocimiento social de la pintura para el siglo XIX, época en la que se operan profundas transformaciones en el seno de la sociedad puertorriqueña. Uno de los --

grandes obstáculos que presenta el trabajo de Delgado, así -- como de otros historiadores contemporáneos del arte en Puerto Rico (3), es el que presenta los progresos de la pintura marcados por el surgimiento de los pintores de gran embergadura o "genios". De esta manera la historia del arte en -- Puerto Rico se ha concentrado en el análisis formal y en la suceción de los estilos de estos, desechando por completo -- las categorías sociológicas que permiten una comprensión más cabal de la relación arte-sociedad. En este sentido la sociología de la pintura en Puerto Rico más que encontrarse en pañales es prácticamente inexistente (4).

Algo que nos ayuda a comprender el vacío cualitativo en la pintura que reina desde la muerte de Campeche, y que -- además nos mueve a valorar el importantísimo lugar que ocupaba el pintor dieciochesco en la sociedad de su tiempo, es el hecho de que la burocracia militar, a falta de la existencia de un pintor del virtuosismo como lo era el mulato, estos recurrirán a hacer invitaciones a retratistas extranjeros para suplir la demanda de retratos de personalidades militares y personajes de la aristocracia civil. Uno de estos fue el -- retratista norteamericano radicado en Cuba Eliah Metcalf (n. 1785) quien viene en 1826 por invitación del entonces gobernador General de la Torre. Don Pedro Tomás de Córdoba en -- 1827 comenta que, "la falta de un profesor bastante hábil para ejecutar el proyecto (retrato de la Torre) lo había para-

lizado por mucho tiempo, hasta que por fin consiguieron hacer venir al Sr. E. Metcalf, quien lo ejecutó" (5). Metcalf no solo acomete la labor de retratar al gobernador y a su esposa, sino que se emplea en la pintura de varios retratos de personalidades adineradas del país. Otro pintor que llega a la isla por invitación de la Torre, es el español Jenaro Pérez Villamil (1807-1854), quien viene a decorar el recién terminado Coliseo Municipal, entre 1830 y 1832.

Durante este período de vacío cualitativo, se realizan una serie de retratos de obispos puertorriqueños, entre (1825-1850) de los cuales en su mayoría se desconocen los autores (6). Esto demuestra que se continúa con una tradición que se inició con Campeche de suplir esta demanda para la Iglesia. Si bien Campeche había establecido también la tradición de retratos de gobernadores militares, es interesante notar que los militares buscaron en pintores extranjeros, a la muerte del mulato, la satisfacción de sus necesidades por el retrato de representación. La Iglesia por el contrario, quien mantenía estrechos vínculos con los talleres de artesanos, dió la oportunidad a artesanos nativos. Un ejemplo de esto es el artesano Vicente Espada, hermano del imaginero y tallador Tiburcio Espada, quien copia con dificultad a Campeche por encargo del obispo Gutiérrez de Coz (7).

La pintura religiosa, el ex-voto y el retrato de obis

pos a parte del género del retrato de representación militar o aristocrático, constituyen toda la producción de pinturas desde la muerte de Campeche en 1809 hasta mediados de siglo XIX. No es entonces de extrañar que proliferaran los copistas de Campeche, pues estos suplían la producción de imágenes de culto religioso de acuerdo a la demanda establecida, que mantenía la tradición que el estilo de Campeche había impuesto. A la muerte del mulato se inicia un proceso en que su estilo es convertido en tradición, en norma en requisito. Aquel que mejor pudiera imitarlo a ese se le consideraría mejor pintor. Durante este tiempo ya se puede hablar de una tradición en pintura, que por cierto era la primera, que la constituye el estilo de José Campeche.

Prácticamente, todos los pintores que surgieron en Puerto Rico a lo largo del siglo XIX fueron copistas de Campeche, ya que estos aprendían sus primeras lecciones de pintura en un esfuerzo por copiar al mulato, estimulados por sus maestros, que carecían de la erudición y el talento de Campeche. A esto se suma la falta para aquel entonces de una pinacoteca accesible a los jóvenes estudiantes de pintura que o bien copiaban composiciones de estampas y grabadas europeos o en su defecto se valían de las pinturas de Campeche que colgaban de los muros de templos y conventos, ya que gran parte de la obra del pintor se encontraba en poder de

la Iglesia.

A parte de Vicente Espada de quien mencionamos que -- copia a Campeche por encargo de la Iglesia. También sabemos de la existencia de sus dos hermanos; Ignacio Campeche -- (1749-1814) quien le sobrevive por cinco años y Miguel Campeche (c. 1740-1813) principal ayudante de José. Además sabemos de su sobrino Silvestre Andino y Campeche de quien se especula que tiene para 1841, entre sesenta y setenta y dos -- años de edad (8).

Sin embargo es en otros copistas del pintor diesiochesco que se excluyen del coto cerrado de la familia Campeche, donde encontramos a los más aventajados imitadores de su estilo. Entre éstos podemos mencionar a Amalia, Asunción y -- Magdalena Cletos. Hijas del pintor Juan Cletos Noa, quien - tiene casa taller en la calle de la Cruz en San Juan (9) donde además de sus hijas aprende los rudimentos de la pintura copiando a Campeche, el joven Francisco Oller. A las hermanas Cletos también debemos de sumar a Doña Consuelo Peralta de Riego Pica (c. 1810-1875) la cual es autora de un número considerable de copias de José Campeche.

Otro pintor de no menor importancia que también aprende de pintura copiando al maestro mulato es, Ramón Atilés y Pé-

rez, (1804-1875) a quien para mediados de siglo se le conoce como hábil miniaturista y retratista. Entre los que se iniciaron en la pintura imitando a Campeche, Atilés y Pérez es el que mejor asimila las enseñanzas del maestro a través de la copia de sus pinturas, una vez que a éste se le recomienda como retratista de mérito, "tanto por el parecido como por la suavidad de su pincel" (10). Circunstancias que se demuestra con varios encargos de retratos incluyendo gobernadores y obispos que éste ejecuta durante la segunda mitad del siglo XIX. Si bien la proliferación de copistas de Campeche durante este siglo se debió en gran medida a la demanda establecida por la tradición de imágenes de culto religioso. Los imitadores de Campeche fueron estimulados a su vez por el interés que suscitaba la memoria del pintor mulato entre los intelectuales representantes de la joven burguesía criolla.

Una de las instituciones cuyo acucioso interés mantuvo viva la memoria de Campeche a lo largo del siglo, fue la Real Sociedad Económica de Amigos del País, fundada en 1812 por el Intendente Alejandro Ramírez. En el año de 1841, Don Nicolás Aguayo secretario de la misma propuso en fogoso discurso (11), que se honrara la memoria del pintor con un monumento recordatorio junto con otro de Ramírez. La comisión de la Sociedad Económica dictaminó que la falta de fondos hacía imposible erigir dicho monumento, por lo que se propuso

que el mismo se concretara a mandar hacer un retrato de Ramí-
rez y otro de Campeche, los cuales se colgarían juntos en --
las paredes de la Sociedad Económica. Acto que debería de -
celebrarse, según el Acta de la Junta, "con la mayor solemn-
dad posible" (12). La labor de ésta entidad de mantener vi-
va la memoria del pintor encontró su cúspide en 1863, año en
que se verificó la primera exposición pública de la obra de
José Campeche en los salones de la misma Sociedad Económica.
(13)

Cuando Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) publica -
La Biblioteca Histórica de Puerto Rico, en 1853, obra de re-
copilación de documentos referentes a nuestro pasado históri-
co, con la cual la historiografía puertorriqueña experimenta
ba un cambio radical con la nueva escuela de signo positivis-
ta, que postulaba la aplicación del método científico a la -
investigación histórica, se manifestaba según el escritor Jo-
sé Luis González:

"el nacimiento de una conciencia nacional en-
tre los miembros ilustrados de la joven burgue-
sía criolla. Su acucioso interés en el pasado -
histórico del país responde claramente a la ne-
cesidad de encontrar en él los fundamentos in-
controvertibles de la nueva nacionalidad" (14).

El interés por el pasado histórico del cual no se --
evadía la memoria del que Tapia consideraba el primer pintor

nacional, llevó al historiógrafo a sacarle tiempo al tiempo para redactar en ese mismo año de 1854, por orden y subvención de la Real Junta de Fomento de Puerto Rico, la primera biografía de José Campeche. Primer intento de seriedad y mérito que sentaba las bases de la historiografía del arte en Puerto Rico (15).

Con la publicación de la biografía de Campeche, libro premiado en la Segunda Feria-Exposición, celebrada en 1855, (16), se rescataba definitivamente del olvido, la figura de José Campeche como parte del intento de la joven burguesía criolla de encontrar en el pasado histórico los fundamentos incuestionables de su incipiente empresa nacional. La biografía de Campeche no por coincidencia se escribe por petición a la Junta de Fomento, de Francisco Goyena O'Daly, (1785-1855), amigo personal de José Campeche, quien es miembro del jurado calificador en la Primera Exposición de la Industria y Bellas Artes de Puerto Rico, verificada en el año 1854 (17).

La celebración de la Exposición, que pretendía estimular el desarrollo de las Artes, fomentando la libre competencia entre los jóvenes artistas de entonces, encontraba su paradigma en Campeche, pintor cuya vida y obra es representativo del modo de producción feudal. Modo de producción que se

pretendía sustituir en las artes por el modelo burgués de --
mercado de arte que se inauguraba en Puerto Rico con la cele
bración de las Ferias. Este comportamiento aparentemente --
contradictorio se nutría de la ideología representativa del
"weltanschauung" o modo de vida señorial de los hacendados.
Estos basaban la organización de la producción en la colonia
en el trabajo servil y esclavo y a su vez insertaban su pro
ducción en el mercado capitalista mundial ya que su interés
en la producción agrícola era con miras a la exportación de
sus productos. De esta forma los hacendados matizaban con -
valores burgueses ese modo de vida señorial, circunstancia -
que mantenía a esta clase en contacto con las corrientes mo
dernizadoras del pensamiento provenientes de las naciones --
burguesas como Francia y Estados Unidos (18).

Siendo así las cosas, no es de extrañar el comentario
que Don Ramón Baldorioty de Castro, suscribe motivado por la
habilidad que demuestra el joven Oller al hacer una copia li
bre de un autorretrato miniatura de José Campeche, que aquel
presenta en la Feria Exposición de 1855 (19). En dicho comen
tario Baldorioty ve en los jóvenes pintores participantes --
"genios naci^{en}tes", que a pesar de las dificultades reinan--
tes abrigaba la grata esperanza de que las exposiciones anua
les, "con sus premios y recompensas", estimularan a los ar--
tistas que llevarían el arte al "grado de progreso que puede

alcanzar". Progreso en el arte caracterizado por la libre - competencia en un incipiente sistema de mercadeo de obras de arte. Y contradictoriamente propone a los jóvenes pintores utilizar como modelo rector de su actividad a, José Campeche, cuya vida y obra es representativa del modo de producción -- feudal del cual se pretendía alejar a las artes mediante las Ferias anuales que auguraban el desquebrajamiento del modo - de producción que hasta entonces había prevalecido y determinado a la pintura.

NOTAS: Capítulo III: El estilo de Campeche como tradición.

1. Osiris Delgado Mercado, Historia de la Pintura en Puerto Rico, publicado en La Gran Enciclopedia de Puerto Rico, - tomo 8, Artes Plásticas, p. 27

2. "El arte pictórico se mantendrá opacamente vivo en el -- lapso de cuarenta y tantos años que median entre la muerte - de Campeche y el comienzo de la actividad artística de nues- tro máximo pintor del siglo XIX, Francisco Oller y Cestero". Idem. p. 27

3. Otro historiador de no menor importancia es el profesor, Arturo V. Dávila. Tanto Dávila como Delgado, son historiado- res tradicionales del arte, que no van más allá de la recopi- lación de datos que aunque exhaustiva, no pasa a la descrip- ción detallada de pintores y estilos. Que sin querer restar les méritos como precursores de la historiografía de la pin- tura en Puerto Rico, sus trabajos son totalmente estériles en cuanto a la relación que guardan por ejemplo los estilos con la ideología de las clases, la relación que debe establecer- se entre los modos de producción artísticos, las relaciones de producción dentro de una formación social y el desarrollo de las fuerzas productivas así como la lucha de clases en el contexto de las diferentes épocas históricamente determina- das. Solo por mencionar algunos puntos, que son lugar de == arranque común y obligatorio para la historiografía contempo- ránea del arte. Un ejemplo de éste tipo de trabajo en histo- ria del arte que excluye el binomio arte-sociedad, lo encon- tramos en, Arturo V. Dávila, La Tradición Pictórica en Puer- to Rico. La Herencia Artística de Puerto Rico, p. 32 -39.

Al referirnos a Dávila debemos hacer una aclaración pertinen- te. Si bien sus trabajos adolecen de lo antes expuesto, es= to no quita mérito a la integridad intelectual de su labor = como investigador serio, quien a diferencia de su colega Osi- ris Delgado, acompaña siempre sus trabajos con notas al cal- ce y bibliografía completas, lo que facilita la labor de nue- vos investigadores.

4. Nicos Hadjinicolau,, en su libro, Historia del Arte y Cla- ses Sociales, pone de relieve estos obstáculos que representa la historia del arte tradicional, que como disciplina cientí- fica estuvo vinculada desde sus orígenes con la ideología bur- guesa. Estos obstáculos son: 1. Historia del arte como his

toria de los artistas; 2. Como parte de la historia general de las civilizaciones; 3. Como historia de las obras de arte.

"¿Cuáles son los elementos comunes a todas estas variantes? ¿Cuál es la estructura de la ideología del arte? Es necesario advertir que si "algunos historiadores burgueses"; - como lo señalaba ya Marx en su carta a Weydemeyer, "habían ex puesto ya (antes que él) el desarrollo histórico de esta lucha de clases", 13 lo habían hecho sobre todo durante la fase ascendente de la burguesía, incluso en esa época, fueron evitados ciertos campos. Así, en el campo del "arte", los teóricos burgueses se callan desde el comienzo precisamente en cuanto al factor que han sido los primeros en poner de relieve; las clases sociales y la lucha de clases. Esquemáticamente, la ideología burguesa del "arte" está compuesta de los elementos siguientes:

1. Bajo la denominación "arte" se han reagrupado únicamente las obras consideradas "mayores". Las obras consideradas -- "menores" son ignoradas.
2. Las "obras de arte", hechas por genios creadores, representan el espíritu homogéneo de una época y la herencia de la humanidad entera. Las ideologías globales de las clases sociales son ignoradas.
3. La pareja de nociones forma-contenido, cuya forma está cargada de los "valores estéticos". La relación entre los estilos y las ideologías globales de las clases es ignorada".

Nicos Hadjinicolau, Historia del Arte y Clases Sociales, p. 20-21.

La carta de Marx a Weydemeyer, del 5 de marzo de 1852, aparece parcialmente traducida en Marx-Engels, Obras Escogidas, Ed. Progreso, Moscú, 1966, tomo 2, p. 456.

También pueden consultarse los capítulos 2,3 y 4 de la obra de Hadjinicolau, donde se abunda por separado en las diferentes concepciones de la historia del arte burguesa.

5. Don Pedro Tomás de Córdoba (comentario) tomado de O. Delgado, H.P. en P.R., p. 34, el autor no da la nota bibliográfica completa.

6. O. Delgado, H.P.P.R., p. 28

7. Idem. p. 28

8. Idem. p. 13-16-18

9. La calle de la Cruz en la Ciudad Capital, fue tradicionalmente lugar común para el establecimiento de casas-talleres de artesanos que abrían sus locales al público en los pisos bajos de las calles de los pueblos, bajo la tutela del gobierno.

10. Feria-Exposición de 1855, O. Delgado, p. 33-34 (Atilés y Pérez).

11. Discurso pronunciado por Don Nicolás Aguayo en la Sociedad Económica de Amigos del País; Informe de la Comisión y - Acta de La Junta (1841) tomado de Alejandro Tapia y Rivera, Vida del Pintor José Campeche (1854) Edición de 1946, Imprenta Venezuela, S.J.P.R., p. 43-47.

12. Idem. p. 47

13. Año de 1859 a 1863. Real Sociedad Económica de Amigos del País Expediente sobre la colocación de una lápida en la casa que vivió y murió el célebre pintor puertorriqueño José Campeche/ ...colección documental de la Real Sociedad que guarda la Biblioteca Carnegie en San Juan. Arturo V. Dávila, Apuntes Biográficos, José Campeche, Ed. Instituto de Cultura p. 15-18.

14. José Luis González; Literatura y Sociedad en Puerto Rico, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1976, p. -- 118-119.

15. Alejandro Tapia y Rivera, Vida del Pintor José Campeche, Ed. de 1946, p. 47.

16. Memoria Descriptiva de la Segunda Feria-Exposición Pública de la Industria y Bellas Artes (1855), Boletín Histórico de Puerto Rico, Cayetano Coll y Tosto/ Tomo VII, p. 97-116.

17. Memoria Descriptiva de la Primera Feria-Exposición Pública de la Industria y Bellas At, (1854), B.H.P.R. Coll y - Toste, tomo III, p. 165 y tomo VII, p. 88

18. Angel Quintero Rivera, Clases Sociales e Identidad -- Nacional; Notas sobre el desarrollo nacional puertorriqueño, Coloquio de Princeton, p. 15-16. También consultar del mismo autor, Conflictos de Clase y Política en Puerto Rico, CEREP, cuaderno 2, p. 15

19. Román Baldorioty de Castro, (comentario) tomado de -- H.P.P.R.p. 46., Boletín H. de P.R., Cayetano, Coll y Toste; Memoria descriptiva de la Segunda Feria-Exposición de -- 1855, p. 99-102.

IV. DE LOS TALLERES DE ARTESANOS A LA FERIA EXPOSICION DE 1854.

Un fenómeno de esencial importancia que nos interesa inquirir con respecto a este período de "vacío cualitativo" (1) en la pintura durante el curso de cuatro décadas es el que el historiador, Osiris Delgado menciona como el período de transición entre Campeche y Oller (2). Si bien esta aseveración es esencialmente indiscutible, Delgado Mercado, comete una grave omisión. Primero al concretarse en aseverar que el "tránsito" de Campeche a Oller consiste tan solo, "de la complacencia en el detalle a la obsesión por los efectos de conjunto". Demostrando su filiación a la historiografía

tradicional, que solo considera, las transiciones en el arte

tradicional, que solo considera, las transiciones en el arte como la adopción de nuevos estilos que suceden a estilos anteriores, sin mayor consideraciones, y que expliquen más a fondo en que consiste dicha transición. Y en segundo lugar, al no establecer la relación que guarda este período de transición en la pintura, con las transformaciones que se operaban en el seno de la estructura social puertorriqueña de ese tiempo, que era de donde realmente emanaba la fuente de conflictos que se refleja en la pintura, como un período de -- transición. Podemos adelantar en este sentido que la crisis del arte, lo constituye dicha transición y esto va a ser producto de la incompatibilidad de la posición asignada a la -- producción artística históricamente determinada por el modo de producción feudal y esclavista (3), caracterizado por los artesanos pintores de los cuales Campeche era representativo; con la nueva visión de mundo de la clase hacendada caracterizada por la idea burguesa de estimular la libre competencia entre los artistas a través de la celebración de Ferias. Con las ferias se establecía un incipiente sistema de mercadeo y premiación de obras de arte. Esto estimulaba al surgimiento de la crítica a partir de los jurados. Este período que nos ocupa es importante, ya que en él se perciben síntomas de -- desplazamiento de la función social de la producción artística; de un oficio propio de artesanos, distintivo de la escla

vidad, a una profesión ennoblecida generadora de prestigio social. Igualmente asistimos durante el decurso del siglo XIX, a un proceso de secularización de la producción artística que explica de manera más adecuada en que consiste la transición de Campeche, pintor por excelencia religioso, con respecto a Francisco Oller, pintor materialista, anti-religioso y mundano, en cuya producción se advierte el otro extremo del proceso en que la obra de arte, a lo largo del siglo pierde paulatinamente su instrumentalidad religiosa (4).

El siglo XIX, es ciertamente un siglo de profundas transformaciones para la sociedad puertorriqueña. Este proceso transformador, que comienza con la Revolución Haitiana en 1804, ha sido caracterizado por el escritor José Luis González, en su ensayo, Literatura e identidad nacional en Puerto Rico, como la modificación radical de la política migratoria por parte del gobierno español para Puerto Rico, que abrió las puertas a inmigrantes extranjeros como europeos, españoles y criollos provenientes de las colonias sudamericanas en lucha por su independencia (5).

La nueva política migratoria representada por la Real Cédula de Gracias de 1815, concedida por Fernando VII (6), tenía como objeto entre otras cosas "empezar a nivelar cierto desequilibrio poblacional en la Isla" (7), que por cierto -

era realmente un, "desequilibrio cuantitativo", toda vez que los censos revelan una virtual paridad poblacional entre negros y blancos. Además, por otro lado la Cédula de 1815, fomentaba, el desarrollo de la industria azucarera, lo que requería el aumento de la población esclava (8).

Pero el hecho revelador, que constituía un desequilibrio, surge una vez que se descomponen las cifras del censo de 1812 (9). De una población total de 183,014 habitantes - 85,662 eran blancos y 97,352 entre negros, mulatos y esclavos. Del total de habitantes no blancos, 79,816 eran libres y de estos 63,983 eran mulatos y solo 15,833 eran negros libres. El número de esclavos se calculaba en 17,536. Además en tanto al negro libre se le designaba como "agregado" (10), al mulato libre no se le clasificaba bajo este término, lo cual siguiendo al escritor José Luis González; "revela una diferencia fundamental en cuanto al status social entre negros y mulatos libres, estos últimos, evidentemente, constituían un grupo más adelantado económicamente, y por lo tanto es de suponerse, en todos los demás órdenes de la vida social" (11).

Como habíamos observado anteriormente en este trabajo (12), estos mulatos libres, fueron muchos, los que siendo diestros en algún arte u oficio, establecieron talleres -

familiarizado con la producción liviana, en los pisos bajos de las calles de los pueblos (pequeños propietarios), como era el caso de la Calle de la Cruz en San Juan, lo que les excluía de ser considerados como agregados. El desarrollo artesanal de esta clase, siendo mano de obra más calificada hacía de éstos un grupo más adelantado económica y socialmente. Lo que marcaba una gran diferencia entre los mulatos y el campesinado blanco "jíbaro", que poblaba dispersamente el interior montañoso, que llevaba una existencia más que precaria y que vivía virtualmente incomunicado de las ciudades.

El alarmante peligro que representaba, la prominencia económico-social de este considerable sector mulato para las autoridades coloniales, quedó consignado en innumerables documentos históricos de la época. Este temor por algo similar a lo que había pasado en Haití, mantenía a las autoridades en alerta ante la posibilidad de una rebelión protagonizada por los negros y mulatos en contra del gobierno esclavista de los blancos. Si bien la Cédula en 1815, facilitaba la introducción de mano de obra esclava, para con esto fomentar el desarrollo de la industria azucarera. Por otro lado entre otras cosas pretendía un blanqueamiento cualitativo de la sociedad insular.

"De lo que se trataba, por lo tanto, era de

un "blanqueamiento", cualitativo, vale decir una reeuropeización de la élite blanca cuya debilidad relativa frente al impulso ascendente del sector mulato tenía que ser alarmante para el régimen colonial" (13).

Las consecuencias lógicas de la reeuropeización de la élite blanca que significó las migraciones de extranjeros durante el siglo XIX, en el panorama artesanal de la época compuesto mayoritariamente por artesanos mulatos, son más que evidentes. Se intentó desde la primera década del siglo que coincidía con la muerte de Campeche, un blanqueamiento de las artes, valga decir del artesanado. Y digo se intentó, pues nos consta que fue precisamente ese sector mulato de la población, el que continuó nutriendo durante todo el siglo a la clase artesana. Sin embargo, como nos menciona el escritor González, "el blanqueamiento no era por la base de la pirámide social", y si bien son específicas las intenciones del gobierno por fomentar las artes a través del establecimiento de gremios preferiblemente integrados por artesanos blancos. Este se encontró con la dificultad, de que quienes históricamente manejaban las artes en Puerto Rico y los únicos dispuestos a continuar realizando trabajo de negros, eran los artesanos mulatos.

Lo que sucedió realmente durante este período, es que se efectuó un cambio de actitud por parte de la burguesía --

criolla, con respecto al ejercicio de la pintura. Esta se desplazó de una actividad propia de negros, como trabajo manual distintivo de la esclavitud, a una actividad ya no de trabajo, sino de ejercicio intelectual ennoblecedor, digno de ser fomentado entre los intelectuales representantes de la clase hacendada. Estos vivieron en la pintura, al igual que en la música y la literatura un complemento educativo, un índice más de erudicción y de prestigio social. En su contrapartida, éste cambio de actitud generaba el desprecio hacia la producción de los mulatos artesanos a quienes se les cerraban las vías de acceso a las artes como profesión ennoblecida.

Esta, quizás es la clave que explica por qué en el si glo XIX proliferan de manera contundente, las tallas de bulto policromadas destinadas al culto religioso popular. Pues los artesanos perdieron paulatinamente a lo largo del siglo, el apoyo oficial y eclesiástico como pintores. Dedicándose entonces más abundantemente a actividades propias de artesanos, como lo era la carpintería y la talla en madera (14). Actividades que estaban determinadas históricamente por los estrechos vínculos que tradicionalmente unían a la iglesia con la producción artesanal, en la fabricación de altares y sartos de madera, para la ornamentación de templos y conventos.

El interés por parte del gobierno de promover las Artes, a través del establecimiento de gremios, abrigó desde temprano en el siglo, la idea de "blanquear" el panorama artesanal. En las instrucciones que suscribe Don Pedro Irizarry, alcalce ordinario de San Juan, al diputado a cortes por Puerto Rico, Don Ramón Power en 1809, encontramos pruebas -- evidentes, de como se pretendía desplazar a los artesanos mulatos, fomentando el establecimiento de gremios de artesanos preferiblemente integrados por migrantes blancos. En dicho informe, el alcalce Irizarry, atribuye la escasez de artesanos, al desprecio con que los habitantes de la isla, miran las actividades de carácter manual. Este tipo de actividad, era considerado trabajo de negros, lo que confirma que los oficios artesanales eran propios de familias de artesanos mulatos:

"Como las artes se miran por los habitantes de Puerto Rico (aun siendo de inferior calidad) con el mayor desprecio y horror, son muy pocos -- los artesanos que hay y de estos muy raro el -- que hace un completo artefacto en su línea. El establecimiento de maestros, la formación de -- gremios con sus particulares ordenanzas y la vigilancia del Gobierno, sin duda harían florecer las Artes, el público estaría más pronto y meer mejor servido y sobre todo libre de engaños" (15).

Más adelante en el mismo informe, específicamente en la quinceava súplica, Don Pedro Irizarry, sugiere que se dis-

tingan a los artesanos sobresalientes, a través de un sistema de premiación jerárquico, que debía tomar en cuenta la -- extracción social de los que podían aspirar a dichos premios:

"Que las Artes se promuevan, aprecien y distinguan los artesanos sobresalientes en su arte con premios reales o personales conforme a su clase, para que con este estímulo las sigan con gusto, y las adelanten con esmero estableciendo se gremios y maestros que las enseñen" (16).

La clave para entender el sentido de la frase, "conforme a su clase", que el alcalde Irizary utiliza, nos llevaría a abundar en el acendrado racismo del autor, manifiesto en otro lugar de las Instrucciones de 1809, donde se refiere al peligro de una rebelión de castas en Puerto rico, estimulada por las luchas de independencia en la vecina nación haitiana (17). Pero lo que interesa apuntar en éste sentido, es que el temor de una rebelión protagonizada por los negros y mulatos libres representaba, y el consiguiente interés en un blanqueamiento de la sociedad insular, conllevaba a su vez la idea de un blanqueamiento de las artes. Siendo así, no es de extrañar que sea específicamente en textos donde se alude al peligro de una rebelión como la haitiana, el lugar común para proponer medios discriminatorios que pretendían alejar a las artes de las manos de los mulatos.

Un texto que ejemplariza elocuentemente esta posición, lo encontramos en las Instrucciones a los Procuradores a Cortes, que remite, la Diputación Provincial en el año de 1834. En dichas Instrucciones, se informa al Procurador a Cortes - de los males del sistema administrativo y de las reformas de que fuera susceptible, haciendo una descripción del estado - de las riquezas, así como de los obstáculos que enfrentaban la industria y de los medios de promoverlos (18).

En el mencionado texto, en la tercera causa, en que se atribuía al atraso de la agricultura, la escasez de población. Se proponía como remedio, la inmigración de colonos -- provenientes de las Islas Canarias. Lo que según el escritor José L. González, representó, una nueva conquista y colonización del campesinado blanco que habitaba la región montañosa del interior de la Isla (19). El problema político que representaba el proceso de disolución de las relaciones serviles, anterior a la institución del régimen de la Libreta de Jornaleros (20), ciertamente se manifestó en el peligroso - crecimiento de la clase de negros y mulatos libres, que demostraban con su ejemplo, las ventajas del trabajo asalariado sobre el esclavo (21). Refiriéndose a estos males y proponiendo los remedios a tan grave enfermedad política, el - texto de las Instrucciones de 1834, reza de la siguiente manera:

"Nosotros ganaremos la posesión de un hombre blanco y la de un agricultor al mismo tiempo -- (migrantes canarios), y multiplicada así esta raza predilecta, se afianzará nuestra seguridad amenazada ahora más que nunca con el Decreto de emancipación que afectando filantropía, han dictado la oscura política y los intereses comerciales de la Gran Bretaña; alejaremos en fin los temores que hoy nos inspira la vecina República de Haití, y llegaremos a la cumbre de la felicidad, si aumentada cual debe serlo la población blanca, desterraremos para siempre las funestas especulaciones de la esclavitud africana. No lo dudemos, excelentísimo señor, a medida que la Isla aumente su población blanca se hará menos necesaria la de las otras castas, porque -- los blancos dedicados entonces a los oficios -- que hoy ejercen los esclavos, harán inútil su introducción e insensiblemente iran desapareciendo nuestros perpetuos enemigos: la naturaleza puso una barrera que no es posible traspasar, y nunca puede esperarse que estas razas se aúnen y participen de unos mismos derechos. Este es el más temible enemigo de nuestra felicidad, vive con nosotros, observa nuestros más mínimos movimientos, sabe nuestros secretos y aun recibe las lecciones y la instrucción que le comunicamos para que gobierno nuestros intereses -- confiados desgraciadamente a sus manos. Hagamos inútil el servicio de los esclavos y obtendremos su extinción.

La colonización pues es el remedio más eficaz de ocurrir a la curación de esta grave enfermedad política" (22).

En otro inciso de las Instrucciones de 1834, destinado a exponer las causas del atraso de la actividad comercial y en específico, en lo referente al atraso de la industria y las artes. Queda expresado con nitidez, la preferencia -- que se tenía por el trabajo asalariado y el estorbo que para esto representaba, los gremios establecidos, compuestos mayo

ritariamente por negros y mulatos libres.

"Al hablar de la actividad que mantiene y -- adelanta todas las industrias, fuerza será que la Diputación se refiera a un estorbo que hoy - se opone a ella y que es peculiar a la Isla de Puerto Rico. Del libre ejercicio de las artes ha nacido su conservación sus mejoras y sus adelantamientos. Pero sujetas a trabas y al fuesto monopolio gremial encuentra siempre el artista entorpecimientos que le desalientan y arredran" (23).

Parece ser que existe una contradicción entre las Instrucciones de 1809 y las de 1834. En el sentido de que en esta última, se pide la extinción de los gremios. Pero el texto aclara más adelante el sentido de las palabras de la Diputación.

"Estos males son notorios y la Diputación no pretende que se remedie extinguiendo el gremio, sino sus privilegios exclusivos que alejan a -- las demás clases de una ocupación honrada y -- útil al bien público. Este es el medio de proteger las artes y cortarle las ligaduras que solo sirven para conservarlas envilecidas e imperfectas" (24).

Ciertamente, se mantiene el interés por el establecimiento de gremios, toda vez que lo que realmente se pretendía era la extinción de sus privilegios exclusivos. Y aquí añadimos que esa exclusividad que mantenía a las artes, "envilecidas e imperfectas", y que alejaban a las demás cla-

ses de una, "ocupación honrada", no era otra cosa que la -- exclusividad con que el sector de negros libres y en mayor número de mulatos libres, nutrían los oficios artesanales.

Se requería pues, expropiar al artesanado libre y convertirlo en trabajador asalariado para sustituir su función con los artistas de extracción burguesa acomodada, como -- nuevo modelo que correspondía con el deseado desarrollo industrial.

Para terminar con las Instrucciones de 1834, la Diputación destina en punto final y aparte, un inciso dedicado exclusivamente a las "Artes" (25). Lo primero que la Diputación advierte es que:

"... no mencionará las bellas artes conocidas de muy pocos en esta Isla. Hablará solo de las mecánicas, cuyo atraso es todavía mayor que el de las otras industrias" (26).

Como podemos observar, la Diputación, establece la diferencia entre las, "bellas artes", - como profesión ennoblecida y ejercicio intelectual -, y las, "artes mecánicas", - como trabajo vil, distintivo de la esclavitud -. La relación que guardan históricamente determinadas por el modo de producción feudal, en Puerto Rico, la pintura y el trabajo de los artesanos, nos llevan a considerar, que las afirma--

ciones vertidas por la Diputación, en torno a las llamadas, "artes mecánicas", a pesar de que se dicen excluir a las bellas artes. Nos son útiles de igual manera, para considerar la posición asignada a la producción artística y las relaciones establecidas entre esta y las demás ramas o modos de producción. Así como las posibilidades de afinidad o rechazo, entre unas y otras, en el contexto de los diferentes modos de producción y de las diversas formas reconocidas de división social del trabajo, existentes en ese momento. Toda vez que consideramos haber demostrado el origen común y la estrecha interrelación determinada históricamente, entre la producción artesanal, y la pintura (27).

Las recomendaciones que hace la Diputación, para estimular el desarrollo de la industria y las artes, apuntaban definitivamente hacia medidas que tendían a la disolución - de las relaciones serviles. La implantación de dichas medidas requerían a su vez, conferirle una nueva posición a la producción artística, reubicarla con respecto a los otros - modos de producción. De los que se ha apuntado, que requerían, cada vez más, del trabajo libre como base (28). Al respecto la Diputación recomienda:

1. El libre ejercicio de las artes.
2. Distinción entre bellas artes y artes mecánicas.

3. Fomento de la instrucción pública.
4. Necesidad de un sistema que estimule el cultivo - de las artes con premios y honrosas distinciones.

Con respecto al tercer punto, ciertamente la Diputa--ción, recomienda el fomento de la instrucción pública, como medida para el estímulo de las artes:

"La Isla ofrece con abundancia las primeras materias que sirven a casi todas las artes, no carece de hombres aplicables, y solo falta que desterrándose ciertas preocupaciones y formándose escuelas de instrucción pública se abra - a la juventud puertorriqueña las puertas del - saber y ansiosa acudirá a ensanchar la esfera de sus conocimientos y a ser miembros útiles - de su patria" (29).

Sin embargo, se reconoce que para que la juventud, - "acuda ansiosa", a educarse en las Artes, solo falta que - se destierren ciertas preocupaciones, las cuales la Diputa ción pasa a enumerar con sus respectivas soluciones, en el siguiente párrafo:

"Entregadas las artes en las manos de las castas se las ha mirado siempre como un ejercicio - vil, distintivo de la esclavitud. Ennoblézcanse formando la opinión pública, estimúlese su cultivo con premios y honrosas distinciones como re--compensas debidas al mérito y la clase pobre del pueblo se empleará entonces en estos oficios. --Alejando insensiblemente de ellos a las torpes - manos que las manejan, las cuales no tendrán nuno

ca opción a participar de aquellos premios que deberán considerarse un patrimonio propio de -- los blancos que las ejercieran. Esta distin -- ción marcando la diferencia de las dos castas, hará conservar a la predilecta, su prestigio y su dominación de que depende nuestra existen -- cia política. En suma la Diputación cree que todos los males que la Isla sufre pueden curar se radicalmente si se propagan los conocimien -- tos útiles y se protegen las industrias remo -- viendo los obstáculos que detienen su prosperi -- dad" (30).

Definitivamente, las recomendaciones vertidas aquí, -- son mucho más elocuentes que las Instrucciones de 1809, es -- pecíficamente en cuanto a el carácter discriminatorio y eli -- tista de las mismas. En estas queda consignado en primer -- lugar, el problema fundamental a que se atribuía el atraso de la industria y las artes, como un conflicto de intere -- ses de clase. Como se desprende de lo dicho por la Diputa -- ción, entregadas las artes en las manos de los artesanos -- mulatos, estas eran vistas por la población blanca, como un ejercicio vil distintivo de la esclavitud. En este senti -- do, el desprecio que la población blanca sentía por las ac -- tividades de carácter manual constituía la preocupación -- esencial que los mantenía como clase alejados del ejerci -- cio de las artes.

Siendo así las cosas, era indispensable "ennoblecer" los oficios artesanales, inculcando en la población blanca, a través de la educación pública, la idea de que las artes

debía ser patrimonio exclusivo de los blancos. En su contra partida se intentaba expropiar estos oficios de las "torpes manos" de los artesanos mulatos. Instituyendo un sistema de premiación del cual quedaban excluidos. Esta distinción que la diputación establece obedece al propósito de hacer - mantener a la raza blanca su prestigio y dominación como ga rantía de su existencia política como clase dominante en el interior de la colonia. La idea de instituir un sistema de premiación que desembocaría en la Primera Exposición Pública de la Industria, Agricultura y Bellas Artes, de la Isla de Puerto Rico, celebrada en el verano de 1854 (31), implicaba desde sus orígenes el deseo de expropiar a la clase de mulatos libres, los medios de producción artístico-manuales de los cuales eran usufructuarios por antigüedad y méri tos.

Dicho en otras palabras, se efectúa una transición, - producto del desarrollo capitalista que buscaba intensificar las transformaciones de las relaciones de producción en desmedro de las formas no capitalistas de dominación. Como señala el maestro J. Acha; en el continente Latinoamericano, este proceso se inicia con el período del reformismo ilustrado, y se acelera con las revoluciones burguesas, europeas y latinoamericanas, lo cual conllevó, por razones mayormente económicas, una transición de las artesanías gre-

miales de corte medieval europeo, a las artesanías utilitarias tipo "artes y oficios". Y luego de estas se opera otra transición igual, en donde las artes cultas o académicas hacen su irrupción, vinculadas al desarrollo de la burguesía latinoamericana y la consolidación de las Repúblicas, desplazando a los artesanos libres, quienes son proletarizados, al ser sus productos sustituidos por los productos industriales:

"... las artes cultas no aparecen en América Latina por mero transplante ni por simple novelería. En efecto, ellas requirieron un clima propicio previo: el que fueron creando las artesanías al pasar de sus normas gremiales a la libertad de las actividades propias del concepto "artes y oficios". Esto sucede al terminar la Colonia (1780-1810). De aquí las artesanías artísticas serán separadas de las utilitarias y exaltadas, pasando parcialmente a ser académicas (1810-1850), cuando se las definió dentro de finalidades profanas y se les creó consumidores potenciales premunidos de un especial bagaje cultural. Como ejemplo miremos a México, -- país en que registramos dos hitos importantes -- de la transición artesanías-artes cultas: la fundación y desarrollo de la Academia de San Carlos (1781) y la abolición oficial de los gremios (1789)" (32).

En el lugar de los artesanos surgen artistas libres de extracción burguesa y conformación académica, preferiblemente hecha en París, quienes cumplirán con la función que el Estado les asigna, al suplir las ideologías nacionalistas de finalidad profana y para lo cual el Estado requería

artistas libres de posición social elevada y de prestigio - académico (33). Como vemos, éste proceso requiere un, "clima propicio", en el cual son indispensables: el desarrollo capitalista de las fuerzas productivas, mediante las transformaciones en las relaciones de producción; la fundación - de una Academia que lleva a la abolición de los gremios; y la constitución de un Estado nacional. Factores que si -- bien brillaron por su ausencia en estos términos, no impidieron que este proceso se llevase a cabo con variantes regionales, en lo que a Puerto Rico se refiere.

Como nos señala, Mattos Cintrón, (34), el lento desarrollo del capitalismo puertorriqueño en el siglo XIX, en gran medida producto del celo del Estado colonial español, así como el tardío desarrollo intelectual de la élite criolla, nos ayuda a comprender por causas, - como explica el - autor - de orden económicas, que descansan sobre el proceso productivo y las relaciones de producción, (como lo son la libreta de jornal instituída en 1849, como medio extra-económico de captación de trabajo), la imposibilidad de la élite criolla de establecer alianzas con las clases oprimidas que los llevaran en Puerto Rico a la constitución de la República como en el resto de América Latina.

A su vez, el lento desarrollo de las ideas, así como

de la formación de los intelectuales, se explica por la tar
día introducción de la imprenta en 1806. El otro factor in
dispensable, que constituye un hito importante en el proce-
so de expropiación del artesanado por parte de las artes --
cultas, es la fundación de una Academia como la de San Car-
los en México, y la abolición oficial de los gremios en ---
1789. Si bien como hemos señalado, estos dos factores son
excluyentes en nuestro caso, pues la primera escuela oficial
para la enseñanza de las artes cultas que funcionó como tal,
se instituyó, en el Departamento de Bellas Artes, al fundarse
se la Universidad de Puerto Rico en 1907. Durante el siglo
XIX, tenemos la ausencia de instituciones académicas y uni-
versitarias dirigidas por el Estado.

En cambio, notamos que la transición de las artesa--
nías gremiales a las utilitarias, si bien no se produjo --
con la abolición de los gremios, pues éstos siguieron existi
endo prácticamente durante todo el siglo XIX. Si se produ
jo de una manera más directa y en cierto sentido produc-
to de fuerzas exógenas. Amén de las libretas de jornal y
la abolición del trabajo esclavo, nos referimos a las mi--
graciones de principios de siglo. Primeramente las proveni
entes de los países Latinoamericanos en su lucha por la
independencia y luego las provenientes del continente europe
o, que trajo migrantes blancos, así como maestros artesana



nos del tipo artes y oficios, y a la cual se ha hecho referencia, como una nueva conquista y colonización (35). A no dudarlo este proceso migratorio que se a señalado como re--tardatario político para la lucha independentista, atrajo -nuevos capitales así como nuevas fuerzas sociales que estimularon el desarrollo cultural de la élite criolla.

Por otro lado la consolidación del sistema de haciendas como modo de producción principal para mediados de si--glo, promovía la asalarización del artesanado, junto al cre--ciente proceso de disolución de las relaciones serviles, --que culmina en 1873, con la abolición de la esclavitud y la supresión de las libretas de jornaleros. Y es que el des--arrollo del sistema de haciendas y la introducción de nue--vos métodos de cultivo comercial, debido principalmente al desarrollo de las haciendas cañeras, como sistema pre-capi--talista de producción, requería de nuevas relaciones produc--tivas, que apuntaban la necesidad del trabajo asalariado. - Cabe señalar que el desarrollo hacia relaciones capitalis--tas de producción en la colonia, obedecía al interés del Es--tado español de obtener plusvalía económica, por medio de = la comercialización de los productos agrícolas. De esta ma--nera el Estado español promovió la formación de una burgue--sía criolla que fue paulatinamente adueñándose del proceso productivo, más no de los mecanismos de intercambio y comer--

cialización que descansaban en las manos de los comerciantes españoles. Esta situación, llevó a los hacendados en cuanto productores a dirimir su lucha política en contra de aquellos, en su interés por controlar los mecanismos de intercambio, así como en busca de mayor autonomía político-administrativa, que les permitiese mayor hegemonía social. -- Después de todo, la inexistencia de un Estado nacional coartaba la hegemonía de los hacendados más no impedía la modernización de la producción así como el mejoramiento en las vías de transporte y comunicación, necesarias para agilizar los movimientos mercantiles que proporcionaban mayor plusvalía para los comerciantes españoles, acelerando el desarrollo de formas económicas capitalistas.

En la medida que este desarrollo fue consolidando a lo largo del siglo XIX, se producen lógicamente, y se suceden con él, una serie de reacomodos o divisiones sociales del trabajo artístico, que ejemplarizan, la transición de las artesanías gremiales, a las "artes y oficios", y de éstas a las artes cultas o académicas. Como corolario determinante de la economía capitalista que tiende a la sustitución del trabajo manual por el mecánico, y por consecuencia, como expresión de la lucha de clases, la proletarización -- del artesanado y el surgimiento del artista académico de extracción social alta. A grosso modo, en el caso de Puerto

Rico, esta transición se lleva a cabo de la siguiente manera:

1. La llegada de la imprenta en 1806; impuso la necesidad de crear establecimientos tipográficos creando una división del trabajo artesano, por esta rama se desarrolla el grabado en metal y la litografía, Al igual que la tipografía, los nuevos adelantos tecnológicos que se introducen durante el siglo, crean nuevos oficios manuales que asalarian cada vez más a los artesanos.

2. La Academia de dibujo establecida en 1821; así como otras más de iniciativa privada que se suceden con intermitencia en el siglo demuestran el interés por mejorar la producción artesana tipo artes y oficios, toda vez que las clases se impartían en la noche, es decir fuera de las horas de trabajo. / Además queda consignado dicho interés en innumerables documentos de la época.

3. El reglamento de jornaleros de 1849; consolidó a los maestros artesanos propietarios y productores de artesanía utilitarias y proletarizó al resto, como es el caso de los tipógrafos que se agremian. La abolición del trabajo esclavo en 1873, consolidó el proceso de asalarización del artesanado.

4. Las Ferias-Exposiciones a partir de 1854; demuestran, como las artesanías utilitarias para mediados de siglo, se encuentran separadas de las artesanías artísticas y como éstas últimas devienen parcialmente académicas, al ser admitidas a la Exposición compartiendo méritos con las bellas artes. Las artesanías utilitarias se reubican bajo la denominación de "artes mecánicas" u "oficios manuales". En tanto la escultura, pintura y dibujo, se encuentran catalogadas como Bellas Artes. La arquitectura aparece bajo la denominación de "obras de construcción". Con la creciente proletarización del artesanado para las décadas finales del siglo, encontramos a las bellas artes consolidadas y dentro de éstas a la pintura de caballete como la más generalizada. La enseñanza académica de las artes cultas, se difunde a partir de mediados de siglo de manera irregular, pues la inexistencia de un Estado nacional, obliga a la élite criolla a fundar escuelas de carácter privado en donde se impartía dicha enseñanza. Por esto la enseñanza de las artes cultas se dió en la ausencia de una Academia, es decir de manera desarticulada y débil, pues en muchos casos, la existencia efímera de dichas escuelas se dió en un clima social adverso, y plagado de dificultades económicas.

Por último retomamos las características que tipifican

a los artistas que reemplazan a los artesanos que señala el maestro Acha en sulibro, pues ellas ilustran con claridad el caso del pintor Francisco Oller, como el que mejor reúne dichas características insularmente, más no si lo vemos desde una perspectiva latinoamericana. Y hecha la salvedad de diferencia de sus homólogos continentales de la no consumación de la independencia política para Puerto Rico. Estos serían; "artistas libres de extracción social alta y con -- formación académica hecha en París" (36). En otra obra del mismo autor, éste señala:

"Después de consolidada nuestra independencia política, cuyas ideas germinan con semilla francesa, y dado el clima aun subsistente de -- épica independentista, aparecen en la segunda mitad del siglo pasado manifestaciones plásticas neoclasicistas de tipo culto, de transplante y académicas. Sus autores son ahora artistas de extracción social alta o media alta, -- que surgen por el prestigio del arte en Francia y que reemplazan a los artesanos tradicionales. Con el brote de sentimientos nacionalistas y el impulso del costumbrismo europeo, se introduce en nuestra pintura el tema y la -- iconografía locales y se promueve el florecimiento de las artes populares. Comenzamos a -- mirar lo nuestro y, como siempre la mirada se detiene primero en la superficie" (37).

En este tipo de artistas las ideologías religiosas -- son sustituidas por las nuevas ideologías nacionalistas --- francesas y norteamericanas, de progreso y libertad, de fi-

nalidades profanas y de suyo minoritarias, así se pasó del provincialismo al cosmopolitismo, del arte religioso al -- profano y en nuestro caso de la colonia a la autonomía, y de vuelta otra vez a la colonia (38). Como nos señala el citado autor, la función de la Academia de San Carlos, en lo que a México se refiere, fue la de ir implantando la enseñanza académica de las artes cultas, pintura, escultura y arquitectura, "como las tres profesiones más útiles para la República o el Estado, como maneras de difundir las ideologías nacionalistas, dar sensación de que el país adquiere - prestigio cultural, instituir el culto al estado y propagar populismos", esto en cuanto al carácter público de la es-- cultura y arquitectura, pues como se señala la función de - la pintura era otra, "conferir prestigio cultural a la clase dominante" (39).

En lo que toca a las circunstancias puertorriqueñas, podemos advertir la inexistencia de cátedras de escultura y arquitectura, razón por la cual la casi totalidad de los monumentos escultóricos decimonónicos, son de hechura europea y responden a la ideología del colonizador, por ejemplo, el monumento a Cristobal Colón y la estatua de Juan Ponce de León, (colonizador de la Isla). La función de la escultura y arquitectura respondió en cuanto a su carácter público a intereses netamente metropolitanos, aunque como se ha seña-

lado, el florecimiento de logias, Casinos, Sociedades, Teatros y Ateneos, (así como la necesidad básica de la vivienda), como lugares de esparcimiento y reunión, requirió la construcción, remodelación o decorado de innumerables edificios que los albergaran, los cuales se deben en su gran mayoría a la iniciativa privada.

De las tres artes académicas fue la pintura la que mejor cumplía su función de conferir prestigio cultural a la élite criolla. Pues el carácter público de la escultura y la arquitectura, así como su costo económico mayor, y sumada la circunstancia de que no era la élite criolla, en quien descansaba la administración civil de los asuntos del Estado, hacia imposible que estas artes respondieran a finalidades nacionalistas y de posición social de dicha clase. En cambio la distribución y consumo de una amplia diversidad de productos artesanos e industriales, como figuras, muebles, adornos y otros utensilios y aparatos de fabricación francesa y norteamericana, así como la pintura de caballete, todos de consumo minoritario y elitista, sí eran valorados por la élite criolla como símbolo de posición social. Ahí tenemos la colección de pinturas de Don Federico Degetau, que luego pasa por legado a la Universidad de Puerto Rico, así como muchas otras colecciones y bibliotecas de prohombres ilustres del momento.

Pero de todas ellas, fue la pintura en donde encontraron expresión, privada y pública las finalidades de prestigio cultural o si se prefiere de obtención de plusvalía -- ideológica de la élite criolla en términos nacionalistas. Un ejemplo elocuente de esto es la colección de pinturas - de puertorriqueños ilustres del Ateneo Puertorriqueño, que muestra el interés de dicha clase de construir y rescatar sus propios símbolos de prestigio y de poder.

NOTAS: Capítulo IV. De los talleres de artesanos a la Feria-Exposición de 1854.

1. "A pesar de que son muchos los aficionados al arte pictórico tras la muerte de Campeche queda un vacío cualitativo del que tienen conciencia aun los más cualificados". -- Osiris Delgado Mercado, Historia de la Pintura en Puerto Rico, p. 34.

2. "Palabras estas muy significativas en nuestro medio por que ellas acusan dramáticamente el tránsito de Campeche a Oller esto es, de la complacencia en el detalle a la obsesión por los efectos de conjunto". Idem. p. 30. Además en la p. 33 del mismo texto el autor menciona que, "Otro de nuestros artistas de transición es Ramón Atilés y Pérez (1804-1875)".

3. "El régimen económico generado en el siglo XIX en Puerto Rico corresponde perfectamente a la descripción de Dobb del feudalismo europeo; ... "Sin embargo la palabra feudalismo puede generar confusión, pues muchos tienden a identificarla con la peculiar superestructura político-jurídica que fue cuajando en torno a la forma como se desarrolló este tipo de economía en la Edad Media europea. Ya que la situación histórico-general del siglo XIX puertorriqueño era muy diferente, prefiero no hablar de un feudalismo en Puerto Rico, sino de una economía señorial de haciendas, cuyo modo de producción dominante, sin embargo, puede identificarse claramente como lo que Marx denominó modo de producción feudal". A.G. Quintero Rivera, Conflictos de clase y política en Puerto Rico, Conflictos de clase en la política colonial, (Puerto Rico bajo España y bajo los Estados Unidos, 1870-1924. p. 77-78, nota núm. 8

4. Para tener una idea clara de lo que significa el proceso de la pérdida de la instrumentalidad religiosa de la obra de arte, que ciertamente augura la transición hacia la idea de la obra de arte como mercancía, ver a Hans Heinz Holz, De la obra de arte a la mercancía, p. 14-15

5. José Luis González, Literatura e Identidad Nacional en Puerto Rico. Tomado de Puerto Rico; Identidad Nacional y

clases Sociales (coloquio de Princetone) Ed. Huracán. Rio - Piedras, P.R. 1979. p. 47-48

6. "La Real Cédula de Gracias que estableció las bases de un régimen de gobierno liberal en lo económico para Puerto Rico fue concedida por Fernando VII, restituido al trono español en 10 de agosto de 1815. Su propósito expreso era -- fomentar la población, el comercio, la industria, y la agricultura. Son medidas que se hacian urgentes y necesarias - en vista del fracaso de la política de España en el conti-- nente americano austral, que se habían independizado ... -- Las principales disposiciones de la Cédula eran: la libre admisión de extranjeros, con sus caudales y esclavos; el li bre comercio con España y sus colonias y con naciones extran jeras amigas (v.g. Estados Unidos) pagando un derecho de 6%; reducción de los derechos de importación sobre instrumentos de labranza, exención de los diezmos y alcabalas por diez - años, y el reparto de tierras, libre de contribuciones por diez años, a los nuevos colonos y labradores. Eugenio Fer nández Méndez, Crónicas de Puerto Rico, p. 375 (Notas No. 2 y 3).

7. José Luis González, Opus Cit. p. 48

8. Eugenio Fernández Méndez, Crónicas, p. 375

9. Censo de 1812, tomado de Luis M. Díaz Soler, Historia de la Esclavitud Negra en Puerto Rico, cuarta edición -- 1974, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, p. 104-105, n. 3, 117.

Habitantes blancos	79,662
Mulatos libres	58,983
Negros libres (agregados)	12,872
Agregados (ambos sexos)	13,961
Esclavos (ambos sexos)	17,536
 TOTAL GENERAL	 183,014

TABLA ESTADISTICA DE CENSOS: 1794-1830

AÑO	BLANCOS	MULATOS	NEGROS LIBRES	ESCLAVOS	TOTAL
1794	30,000	--	--	17,500	--
1802	78,281	55,164	16,414	13,333	163,192
1812	85,662	63,983	15,833	17,536	183,014
1820	102,432	86,269	20,191	21,730	230,622
1827	150,311	95,430	25,057	31,874	302,672
1830	162,311	100,430	26,857	34,240	323,838

- "En 1834, la población esclava ascendió a 41,818 almas, - significando un aumento de 7,578 esclavos en cuatro años, - El censo tomado en ese año señaló una población total de -- 358.836 habitantes, de los cuales 188,869 eran blancos, -- 101,275 pardos, 25,124 morenos, 41,818 esclavos y 1,750 entre presos y miembros de la tropa. Obsérvese la gran por-- porción de pardos y morenos libres señalados en esta esta-- dística. El elemento negroide continuaba representando la mayoría poblacional. Con excepción de la sangre negra que corría por sus venas, no existía comunidad de intereses entre los esclavos, mulatos y pardos libres" Opus cit. Díaz - Soler. p. 117.

10. "Los agregados eran personas a las cuales permitían -- instalar su hogar y un pequeño cultivo en terreno de otro -- sin que necesariamente mediara algún tipo de contrato laboral. "Wilfredo Mattos Cintrón, La política y lo político en Puerto Rico, Serie popular Era. México, D.F. 1980. p. - 29 ... "El agregado se distinguía del desacomodado (vecino sin tierras), por tener autorización expresa del terrate -- niente en cuyas tierras se asentaba para ocupar dichas tie -- rras. El amo que agregaba recibía el nombre de "padre de -- agrego". Muchos desacomodados se agregaban". Eugenio F. -- Mendez, Crónicas de Puerto Rico, p. 350, n. 4

11. José Luis González, Literatura e identidad nacional en Puerto Rico. p. 48

12. Ver en este mismo trabajo, José Campeche Artesano-Pin -- tor, n. 18

13. José Luis González, Op. cit. p. 50

14. Ver en el libro de Marta Traba et. al. La Rebelión -- de los Santos, Ediciones Puerto, 1972, Rio Piedras, Puerto Rico. Página 30 donde dice; "En el siglo XIX se produce la explosión demográfica de los santos; se desarrollan familias enteras de santeros y es posible seguir el rastro de los tallistas del siglo XX hasta llegar a Cajigas. Pero lo extraordinario es que los centenares de imágenes talladas -- durante un siglo y medio carecen totalmente de evolución. -- Quiero decir que no se advierte progreso ni trayectoria hacia meta alguna, que no se talla mejor o peor a medida que transcurre el tiempo". también ver en la página 31, donde se habla de como se da en la producción de santos en el -- XIX, una regresión con respecto al "iluminismo". Y página 33 donde la autora menciona que la producción de santos era consumida por los jornaleros. "Es a esos bohíos donde fueron a parar las imágenes de los santeros, producidas por un placer y un instinto artístico que estaba históricamente = "desempleado", ya que no despertó el interés de ninguna de las dos metrópolis que dominaron sucesivamente la isla".

15. Informe de Don Pedro Irizarri, Alcalce Ordinario de San Juan Sobre las Instrucciones que debían dársele a Don Ramón Power, Diputado por Puerto Rico ante las Cortes Españolas -- para promover el adelanto económico de la Isla. Año 1809. Tomado de Eugenio F. Méndez, Crónicas de Puerto Rico. Segunda Edición, 1969. Editorial U.P.R. Rio Piedras, p. 364

16. Idem. p. 371

17. Idem. p. 354, Donde el Alcalde Irizarri, refiriéndose a los revolucionarios haitianos, que repelían los ataques -- de tropas gubernamentales y expediciones de reconquista, dice lo siguiente: "Aquéllos y éstos han precedido allí los más, y los esclavos siempre libres e independientes, no -- servirán en regular providencia para su gobierno de que un trágico ejemplar para recordarle continuamente, que unos hombres nacidos en la barbarie, criados brutalmente entre las tierras a su libertad, inhumanos por naturaleza, sin religión y sin moral, sin educación y sin política, el rigor podrá domesticarlos exteriormente; pero nunca dejarán de ser interiormente malos ciudadanos, infelices y traidores, enemigos invisibles domésticos de sus amos, de la Patria, y --

del Estado, astutos, vigilantes y resueltos a cometer las infamias más negras, los crímenes más horrendos y las alevosías más escandalosas; por características de su baja cuna; sin detenerse jamás en los medios, como logren el fin de su rescate, único objeto a que conspiran todas sus ideas".

18. Instrucciones a los Procuradores, 1834. Tomado de Lidio Cruz Monclova, Historia de Puerto Rico Siglo XIX, Editorial Universitaria, Río Piedras, 1970. Tomo I, p. 533-544.

19. "El blanqueamiento cualitativo de la sociedad puertorriqueña no alcanzó, sin embargo a consumarse con esa primera oleada inmigratoria, sino con la segunda que se produjo a mediados de siglo ... esa segunda oleada, compuesta en su mayor parte por corsos y mallorquines, representó realmente una segunda conquista y colonización. Los conquistados en esta ocasión no fueron, obviamente, los aborígenes taínos ..., sino el campesinado blanco que habitaba la región montañosa de la Isla, virtualmente incomunicada de la civilización urbana y semiurbana de la costa. Ese campesinado montaraz - los "jibaros" originales - se convirtió entonces en masa de "agregados" atados a la tierra por la institución de "libreta", ejemplo elocuente de un instrumento legal creado para satisfacer las exigencias de un determinado desarrollo económico. Y es que la economía de subsistencia que había prevalecido en esa región fue reemplazada por una economía de haciendas basada en el cultivo del café, necesitada de mano de obra estable e impedida de emigrar a otras regiones". José Luis González, El País de Cuatro Pisos y otros ensayos, Ediciones Huracán, Río Piedras, P.R. 1980., p. 52-53.

20. "Es posible que ya a comienzos del siglo nos estemos enfrentando a las manifestaciones del proceso de disolución de relaciones serviles. El hecho es que, si algún crédito hay que dar a las instrucciones del Cabildo de San Juan, -- las quejas contra los agregados delataban una situación de deterioro para los hacendados, quienes se veían en la necesidad de invocar nuevos mecanismos para conseguir mano de obra. Ya sea con la esclavitud, con la renegociación del pacto del agregio - feudalización del agregado - o con el trabajo libre. "Wilfredo Mattos Cintrón, La Política y lo Político en Puerto Rico, p. 32-33

21. "... Ya en 1860, trece años antes de la abolición, -- los libertos constituían más del 50% de los jornaleros. El problema de mano de obra estaba en camino a una solución -- que no necesitaba del trabajo reglamentado, pues la gran mayoría de los libertos carecían de los medios para ingresar a las filas de los pequeños propietarios". Idem. p. 30-31

TABLA ESTADISTICA DE POBLACION: 1834-1872:

AÑO	POBLACION BLANCA	CLASE DE NEGROS LIBRES
1834	168,217	126,399
1846	188,831	175,791
1860	282,751	241,015
1867	310,270	266,909
1872	289,344	251,709

Tomado de Díaz Soler, Historia de la Esclavitud Negra en -- P.R. p. 256. "Entre 1834 y 1860, la población negra libre -- aumentó casi un 50%". Idem. p. 256.

Laclase de blancos y negros libres dedicados a ciertos oficios y profesiones, quedó distribuída en la forma que sigue; en 1860:

OFICIO O PROFESION	BLANCOS	NEGROS
Jornaleros	18,833	21,775
Labradores	17,395	9,642
Militares	11,133	44
Propietarios	8,855	4,563
Comerciantes	3,091	321
Industriales	871	512
Profesores	454	15
Fabricantes	26	6

Tabla de oficios y profesiones, tomada de Díaz Soler, p. - 256.

"Obsérvese que los negros propietarios representaban más de la tercera parte de la clase propietaria de la Isla. Tres años más tarde, el número de jornaleros dedicados a las labores agrícolas ascendía a 55,485 hombres libres ... Con un aumento constante en la población libre trabajadora, la producción habría de estimularse proporcionalmente ... En el corto espacio de veintinueve años, sin recurrir a la introducción de maquinarias agrícolas, la producción se triplicó".
Idem. p. 256-257

22. Lidio Cruz Monclova, Historia de Puerto Rico Siglo -- XIX. Apendice VII. p. 540-541 (Tomo I).

23. Idem. p. 542-543

24. Idem. p. 543-544

25. Idem. p. 544

26. Idem. p. 544

27. "Es necesario tener conciencia de que en todas las épocas de la historia la práctica artística se constituye en su orden de coherencia específica y caracteriza, de manera determinante, la propia fuerza creativa basándose en la red de las relaciones que establece con cierto número de otras prácticas (mitológicas, religiosas, científicas ...). El análisis de esta red que suele ser, a su vez, el análisis de la relación entre el arte y los demás sistemas simbólicos que entran en la definición de la cultura, se funda no marginalmente, en categorías socio-económicas. En esta dirección teórica - que es la de la interpretación sociológico-dialéctica -. puede por tanto afirmarse, como ya se ha observado otras veces, que la obra se considera en sí como no completa, y que se nos transmite como una especie de gesto o de impulso verbal (o visual), incomprendible de por sí si no se comprende la situación determinada en la cual se realizó dicho "gesto" y si no se comprende quiénes eran los interlocutores para los cuales constituía una respuesta. En este sentido, el hecho de remontarnos a la economía, o de trazar el fondo de la clase en que deben colocarse las obras de arte objeto de análisis, no constituye en absoluto una introducción de material que hubiera podido dejarse al trabajo de otras disciplinas (a la economía o a la historia, por ejemplo) sino que más bien se presenta como una ampliación a dicho tipo de interpretación y comprensión, por ser

forma fundamental de conocimiento de los fenómenos culturales y en especial de los artísticos". Alfredo de Paz, La crítica social del arte, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili. Versión castellana de Dolores y Giovanni Cantieri. 1979. Barcelona.

28. "Tres factores influyeron en la supresión de la libreta. Uno responde a las limitaciones que el trabajo reglamentado (y también la esclavitud) impone a la producción agrícola, impidiendo su modernización a través de una inversión mayor de capital para llevar la agricultura, sobre todo el azúcar, que era el cultivo cuya importancia la seguía al café, al nivel de la tecnología existente en Cuba y otras islas caribeñas.

Al respecto, las recomendaciones para las mejoras en la producción del sector más ilustrado, apuntan hacia medidas que requieren el trabajo libre como base:

1. Liberación de tributos.
2. Fomento de la instrucción pública.
3. Construcción de caminos y obras públicas, y
4. Separación entre la industria agrícola y el cultivo.

Este es un programa que abriría paso a un desarrollo de verdaderas relaciones capitalistas de producción en el interior de la colonia". Wilfredo Mattos Cintrón, La política y lo político en Puerto Rico, p. 29-30

29. Lidio Cruz Monclova, Opus Cit, Tomo I p. 544

30. Idem. p. 544

31. Ver el Programa de la Exposición de 1854, por el entonces gobernador, Fernando de Norzagaray, así como: La Memoria Descriptiva de la Primera Exposición Pública, de la Industria, Agricultura y Bellas Artes, de la Isla de Puerto Rico, en Junio de 1854 Presentada por el Secretario de la Real Junta de Fomento, Don Andrés Viña. Tomado de Cayetano Coll y Toste, BOLETIN HISTORICO DE PUERTO RICO. Tomo III, p. 165-222

32. "La fundación de la Academia de San Carlos tiene por objetivo inmediato mejorar la producción artesana, comen~~zan~~

do por la acuñación de monedas. De allí la asistencia de -- cerca de 300 alumnos a las clases de dibujo como base de -- las actividades artesanas (carpinteros incluidos, por ejem-- plo) que en aquel entonces tenían ocupada casi el 25 por -- ciento de la ciudad de México y que debían actualizarse a -- nivel de lo que hoy sería para nosotros artes y oficios. -- Fueron razones económicas y prácticas las que vinieron de -- España borbónica, pues a las claras se busca el desarrollo del capitalismo, previo exterminio de las formas no capita-- lista que lo obstaculizan. La abolición oficial de los gre-- mios comprueba la naturaleza de tales razones. El capita-- lismo necesita el trabajador libre para explotarlo mejor. -- Recordemos que las políticas proteccionistas y las librecam-- bistas suscitan protestas entre los artesanos, quienes se -- defienden tenazmente de la proletarización sin lograr evi-- tarla. Es que la razón de su derrota, en esta lucha de cla-- ses, estaba en que no tenemos un capitalismo autónomo, sino uno que es dependiente del desarrollo de las fuerzas produc-- tivas del continente europeo". Juan Acha, El Arte y su -- Distribución, U.N.A.M. México, D.F. 1984 p. 77-78.

33. "Las artesanías artísticas, a su turno, fueron desalo-- jadas, en nuestras capitales, por la pintura la escultura y la arquitectura académicas, mientras en las provincias se-- guían subsistiendo como artes menores o populares. Tenga-- mos presente que donde quiera que la Iglesia estorbara al -- capitalismo con sus ricas propiedades rurales y urbanas, el Estado la expropiaba y decaían consecuentemente las ideolo-- gías religiosas, perdiendo así soporte social las artesa -- nías artísticas. En su lugar florecieron las ideologías na-- cionalistas, de progreso y libertad, todas finalidades pro-- fanas, para cuya difusión el Estado requiere artistas libres, de extracción social alta y con formación profesional en -- París ... Los nuevos conceptos de arte y los nuevos procesos productivos que entonces importábamos requerían productores muy distintos a los artesanos. Y esto de relegar al arte-- sano, no es sino producto de la lucha de clases ... Es así como en las capitales latinoamericanas, vemos desfilar y -- coexistir a los artesanos gremiales, artesanos libres de -- corte artes y oficios, artistas académicos y los artistas -- libres e impugnadores de lo establecido. Para ser exactos, son los maestros gremiales y dueños de talleres los que pa-- san a ser productores capitalistas. Después de todo, la Co-- lonia dictaba que solo podían ser maestros los de "sangre -- limpia", esto es, los miembros de la alvocracia. Los ofi-- ciales y los aprendices, en cambio, son en su gran mayoría mestizos e indígenas y pasan a ser proletarios. El artesa-- no desciende socialmente, mientras el artista libre, igual

que el empresario industrial, viene de elevada posición social. En síntesis las artes cultas nacen al servicio de -- las clases dominantes y son elitistas, en cuanto solo una -- minoría conoce y acepta los fines profanos del arte, predominantemente nacionalistas y de prestigio colectivo o familiar". Idem. p. 78-79

34. Wilfredo Mattos Cintrón, La política y lo político en Puerto Rico. Serie Popular E.R.A. México, D.F., 1980, p. 27-35

35. José L. González, Literatura y Sociedad en Puerto Rico. Fondo de Cultura, México, D.F., 1976, p. 74-75 y en Literatura e identidad nacional en Puerto Rico (coloquio -- de Princeton) Huracán, P.R. 1979. p. 47-50

36. Juan Acha, Op. cit. p. 78 El arte y su distribución.

37. Juan Acha, Arte y Sociedad; Latinoamericana; El sistema de producción, Fondo de Cultura Económica, México, -- D.F. 1979, p. 293

38. Juan Acha, El arte y su distribución, p.78, 80-81

39. Idem. p. 78

V. FRANCISCO OLLER: REALISMO E IMPRESIONISMO.

Francisco Oller y Cestero (1833-1917), es sin lugar a dudas el pintor más fructífero del siglo XIX, y por esta misma razón el que más planteamientos polémicos ha suscitado entre sus contemporáneos, como en la actualidad. Una de las dificultades esenciales que encontramos en el estudio de esta figura, es la advertencia que el ensayista y periodista Antonio Corton (1) suscribe desde el periódico, "La Tribuna de Madrid". en 1895, al respecto de que Oller:

"... no es pintor como Fortuny, Sala y otros que tienen genialidad propia; no cultiva tampoco exclusivamente ningún género, ni obedece por

ciega disciplina los preceptos de una escuela pictórica determinada. Es un pintor ecléctico, que va recogiendo al azar, en el acervo de cada escuela, lo que estas pueden ofrecerle de bello y de útil" (2).

Ciertamente la pintura de Oller, se debatió constantemente, entre las tendencias estético-visuales de mayor relevancia que se gestan a partir de la segunda mitad del siglo XIX en España y Francia, donde el nuestro realizó su aprendizaje profesional en las mejores academias de la época, con la imperiosa necesidad de suplir las exigencias ideológicas-visuales de la emergente élite criolla, con la utilización de esos sistemas adecuados a una temática regional puertorriqueña.

Es por esta razón que nuestros historiógrafos interesados en el pintor, han argumentado desde posiciones divergentes sobre la naturaleza de la relación entre los estilos, realismo e impresionismo, y el tratamiento con que estos hizo Oller de la realidad puertorriqueña (3). Pero ha sido una constante de nuestros historiadores, desde Asenjo y Corton en el diecinueve, pasando por Mattos Bernier y culminando en la actualidad con Osiris Delgado y Ruíz de la Mata, la omisión de un análisis riguroso que ponga de relieve la relación de dichos estilos con la coyuntura ideológica de la clase social a la que estaban dirigidas las pinturas

en el momento de su realización. Esto es, establecer un ne
xo entre el carácter ideológico de los diferentes estilos y
la ideología de clase de los consumidores interesados en ad
quirir imágenes de contenido puertorriqueño. Y por último,
establecer los vínculos de afinidad o rechazo entre la pro-
ducción del pintor y las demás producciones culturales de -
la época.

Con el objeto de intentar una aproximación a este --
razonamiento, es menester hacer un recuento de la formación
académica de Francisco Oller, así como de los dos estilos -
principales en que desarrolla lo mejor de su pintura de ca-
ballete; el realismo de Gustave Courbet (1819-1877) y el im
presionismo de Paul Cezanne (1839-1906) y Camile Pissarro -
(1830-1903).

Oller nació en San Juan, Puerto Rico en 1833, en el
seno de una familia de españoles, "aristocráticos y adinera-
dos" (4). Desde la edad de doce años este demuestra apti--
tud para el dibujo y la pintura, por lo que frecuenta la es
cuela que a tales efectos tiene don Juan Cletos Noa, en su
propia casa taller en la calle de la Cruz, en donde el jo--
ven Oller aprende pintura copiando a Campeche (5).

A la edad de dieciocho años, el joven pintor realiza

su primer viaje de estudio a España, que al igual que muchos hijos de la élite criolla, se ve compelido a continuar sus estudios en el extranjero debido a la ausencia en el país durante el siglo diecinueve de instituciones de enseñanza superior. A tales efectos Oller cursa dos años de estudio, (1851-1853), en la Academia de San Fernando en Madrid, la cual tiene por director en aquel entonces a Don Federico de Madrazo, (1815-1894), "recién nombrado director de la propia Academia, así como del museo del Prado" (6). Para el año de 1853, Oller se encuentra de regreso en Puerto Rico, y permanecerá en la Isla durante cinco años, (1853-1857), seguramente la razón de su regreso es la enfermedad de su padre. Pues una vez muerto este a finales de 1856, Oller embarcará nuevamente a Europa, esta vez a Francia en el año de 1858. Durante su estadía en Puerto Rico, este tiene la oportunidad de participar en la Primera Feria-Exposición Pública de la Industria, Agricultura y Bellas Artes, celebrada en el verano de 1854, y en la siguiente Feria de 1855, en las cuales recibe sucesivamente medalla de plata (7).

5.1. EL REALISMO

Una vez en París, el pintor comienza un período en su formación académica, que dejará huella definitiva en el posterior desarrollo de su obra. De 1859 a 1861 asiste con

regularidad a la Academia de Bellas Artes, en donde frecuenta la cátedra de pintura de Thomas Couture (1815-1879). Según nos comenta Delgado Mercado, "En Couture tiene por vez primera a un verdadero maestro de la técnica" (8). Simultáneamente, Oller asiste a la Academia Suisse, "donde no hay profesores, se paga poco y siempre hay modelos" (9). Y en cuyos talleres se da el fermento, "el foco de turbulencia, donde se aglutinan los jóvenes y los viejos de espíritu joven que traman por la reforma de los ideales del arte y del mundo" (10). Es en este lugar en donde Oller encuentra a - Camille Pissarro, (1830-1903), Claude Monet, (1840-1926), Antoine Guillemet (1841-1927), Paul Cézanne, (1839-1906).

Pero, en resumidas cuentas, es Gustave Courbet (1819-1877), el discutido pintor en quien Oller y los demás jóvenes pintores tienen a un esclarecido maestro de ideas revolucionarias que combatía la política cultural del estado -- francés y las rígidas normas de enseñanza de la pintura que se impartían en la Escuela de Bellas Artes, en la cual predominaba para aquel entonces una marcada orientación hacia el arte neoclásico. Es por esta razón que en 1861 un grupo de jóvenes estudiantes de la Escuela Imperial, entre los -- que se encontraba el puertorriqueño, en actitud de franca -- rebeldía en contra de las enseñanzas de la escuela oficial del estado, dirigen una petición a Courbet solicitando de -

este la tutoría y orientación del grupo dicidente.

El maestro Courbet no se hizo de esperar y en carta fechada el 25 de diciembre de 1861 que reproduce un periódico parisino, cuatro días después, encuentra respuesta la petición de los jóvenes estudiantes (11). La carta de Courbet, sin lugar a duda puede pensarse como una reiteración, un poco más extensa y elaborada de su manifiesto de 1855, al que muy acertadamente reconoce Ernesto Ruiz de la Mata como, "anterior y quizás el verdadero manifiesto de Courbet" (12).

Resulta interesante precisar, los puntos medulares del pensamiento de Courbet, vertidos en dichos documentos: En Primer lugar Courbet niega la enseñanza académica del arte, contraponiendo a esta la individualidad creativa, basada en el estudio de los estilos tradicionales, es decir, en el conocimiento de la sucesión histórica de estilos. Combatiendo enérgicamente la teoría del arte por el arte, para Courbet, el arte debe ser un "instrumento" aplicable a las "ideas de la época" en que se vive, razón por la cual consideraba incompetentes a los artistas para pintar bien "el pasado o el futuro". De esta manera negaba el arte de historia aplicado al pasado, en completa actitud anti-neoclásica:

"Si una época no ha sido expresada por sus propios artistas, no hay derecho a que artistas de tiempo posterior lo hagan. Esto sería falsificar la historia" (13).

Y como para anatemizar a sus contrarios desde una posición ideológicamente de avanzada, que nos muestran a un Courbet consciente de su propia contemporaneidad, nos advierte:

"El espíritu humano tiene la obligación de orientarse a lo nuevo, siempre en el presente, partiendo de los resultados obtenidos. Nunca debe recomenzarse nada, sino marchar siempre de síntesis en síntesis, de conclusión en conclusión ... Los verdaderos artistas son aquellos que aprenden su época desde el justo momento en que ocurre su diferenciación respecto al tiempo anterior" (14).

Por otra parte en el manifiesto de 1855 (Le Realisme), Courbet resume en una corta frase, la estructura de su pensamiento.

"Ser capaz de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, de acuerdo a mi apreciación, en una palabra, hacer arte vivo, tal es mi propósito" (15).

El interés del pintor por hacer "arte vivo", se fundamenta en su concepto de la belleza:

"Lo bello está en la naturaleza, y se encuentra en la realidad bajo las formas más diversas ... Lo bello que ofrece la naturaleza es superior a todas las convenciones del artista" (16).

Dicho concepto estético se inserta a su vez dialécticamente en su noción de la historia, valga decir en virtud de su conciencia histórica:

"La belleza, como la verdad, es una cosa relativa al tiempo en que vive el individuo apto para concebirla. La expresión de lo bello está en razón directa con la potencia de percepción adquirida por el artista" (17).

La iniciativa de los jóvenes estudiantes, disidentes de la Escuela de Bellas Artes que encuentra respuesta en la carta de Courbet de 1861, se materializa en la apertura de un revolucionario "atelier", en una casona de la rue Notre-Dame-des-Champs para el año de 1862. El cual según las palabras del propio Courbet, no pretendía ser una escuela tradicional, sino más bien, "un taller común:

"que rememore la colaboración tan fecunda de los talleres del Renacimiento, puede ser verdaderamente útil y puede contribuir al inicio de la nueva fase de la pintura moderna ..." (18)

Este taller de Notre-Dame-des-Champs, dirigido por -

Courbet y al cual asisten entre otros Oller, a pesar de su corta duración, marca el inicio de una nueva postura, por parte de los jóvenes pintores que allí se reunían, y cuyo símbolo vino a ser un "buey pelirubio":

"subsistirá en el recuerdo como un símbolo de una nueva actitud; el mundo real y concreto en que se debate nuestra existencia desplaza al mundo de los eclécticos y clasicistas"(19).

Faltaría mencionar que dicha actitud se caracteriza por el interés de los pintores de salir a pintar al aire libre a, "los campos y aldeas de la periferia de París" (20), un elemento importante en el posterior desarrollo de la escuela impresionista.

Pero, para comprender en profundidad en que consistía la nueva actitud, es necesario, en primer lugar establecer cuales son los "componentes socioeconómicos y sociopolíticos", que generan a el realismo como ideología predominante en Francia en el siglo XIX. Lo que nos ayuda a comprender además como muy acertadamente apunta, Juan Acha, el papel del realismo como intermediario ideológico, así como de otros intermediarios, (mediación sensitiva de la fotografía y de los adelantos científicos y tecnológicos que la aparición de esta presupone), como elementos indispensables para el surgimiento del estilo impresionista.

"Sabemos que en el siglo XVIII desaparece - el modo de producción feudal en Francia, surge la burguesía en su etapa industrial y la burguesía se adueña de la producción material, y se enriquece. Pero este nuevo modo de producción material entra en contradicción con las viejas y aún subsistentes relaciones de producción feudal. La contradicción origina la efervescencia de ideas políticas de corte revolucionario (los enciclopedistas) y madura la necesidad de radicales cambios sociopolíticos. Con la revolución francesa, renuévase la estructura jurídico-política y una vez renovada viene el desarrollo de las fuerzas productivas, esto es, de las innovaciones científicas y tecnológicas, que solo son posibles mediante una mentalidad realista. Naturalmente a lo largo de todo el siglo XIX registramos diferentes pugnas por el poder entre diferentes grupos políticos y entre distintos grupos económicos (aristocracia, burguesía y proletariado); pugnas que permiten progresos seminales en bien de la evolución del capitalismo. Como resultado, aparecen varias prácticas y teorías artísticas que entran en colisión y van imbricándose y anulándose recíproca y sucesivamente: el romanticismo, "el arte por el arte", el realismo, el naturalismo y el impresionismo" (21).

Ciertamente, con la transformación económico-política de la burguesía industrial francesa del siglo XIX, que implicaba como su consecuencia, un desplazamiento de los estados de conciencia, junto al ascenso de las capas pequeño burguesas y los inicios de la conciencia de clase de los trabajadores. Se genera una actitud ideológica realista -- que encuentra su fundamento en la escuela filosófica del positivismo, que exigirá del arte la reproducción fiel de la realidad con rigurosidad científica. Exigencia que la in--

dustria, gracias a los nuevos conocimientos científicos que reproducía mecánicamente las imágenes de la realidad visible.

El resultado fue una transformación de la representación que la gente se hacía de la naturaleza y de sus relaciones recíprocas. Se iban descubriendo una nueva conciencia de la realidad y una apreciación desconocida de la naturaleza; su consecuencia en el arte fue un impulso hacia la objetividad, impulso que corresponde a la esencia de la fotografía ... Esa época encuentra su mejor expresión en la filosofía positivista. Se exige una exactitud científica, una reproducción fiel de la realidad en la obra de arte. La expresión de Taine: 'Quiero reproducir las cosas como son o como serían, aunque yo no existiera', se convierte en el leitmotiv de una nueva estética" (22).

Y como nos señala el maestro Juan Acha esa nueva estética encuentra su ideología en el realismo:

"... , el realismo constituye la nueva cosmovisión progresista que notoriamente sirve de intermediario entre la base económica y el cambio de curso de la pintura hacia el impresionismo. Y es que el modo de producción burgués en su fase industrial permite el desarrollo de las fuerzas productivas o, lo que es lo mismo, de la producción de innovaciones tecnológicas y científico-naturales, las que presuponen una mentalidad realista, y a la par, generan la necesidad de enfocar la realidad y de transformarla" (23).

El realismo en la pintura, cuya programática corres-

pondía perfectamente con la necesidad ideológica de la realidad de la burguesía industrial y el proletariado, que coincidía a su vez con la estética fotográfica (24), no contó inicialmente con el beneplácito del público. Ese mismo público que observaba con admiración las fotografías expuestas en la Exposición Mundial de 1855, expulsaba de la misma la pintura de los primeros realistas. Como es el caso de Courbet, quien pagando de su bolsillo y obligado por las circunstancias organiza una exposición independiente con el título de "Realismo". El manifiesto de las tendencias realistas, fue la revista, "Le Realisme", cuyo primer número apareció en 1856 y en el cual se reproducía el catálogo de la exhibición de pinturas de Courbet. Según nos indica Gisele Freund:

"La teoría de esos primeros realistas es inseparable de la estética positivista. Sus exigencias podían derivar de la aparición del aparato fotográfico" (25).

De este primer período de Oller en París, corresponden las pinturas tituladas: "Las tinieblas", "Batalla bíblica (admitidas al Salón Oficial de 1865) y Colón encadenado, de las cuales comenta Don Manuel F. Juncos, que, "en ambas se nota aún la influencia romántica de Delacroix", y añade Delgado, "pero evolucionada bajo la presión que ejer-

ce en su mente las ideas de Courbet" (26). Desgraciadamente desconocemos, el resto de la producción de este período que se encuentra tan escasamente documentado en este sentido, pero sin lugar a duda algunas de ellas deben haber sido expuestas en la exposición que Oller organiza en 1868 (27), luego de su llegada a Puerto Rico en 1866, estadía que se prolongó hasta 1873.

A su llegada a Puerto Rico, Oller es recibido con agrado por la sociedad insular, pues su primera encomienda es hacer el retrato de la Sra. Doña Clementina Butter de Marchessi, esposa del gobernador don Felix María Messina. Además trabaja numerosos encargos de retratos de carácter privado, de los cuales algunos son expuestos en la referida exposición de 1868. De un total de cuarenta y cinco obras que se exponen en esta ocasión; doce son retratos de los cuales el marcado como quince, es un "retrato de un negrito alegre"; dos cuadros religiosos; un cuadro de costumbres; un cuadro alegórico, "La venus de borinquen": ocho bodegones; y veinte paisajes (28).

5.2. REALISMO Y ABOLICIONISMO

El período que transcurre de 1866 a 1873, en que Oller se encuentra en Puerto Rico, ha sido caracterizado

como un período importante y esbozado en sus rasgos más evidentes por el Historiógrafo Osiris Delgado Mercado:

"El momento histórico en que se encuentra Oller en Puerto Rico, obviamente sirve de catalísis para la actualización de la filosofía moral del arte cuya, inoculación teórica ha tenido lugar en París. Es la hora en que Oller suscribe de todo corazón el grito por la inmediata y total abolición de la esclavitud en Puerto Rico ... Es el momento en que comienzan sus discursos pictóricos en aras del debido respeto a la dignidad del hombre sojuzgado por las leyes, el prejuicio social y el mercantilismo ... Pinta "Un boca abajo", "Una madre esclava", "El castigo del negro enamorado", "Un pesero", "El picapedrero", "El almuerzo del rico", "El almuerzo del pobre", y "La negra mendiga", con sub-título de "Libre a los sesenta años" (29).

Si bien en esencia las aceveraciones de Delgado son correctas, faltaría establecer la relación que guarda estas pinturas con las ideologías del momento. En primer lugar hay que advertir la presencia, que se manifiesta por primera vez en la pintura en Puerto Rico, de un tema político, esto es, que la pintura de Oller correspondiente a ese período está al servicio de una ideología política, cuyas características esenciales se definen en el contexto de la lucha por el poder político, entre peninsulares y la única clase capaz en ese momento histórico de oponerles sus particulares intereses, como clase en pugna por la hegemonía social en el interior de la colonia: (30)

"La política puertorriqueña en el siglo XIX giró principalmente alrededor del conflicto entre los dueños de los medios de producción y aquellos que controlaban el comercio colonial; entre los hacendados y los grandes comerciantes españoles en Puerto Rico ... Al organizarse políticamente los hacendados en un partido en 1870, se llamó este Partido Liberal Reformista (luego partido Autonomista) e incluyó también a los emergentes núcleos profesionales y a los artesanos" (31).

Como se ha señalado con anterioridad, el liberalismo burgués, como gestión ideológica de los grupos profesionales e intelectuales que matizaban el "arltanschauung" señorial de los hacendados, proporcionó un instrumento ideológico de autoafirmación de los hacendados frente al absolutismo político colonial español (32). Además se ha señalado como estos grupos de intelectuales dan forma a las necesidades de los hacendados en una ideología política -- que se nutre de los contenidos ideológicos de las revoluciones burguesas como la francesa y la nortamericana, que les permiten establecer alianzas con los sectores oprimidos de esclavos y jornaleros para los cuales traduce dichos contenidos (33). Por esta razón no es de extrañar que esos contenidos encontraran expresión en la pintura de Oller en la forma de una crítica hacia el sistema, esclavista, pues tanto el trabajo esclavo como el trabajo reglamentado se habían convertido en un obstáculo que impedía la modernización de

la agricultura a través de una inversión mayor de capital y por ende retardaban el desarrollo capitalista de las fuerzas productivas de la sociedad puertorriqueña (34).

Otro factor que se señala importante para la supresión de las libretas de jornaleros y la abolición de la esclavitud en 1873, es el Grito de Lares, el 23 de septiembre de 1868, que vinculaba a un grupo de hacendados arruinados con los jornaleros en el intento más importante del siglo pasado por proclamar la república de Puerto Rico (35).

En términos generales las pinturas de tema anti-esclavista o abolicionista de Oller fue pensada como una crítica a la ley Preparatoria o Ley Moret en 1870, preparatoria para la abolición gradual de la esclavitud en Puerto Rico, que establecía un sistema de patronato, que habría de ofrecer un período de transición entre la libertad condicionada y la libertad definitiva. A tal respecto la pintura "La negra mendiga" o "libre a los sesenta años", es una crítica a una de las disposiciones de dicha ley (36). No por casualidad durante este período Oller establece su casa taller en la misma casa que fue del ilustre mulato Campeche, y dirige una escuela de dibujo y pintura gratuita desde el año de 1868 a la cual titula provocativamente, "Salon Washington" y en la cual se admitían gratuitamente a los artesanos

nos (37). Con respecto a otro cuadro realizado durante la misma época, titulado, "Un boca abajo" de 1868 (38), el cual Oller remite al Salón de Paris" de 1869, el periodista Antonio Corton nos confirma:

"el cuadro de Oller aparecía como elocuente testimonio de lo incontrastable de la propaganda abolicionista: tan cierto es esto, que el gobierno del mariscal Mac-mahón, temeroso de herir la recelosa susceptibilidad del gabinete español, cerró para el lienzo las puertas de la exposición oficial" (39).

Si bien las circunstancias históricas de la sociedad puertorriqueña aportan el tema en estas pinturas (el esclavismo) la herramienta con que Oller la realiza, la escuela, estilo o ideología estética, con que el pintor traduce e interpreta esa realidad es el realismo, del cual encontramos con anterioridad sus fundamentos, en el manifiesto de 1861, "Le Realisme". Resulta interesante a este punto, ver como Antonio Corton, ejerce su pensamiento crítico con respecto a la obra de Oller y en específico a la influencia en este de la escuela courbetiana. Definitivamente Antonio Corton veía en la escuela realista una influencia negativa en nuestro pintor:

"Precisa apuntar ahora, para conocer detenidamente la personalidad artística de Oller, --

ver como se desarrolló en éste, hasta el extremo de dañarle, el apasionamiento por esa escuela naturalista que el pintor más independiente de nuestro siglo, el gran Courbet, proclamara, no hace mucho, como una revelación en el mundo del arte" (40).

Dicha influencia negativa, la atribuía Corton al propósito de Courbet, "de aliar la política con el arte y de poner a este al servicio de aquella escudado en la autoridad de Proudhom" (41). Pues para Corton si bien dicha unión era "noble y santa solidaridad", para él la política es, "Lo transitorio" y el arte, "lo inmutable y eterno". Por esto, Corton aplaude la intención política y el interés del pintor por hacer pintura de contenido social, pero le contrapone una visión estética purista que se enraiza en la escuela "del arte por el arte", y que le llevaba a criticar negativamente la irrupción de temas plebeyos en el terreno de la pintura. A este propósito, dicho autor le advertía a Oller:

"... la crítica no puede aceptar sin protesta su filosofismo artístico, que tiende a destruir a la larga, los buenos principios de la estética contemporánea ... a semejanza del gran pintor francés, (Courbet), hace equivocado, a las veces, en la elección de sus asuntos; no todos caben en los dominios del arte, si no se les interpreta con cierto sentido artístico, modificando la naturaleza, a ser necesario. El arte es la manifestación activa del sentimiento estético" (42).

Y refiriéndose en específico a la pintura de tema -- abolicionista; "Una negra esclava", Corton le aplaude al pintor sus ideales políticos y sociales, pero en virtud de sus convicciones estéticas, al igual que su contemporáneo, Félix Matos Bernier, quien en este aspecto fue conservador, Corton se negaba a aceptar la utilización de temas plebeyos en la pintura.

"Una negra esclava anciana y enferma podrá excitar la compasión en el ánimo del espectador, más no produce en éste emoción estética alguna. La pintura es, precisamente, entre -- todas las artes, la que menos se presta a ponerse al servicio de ninguna idea" (43).

Otro autor que también escribe sobre el pintor, es Federico Asenjo, el cual participa también de este tipo de ideología estética conservadora basada en presupuestos "del arte por el arte", donde la emoción o el sentimiento son -- los fundamentos de su visión estética.

"... lástima grande que mi amigo Oller sea discípulo tan consecuente de esa escuela realista contemporánea que ha deificado a Proudhon en su estética" (44).

A dicha estética materialista, Asenjo oponía la "búsqueda de lo ideal", por esto le aconsejaba a Oller que abandonara la escuela realista y se ciñera a preceptos tales como

mo, "idealidad, vaporosidad, vaguedad indefinible", y añadía: "que la escuela realista no encontrará nunca en la materialidad de sus modelos" (45).

En su contrapartida, encontramos que, los autores arriba mencionados, siempre vieron con buenos ojos la pintura paisajista y los bodegones; esto es que si bien algunos de ellos no favorecían del todo el tratamiento impresionista, que Oller les daba, (al igual que nunca entendieron la relación entre el naturalismo y su ideología positivista), sí les interesaba la temática puertorriqueña, la tierra, y los elementos nacionales, expresados allí en naturalezas muertas de utensilios, frutas y paisajes que reproducían la fisionomía insular.

5.3. EL IMPRESIONISMO

Mientras transcurre el período de (1874-1878), Oller se encuentra una vez más en París, siendo testigo y partícipe, por segunda vez en su vida, de sucesos importantes en el desarrollo de la escuela impresionista. A su llegada a París, busca a sus antiguos camaradas. En esta nueva estada en la meca del arte, influenciado por la nueva corriente en boga entre sus compañeros, Oller, adoptará la nueva manera de pintar, al igual que anteriormente, se había declarado abiertamente realista. Si bien artistas como Cezanne

nne, Pissarro o Monet, como precursores del nuevo movimiento, tendrán un desarrollo sostenido e incluso rebasan la -- programática impresionista hacia soluciones que inician y -- prefiguran el fauvismo y el cubismo como puente hacia la -- pintura moderna. Oller en cambio de aquí en adelante si -- bien entenderá la nueva estética, no rebasará sus límites y más bien experimentará avances, retrocesos y conciliacio-- nes entre la nueva tendencia y la escuela realista.

Pero como se desprende de las palabras del propio -- Cezanne:

"Quizá todos nos originamos en Pissarro, en el 65 ya eliminaba el negro, el bituminoso, - la tierra de siena y los ocres" (46).

Anteriormente, Oller había tenido la oportunidad, -- hacia el año final de su primer estancia en París, de ser -- testigo de ese primer momento de que habla Cezanne, en los albores del impresionismo. Razón, esta a no dudarlo sufi-- ciente para comprender la inmediata y total asimilación de Oller del estilo en su segundo período parisino. Además, -- como antes se ha señalado, en la exposición de Oller en --- Puerto Rico en el año de 1868, de los diferentes géneros de que está compuesta la muestra el número mayor es el de paisajes. Lo que unido a las palabras de Cezanne, confirman --

la influencia que en ellos, por aquel entonces había ejercido la paleta cromática de las pinturas de paisajes de Pissarro. El autor Federico Asenjo, parece confirmar nuestra sospecha, al ocuparse de algunos paisajes expuestos en 1868, con respecto al marcado como número 19, este comenta:

"el efecto de luz que ofrece, es superior - en brillantez y en lo bien que ha comprendido el pintor ese efecto de sol que en las horas - de mediodía, en que es más fuerte, hace perder la forma de los objetos que ilumina" (47).

Y con respecto a los paisajes numerados del 32 al 45 el autor continúa:

"En general son de un efecto maravilloso y parece imposible que se pueda jugar de esa manera con los colores y conseguir una impresión tan exacta. En estos estudios quiere sin duda mi amigo Oller demostrarnos que ha bebido en la fuente de los grandes maestros; y, que como el poeta, se deja seducir por la inspiración - sin detenerse nunca en la materialidad de lo que vulgarmente se conoce con el nombre de pin- cel fino; gusto amenerado y ridículo de los que con poca imaginación, no son capaces de producir otra cosa más que esos cuadros que ciertamente están acabados, pero no están hechos" (48).

5.4. LA ESTETICA IMPRESIONISTA

Esencialmente se ha definido el impresionismo como el primer movimiento de ruptura en la pintura que pone en

crisis su valor representativo, cuyo código constructivo -- viene determinado en la pintura occidental, a partir de las leyes de perspectiva del renacimiento. De igual manera, el nuevo movimiento, acuñado en París, c. 1860-1870, fue el -- primero en romper con los temas nobles, la ficción narrativa y la visión monocular, sobre la cual descansaba la tra-- dición del espacio escénico, por medio de planos seleccionados.

"Los impresionistas se crearon una nueva -- concepción del espacio, porque procedieron al análisis científico de las cualidades de la -- luz. De tal manera rompieron, simultáneamen-- te, las estructuras sociales y las correspon-- dientes categorías de la representación teóri-- ca del mundo" (49).

Si bien el impresionismo ha sido caracterizado como un movimiento de ruptura en contra de las formas heredadas por el sistema del arte europeo. Es preciso señalar a este punto que toda ruptura no puede surgir, sin tomar en -- cuenta esas formas heredadas, que lo constituyen y determinan y que es precisamente la ruptura o innovación la que -- genera cambios de trayectoria del sistema de producción -- pictórico. Pero siempre partiendo de los problemas específicos que lo determinan históricamente. Por esta razón cada época tiene su singular ruptura con la tradición. De -- facto entre la tradición y la ruptura existe lo que podría

mos llamar momentos de equilibrio y continuidad, es más -- bien un proceso de diferenciación y antítesis, en el cual podemos entender la sucesión histórica de estilos como un movimiento unitario de transformación del sistema.

"La ruptura con la tradición siempre tiene lugar de una manera relativa, renegando de -- ella, pero sin poder deshacerse totalmente de ella. Tan pronto abrimos los ojos, nos vemos rodeados de formas que nos acuñan y nos - marcan. Y como quiera que, por definición, - no existe ningún arte que sea caos, toda nueva creación ha de basarse en formas que debe utilizar. La creación es un elemento del proceso de desarrollo y progreso, del mismo modo que la ruptura con la tradición es un elemento complementario ... La ruptura con la tradición tiene lugar sobre la base de la tradición" (50).

Un análisis que nos demuestra la capacidad que tuvo el impresionismo como elemento de cambio radical en la trayectoria del sistema y que a su vez pone de relieve como es estas innovaciones antes de ser autogeneradas por el nuevo movimiento, son más bien el resultado singular de elementos - que lo anteceden, los cuales venían emergiendo de antemano en el curso de la pintura, lo encontramos en el trabajo de, Juan Acha; Arte y sociedad en Latinoamérica; El sistema - de producción, donde el autor nos señala lo siguiente:

"El impresionismo, en fin, toma elementos del realismo, naturalismo, romanticismo y de "el ar

te por el arte", tendencias que lo preceden y adquieren en él un carácter nuevo y singular. Su aferramiento a la belleza de las apariencias lumínicas y climáticas de la realidad se nos presenta hoy esteticista. Pero en su tiempo constituyó una ruptura radical, un paso progresista del sistema de producción pictórica. Su ruptura implica un cambio revolucionario en el curso de la trayectoria del sistema de la pintura. Significa, de igual modo, adopción y desarrollo de muchos elementos que esta trayectoria traía consigo, en calidad de problemas por resolver y de posibilidades por realizar" (51).

Según el maestro Acha, las innovaciones más destacadas que aporta el impresionismo, al sistema de producción pictórica serían:

1. Acentuación del calor en detrimento de la forma.
2. Exaltación de la luz y de la transitoriedad de lo visible, en desmedro de la idea de una realidad fija e inmutable.
3. Adopción del realismo temático, propio de escenas urbanas y campestres de la vida diaria del burgués" (52).

Entre las variadas innovaciones, aportadas por el nuevo movimiento, es el color el problema y la posibilidad principal. Por un lado, la importancia del color se encuentra señalada en la trayectoria anterior del sistema por la importancia que conferían los románticos y naturalistas al color y la luz. En cuanto a las tendencias generadas a par

tir del impresionismo, es evidente el interés por la exaltación de los problemas del color y de sus posibilidades de independencia expresiva. Si en gran medida, el problema del color venía determinado por la trayectoria del sistema, este no puede pensarse como un producto endógeno del mismo. Pues, como se ha señalado, las búsquedas teórico-prácticas hacia el conocimiento de los fenómenos de la luz, el color y la percepción visual, en el campo del conocimiento científico de la época aportaron a los impresionistas el instrumental teórico necesario (53).

Intentando esbozar muy a grosso modo, los componentes que constituyen la sociogénesis del impresionismo, faltaría señalar dos factores decisivos; el realismo ideológico, la fotografía y los componentes sociales, económicos y políticos que generan a los dos anteriores. El primero, ya lo hemos abordado con anterioridad (infra, cit. 21-25). Por otro lado, la fotografía, es el resultado práctico de la ideología realista y los adelantos en el conocimiento científico de la era industrial, vinculados al emergente ascenso de la burguesía francesa a medida que esta incrementaba su bienestar material, a la par que consolidaba mayor poder político. Es decir, con la transformación social y económica de amplias capas burguesas que se daba conjuntamente con el desarrollo de las ciencias, la tecnología y la indus

tria al calor del pensamiento dominante de la época; la filosofía positivista y el realismo ideológico. Surge la necesidad y a la vez se dan las condiciones, para que un nuevo contenido social eminentemente realista se adueñará del arte. Como se ha señalado es, "muy sintomático que hayan sido artista los creadores de la fotografía, los preocupados por fijar las imágenes de la realidad visual" (54).

Una vez surge la fotografía, como medio de reproducción mecánica de la realidad, en pocos años y a medida que la nueva técnica gana en adeptos y perfeccionamientos, esta comienza a restar clientes a los artistas, rompiendo por primera vez un monopolio exclusivo en cuanto al manejo y reproducción de la realidad visible. Como nos señala el maestro Archa, "Se suscita una división técnica más del trabajo artístico" (55). Es decir, como la fotografía satisfacía la necesidad de realidad entonces la pintura se encuentra relegada de dicha función, que había desempeñado históricamente. La fotografía surge en cierto sentido como un agente catalizador, que remueve lazos de dependencia en cuanto a la función informativa que el arte debía cumplir como reclamo de la sociedad. Obligando a la pintura a cambiar hacia soluciones como la impresionista, en donde se ponía énfasis en la búsqueda de valores formales, que aportaran a la pintura mayor información estética como lo son: ... el calor y el movimiento, realidades por aquel entonces excluyentes del -

dominio de la técnica fotográfica (56).

Quizá, ésta es la razón de porque los impresionistas se interesaban por la valoración de lo instantáneo, en su intento por captar las sensaciones huidizas, los acordes vibratorios y la inestabilidad óptica del color ambiental. La visión impresionista, al contrario del efecto monocular del lente en la fotografía, que proporciona contornos nítidos, corresponde a una visión móvil exenta de contornos fijos, solo representable a través de lo inacabado, del apunte, del "sketch", del boceto (57).

De este período de formación impresionista (1874-1878) en Francia, tan solo se conoce cinco pinturas realizadas -- por Oller que si bien son escasas en número acusan una comprensión a fondo de la nueva estética, en cuanto son reconocibles en ellas, las innovaciones más destacadas del impresionismo antes esbozadas como son la exaltación de los problemas de la luz, el color, la transitoriedad fenoménica de lo visible y la adopción del realismo temático burgués.

En el año de 1875 pinta a tenor con la nueva estética, "Apunte al óleo", y "Riberas del Sena", esta última legada al Museo del Louvre en 1953 por un tal Dr, Martínez. Otra pintura de este período, perteneciente al Louvre, es el cuadro, "El estudiante", adquirido por el Dr. Gacheet,

posiblemente en la exposición impresionista de 1877, posteriormente legado por su hijo a dicho museo en 1951. Con justa razón esta pintura, en la que Oller reproduce el interior de un departamento burgués donde un estudiante de medicina se encuentra absorto en algún texto, mientras su novia cose junto a la ventana por donde entra la luz que ilumina la escena, es considerada la mejor pintura que este realiza en aquel tiempo. Las otras dos pinturas que se conocen como pintadas en ese período son, "Paisaje francés I y II, de los cuales se ha comentado:

"ambos son tan programáticos de la estética impresionista como no podía serlo más ningún otro de Pissarro" (58).

5.5. ALGUNAS ACLARACIONES PERTINENTES

Si bien esta es toda la producción conocida del período impresionista en Francia, como antes hemos observado, de aquí en adelante y en especial condicionado por su retorno a Puerto Rico, Oller suplirá la demanda de otros géneros como el retrato burgués y el cuadro de costumbres de estética realista o naturalista y en algunos casos inclusive de estética fotográfica. Pero en su producción paisajista siempre permanecerá fiel a la estética del impresionismo, o en otros casos, como en los bodegones de frutas y utensilios

se da una síntesis de realismo e impresionismo, síntesis expresada de otra manera y de forma más evidente en la pintura costumbrista, "El velorio".

Antes de regresar a Puerto Rico, Oller permanecerá - de 1878 a 1884, en Madrid, España. Allí monta taller y participa en los Salones Nacionales. En el de 1878, presenta la pintura, "La carga de Treviño", la cual es adquirida por el rey Alfonso XII, quien en ese mismo año le recibe en palacio y le condecora con la Cruz de Caballero de la Orden de Carlos III. Oller además realiza un "retrato ecuestre", de Alfonso XII. Con anterioridad, ya en el año de 1879, le es concedido a Oller el título honorífico de Pintor de la Real Cámara, por el rey Amadeo I. En 1883, realiza una exposición individual, con motivo de la inauguración del edificio que se construye para el periódico, "La correspondencia de ultramar", en la que presenta sesenta y dos cuadros. De éstos, "Una chula", es adquirida por la infanta doña Isabel de Borbón, además se señala que la infanta Eulalia, de la misma familia real adquiere otra obra en esa exposición -- (59). Son expuestas en esta ocasión dos cuadros de técnica impresionista, donde se representan un "campesino" y -- "Campesina" de los campos de Puerto Rico, c. 1880. En estas pinturas, en cierta forma se prefigura el tema de la pintura, "El velorio", el habitante rural y su costumbres, que -

por aquel entonces encontraba profusa expresión en nuestra literatura, en la forma del realismo costumbrista.

El realismo costumbrista es una corriente literaria europea que se inicia en Puerto Rico, con "el gíbaro" (1849), de Manuel Alonso, con un costumbrismo de filiación romántica que para la segunda mitad del siglo XIX, se inscribe marcadamente hacia el naturalismo. Algunos de sus mejores exponentes en Puerto Rico, lo fueron: Manuel Fernández Junco (1845-1928); Ramón Méndez Quiñones (1847-1889); y Francisco del Valle Atilas (1847-1917). De este último su novela "Inocencia", publicada en 1884, es considerada como la primera novela realista que influenciada por el naturalismo francés, se escribe en Puerto Rico (60).

Pero el máximo exponente de la novela naturalista en su tiempo lo fue, Manuel Zeno Gandía (1855-1930), quien escribe un ciclo de novelas de infonfundible estirpe zolesca, agrupadas bajo un título general: "Crónicas de un mundo enfermo"; "La charca", 1894, "garduña", 1896, y sus últimas dos novelas, "El negocio", 1922, y "Redentores", 1925. Como nos menciona el escritor González, en "La charca", está resumida con programática claridad, la ideología de clase de la burguesía criolla para el momento en que se escribe la novela, empapada de positivismo científicista francés,

que le hacía sentir por aquel entonces como única clase portadora de la renovación social y el progreso (61).

En 1884, cuando Oller se encuentra de regreso en el país, las credenciales que trae consigo hacen que las autoridades militares de la Fortaleza, se sientan obligadas a rendirle pleitesía, así que estas reclaman al pintor satisfacer su demanda por retratos (62). Además de los encargos oficiales, el pintor satisface la demanda particular, principalmente retratos que al parecer fueron pocos. La razón de ello la podemos encontrar en el uso generalizado de la fotografía, que para el momento, era una forma más barata para la mentalidad ahorrativa burguesa, y que cumplía con mayor exactitud que la pintura, sus requerimientos de representación de la realidad visible.

La historia de la fotografía y sus orígenes en Puerto Rico en el siglo pasado, aguarda investigaciones posteriores, tanto a nivel de recopilación como de ordenación del material que olvidado con los años, oculta una cantera de imágenes que constituyen un período importante de formación de nuestra historia gráfica. En algunos datos dispersos que encontramos, mientras realizamos esta investigación, resulta que en 1855 un extranjero don Carlos Harrison, posiblemente norteamericano, exhibe más de veinte retratos fotográficos

(daguerotipos). Cinco años después en la Feria de 1860, -- don Miguel Orlando, el cual suponemos que era mulato, recibe mención honorífica por sus "cuadros originales en fotografía". De mayor significación es el hecho que en 1865, - en la Cuarta Feria-Exposición, bajo la denominación de "oficios manuales", aparecen cinco concursantes a la exposición con sus fotografías; don Enrique Sallot, don José María Vazquez, don Francisco Esteban Mañas, y los señores Silva y -- Martorell (63). Es decir que desde ese momento en adelante se realiza una división técnica más del trabajo artístico y que tenía sus antecedentes en la Isla, en el desarrollo de la tipografía y la litografía como "Oficios manuales", que desempeñaron los artesanos mulatos, en los talleres de imprenta que proliferan en el siglo XIX. Si bien suponemos - que la práctica de la fotografía en Puerto Rico, fue en sus comienzos un pasatiempo burgués, tan pronto el nuevo invento se generaliza, comienza a perder prestigio como "arte" y surge así el oficio de fotógrafo, que a no dudarlo debe haber constituido una profesión u "oficio manual", en el cual muchos artesanos encontraron una forma de subsistencia económica.

Como nos señala el historiador del siglo XIX, Lidio Cruz Monclova, para la década final del siglo ya era de uso común entre la clase pudiente, el álbum fotográfico fami --

liar, también se utilizaba la fotografía como parte del -- decorado de las casas de la clase acomodada (64). Parece ser que la fotografía al igual que otros adelantos tecnológicos, como el telégrafo, teléfono, y la energía eléctrica, se expandió como oficio, para el último cuarto de siglo. Estos adelantos industriales impulsaban el vigoroso crecimiento de la prensa periódica y la informática.

Según nos refiere A.S. Pedreira, en 1887 la revista "Puerto Rico Ilustrado", empezaba a usar en su "sección artística", el "notable procedimiento del Foto-grabado" (65). De los periódicos publicados en 1892, sobresale, "La ilustración puertorriqueña", revista ilustrada con foto-grabado, bisemanal, dirigida en San Juan por el periodista, J.E. Martínez Quintero (66).

Es interesante observar hasta que punto, la estética fotográfica, formaba parte de la ideología estética de la élite criolla. Para la década final del siglo XIX, esta en su afán positivista se hace una representación de la -- realidad que corresponde con los adelantos tecnológicos, -- provenientes de las naciones industrializadas, como Francia y los Estados Unidos (67).

Si observamos con detenimiento las pinturas que realiza Oller, en la última década del siglo, para la colección

de hombres ilustres del Ateneo Puertorriqueño (institución cultural, fundada en 1876), veremos como algunas de ellas - corresponden en composición y técnica a la estética de la - fotografía. El cuadro, "José Julian Acosta", de 1891, es - totalmente hiper-realista. En tanto que el retrato de, - "Juan E. Blanco", de 1900, y un "Román Baldorioty de Castro" (s/f), acusan una composición espacial propia de la fotografía. Los personajes están retratados de pie, junto a una tribuna o barandal y les sirve de fondo una pared interior, cuyo diseño refuerza la sobriedad del conjunto. El sombrero de copa, el bastón y la levita, de los personajes retratados, son vestimentas propiamente burguesas que contrastan por ejemplo con el, "Retrato de Ramón Pówer", o el del "Intendente Ramírez", y otros prohombres puertorriqueños de -- épocas anteriores.

La utilización del barandal o tribuna, como en el -- caso del "Retrato de Baldorioty", emparentan esta pintura - con la estética fotográfica, como elementos cotidianos de - la vida diaria del burgués, junto a los cuales solía retra- tarse, y los cuales nunca faltaban como escenografía en el estudio del fotógrafo. Estas pinturas corresponden a su -- vez con la ideología política autonomista en su momento de mayor esplendor, al igual que la pintura, "El velorio", --- realizada en 1893, tan programática de esa misma ideología

positivista, como veremos en el próximo capítulo.

Una vez desclasados los hacendados por el cambio de orden que implicó la invasión norteamericana de 1898, Oller asumirá la actitud típica de una clase cuyo proyecto de nación queda truncado. Primero se prestará a colaborar con los invasores, al pintar los retratos de las nuevas autoridades norteamericanas en la Isla y luego hacia el ocaso de su vida, se remite al bodegón y el paisaje como representación idílica de un tiempo perdido.

NOTAS: Capítulo V. Francisco Oller; realismo e impresionis-
mo.

1. Antonio Corton, "A Salvador Brau y Frasquito Oller", --
opúsculo, Madrid, 1895. p. 7

2. Idem. p. 7

3. Para esta controversia ver; O. Delgado y E. Ruíz de la
Mata, Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña. --
año XIV, 1971. Núm. 52

4. Emma Boehm - Oller, "Apuntes sobre mi abuelo, Francis-
co Oller", en cat. La herencia Artística de Puerto Rico;
Museo del Barrio; The Metropolitan Museum of Art. 1973, p.
89

5. Don Juan Cletos Noa, quien sucede a don Juan Fagundo en
la cátedra de dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del
País en 1847, cátedra que se fundó en 1821. El taller de -
los Noa es un taller del tipo del que tenía Campeche y ---
otros artesanos en la calle de la Cruz en S.J. En 1836 la
casa-taller de éste artesano pintor, es una factoría de le-
treros, donde se diseñan por primera vez las tablillas para
los números de las casas como de los nombres de las calles.
H.P.P.R., O. Delgado, p. 30-33

6. Osiris Delgado Mercado, Historia de la Pintura en Puer-
to Rico, p. 45

7. Boletín Histórico de Puerto Rico: por Cayetano Coll
y Toste; Memoria Descriptiva de la Feria de 1854, p. --
219; Memoria Descriptiva de la Feria de 1855, p. 100-101

8. O. Delgado, Opus Cit., p. 46.

9. Idem, p. 47

10. Idem. p. 47

11. Idem. p. 50-51, Apendice III

12. Ernesto Ruiz de la Mata, "Apuntes sobre Francisco -- Oller", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, - Año XIV, núm. 52, 1971, p. 24 "Dice Courbet bajo el enca- bezamiento de El Realismo; El título de realista me ha sido impuesto como se le impuso a los hombres del 1830 el título de románticos. Los títulos en ninguna época han dado una - idea justa de las cosas; si fuese de otro modo, las obras - en sí fuesen superfluas ... Yo he estudiado, sin sistema de clase alguna y sin tomar partido, el arte de los antiguos - y modernos. Yo no he querido tampoco imitar los unos ni co- piar los otros; mi idea no ha sido el llegar a alcanzar la finalidad inútil del "arte por el arte". No, yo he querido simplemente obtener dentro del conocimiento completo de la tradición el sentimiento, razonado e independiente, de mi - propia individualidad ... Saber para poder, tal ha sido mi pensamiento. Ser capaz de traducir las costumbres, las -- ideas, el aspecto de mi época, de acuerdo con mi aprecia -- ción, en una palabra hacer arte vivo, tal es mi propósito. En Ruiz de la Mata, Opus cit, p. 24

13. Idem. Ruiz de la Mata, p. 24 y Opus cit. Delgado, - Apendice III, p. 50

14. Idem. Apendice, III

15. Opus cit. Ruiz de la Mata, p. 24

16. Carta a los estudiantes, de Courbet en Opus Cit. Apen- dice III

17. Idem.

18. Idem.

19. Opus cit. Delgado Mercado, p. 49

20. Idem. p. 49

21. Juan Acha, Arte y sociedad en América Latina; el sis- tema de producción, Ed. F.C.E. México, D.F. 1979, pl 265

22. Gisèle Freund, La fotografía como documento social, Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976. p. 67-68

23. Op. cit. Juan Acha, p. 262

24. Idem. "Esta necesidad, inherente a la nueva burguesía industrial y de la cual participaba así mismo el proletariado - entonces incipiente -, es nueva y tenía que ser igualmente satisfecha por la pintura, ya que sus imágenes cum--plen también una función cognoscitiva y una informativa de la realidad y dado que el realismo ya se había encarnado en la literatura y era inherente a toda actividad científica y tecnológica. p. 262

25. Opus cit. Gisèle Freund, p. 69.; "Solo puede pintar lo que se ve, declaraban. Censuran la imaginación como algo no objetivo, como una tendencia subjetiva a la falsificación. Según ellos, la actitud con respecto a la naturaleza ha de ser absolutamente impersonal hasta el punto de que el artista deba ser capaz de pintar diez veces seguidas el mismo cuadro, sin vacilar y sin que las copias ulteriores - difieran en lo absoluto de la copia precedente. La admiración que el artista profesa por la naturaleza no tiene límites. Para ellos Courbet es el maestro que pinta los objetos con formas y colores tal como los presenta la realidad. La obra de arte ha de mostrar un contenido objetivo, obtenido directamente de la naturaleza que nos rodea". p. 69

26. Op. cit. p.53, Osiris Delgado y Op. cit. p. 11, Antonio Corton.

27. Federico Asenjo, Exposición de las pinturas de Francisco Oller, en; Las Fiestas de San Juan, p. 65-77

28. Idem.

29. Op. cit. p. 54, Delgado Mercado

30. "La hacienda, como estructura de producción, había ido progresivamente dominando la economía puertorriqueña. Los hacendados habían alcanzado, por lo tanto, una posición de hegemonía social, producto de su posición de dominio en el proceso productivo. Sin embargo, la condición colonial de la Isla no le había permitido convertirse en una clase dominante. En primer lugar, el hecho de que no estuviera en

sus manos la administración pública limitaba su hegemonía económica; no en forma considerable respecto a las relaciones de producción, pero sí respecto a sus aspiraciones de expansión comercial y a la consolidación de su control sobre todo el engranaje económico. En segundo lugar, la inexistencia misma de un Estado puertorriqueño ... coartaba la manifestación política de su hegemonía social; imposibilitaba el que los hacendados pudieran reordenar globalmente la sociedad puertorriqueña según la cultura que el modo de producción dominado por ellos había generado, en términos de sus intereses de clase. Tan pronto comenzó a apuntar la hacienda su dominio en la estructura de producción, a principios de la segunda mitad del siglo XIX, los hacendados se lanzaron como clase a la lucha política; y sus dos grandes "issues" en esta lucha fueron el libre cambio y la autonomía político administrativa i.e., la constitución de un estado puertorriqueño política y económicamente autónomo -- dentro de la nación española". A.G. Quintero Rivera, Conflictos de clase y política en Puerto Rico. Ed. Huracán, - Rio Piedras, P.R. 1981, p. 16-17

31. Idem. p. 16-18

32. Idem. p. 18

33. Wilfredo Mattos Cintrón, La política y lo político en Puerto Rico. p. 26

34. Ibid. p. 29

35. Ibid. p. 30; "A pesar de su corta duración, el Grito de Lares levanta el espectro de la independencia frente al gobierno de España y le advierte la necesidad de mitigar -- una situación explosiva, a la luz de un posible contagio -- con la lucha que desde el 10 de octubre de ese año se libraba en Cuba".

"Uno de los aspectos más importantes e insuficientemente estudiados de la revolución de Lares es el de su contenido social. Los separatistas puertorriqueños del siglo XIX no eran meros reformadores políticos sino hombres y mujeres -- que poseían una profunda y radical conciencia de los males sociales y económicos que aquejaban al país ... Lares no fue un movimiento proletario de inspiración socialista ... La ideología de los insurgentes de Lares era la de una pequeña burguesía de terratenientes pobres e intelectuales urbanos que en aquel momento constituían el sector más avanzado de la sociedad puertorriqueña. José Luis González, Literatura y sociedad en Puerto Rico. p. 78-79

36. Luis M. Díaz Soler, Historia de la esclavitud ... p. 307; "La ley Preparatoria declaraba libres a los hijos de mujer esclava que naciesen luego de la publicación de dicha ley. Los nacidos entre el 17 de septiembre de 1868 y la fecha de publicación de esta ley, serían adquiridos por el Estado mediante el pago de una indemnización a los dueños de 125 pesetas. Todos los esclavos que hubiesen cumplido los sesenta años, y aquellos que alcanzan esa edad luego de promulgada la ley, tenían derecho a su libertad sin que sus amos tuviesen derecho a indemnización alguna.

37. Op. cit. p. 54, 46; Delgado, H.P.P.R. y Op. cit., -- Asenjo, p. 76

38. Op. cit. Antonio Corton, A Frasquito ... p. 13; ... titulado un boca a bajo, en el que se presenta, en toda su espantosa verdad y con el aparato que requiere su argumento, el castigo de cien latigazos, aplicados en un ingenio de azúcar a un misero esclavo, atado a una escala yacente, de pies y manos. La negrada, alineada alrededor de la víctima, contempla con estúpida indiferencia el espectáculo, mientras el capataz ejecuta el despiadado vapuleo, y el mayordomo de la hacienda, sentado en segundo término, junto a una mesa rústica, apura sosegadamente la taza de café, servido por una joven mulata, contenta y orgullosa con su suerte, porque un capricho momentáneo de su amo hizola pasto de sus lúbricos antojos".

39. Ibid. p. 14; ... "no pudo impedir, sin embargo, que la opinión pública aplaudiese sin reservas la elevada concepción del artista, y que en los escaparates de los principales establecimientos se exhibiesen numerosas fotografías de la obra de Oller".

40. Ibid, p. 11

41. Ibid, p. 12... "cuyos estudios de crítica pictórica -- pueden titularse el catecismo del buen gusto, Courbet, comunista implacable, sintió todos sus asuntos y compuso todas sus obras con la mira puesta en la futura y necesaria renovación de la sociedad francesa, sobre la que soñaba traer, como lluvia de fuego, dos revoluciones; la social y la artística.

42. Ibid. p. 14
43. Idem, p. 14-15
44. Op. cit. p. 66, Asenjo
45. Ibid, p. 66-67
46. Op. cit. p. 56. Delgado Mercado
47. Op. cit. p. 72, Asenjo
48. Ibid, p. 74-75
49. P. Francastel, en Alfredo de Paz, La crítica social... p. 213
50. Hans Heinz Holz. La obra de arte como mercancía. p. 63-64
51. Op. cit. p. 260, Juan Acha, Arte y sociedad en ...
52. Ibid. p. 258

53. Ibid. p. 261 - " ... Porque condiciones materiales venían empujando al pensamiento humano hacia el conocimiento del color, la luz, la percepción y el movimiento. Al mismo tiempo que Delacroix resaltaba el color en sus prácticas y teorías, las psicología y la química y otros artistas se ocupaban de fenómeno (Runge, Schopenhauer, J. Müller, Chevreul). Los adelantos en el conocimiento científico de la luz, el color, la percepción y el movimiento refuerzan las búsquedas del impresionismo al proveerlo de ideas básicas. El sensorialismo impresionista (o visualidad pura) coincide, pues, con las preocupaciones científicas por la percepción visual y contribuye al conocimiento sensitivo de la luz, mediante el color. En síntesis, constituye un paso progresitas de la pintura en cuanto a su función cognoscitiva de la realidad".

54. Ibid. p. 262
55. Idem. p. 262

56. Idem. p. 262-263 - "Al satisfacer la necesidad ideológico-realista, la fotografía obligará a la pintura a cam --

biar su curso y a buscar nuevas realidades; las no fotografiables. En cierto sentido, la fotografía viene a liberar al arte tradicional de la necesidad de informar, función social que debía cumplir junto con la estética y sensitiva. Sin información semántica que emitir, la pintura acentúa consecuentemente la información estética".

57. Saul Yurkievich, Celebración del Modernismo, p. 15-16
58. Juan Antonio Gaya Nuño, Tomado de, Op. cit.: Delgado, H.P.P.R. P. 61
59. Op. cit. p.62, Delgado
60. Op. cit. p. 155-160, José L. González, Lit. y Soc...
61. Ibid. p. 193-201
62. Op. cit. p. 65, Delgado
63. Op. cit. p. 102, 291, 136, Coll y taste
64. Cruz Monclova, H.P.R. siglo XIX. P. 345, T. III, - parte III.
65. Antonio S. Pedreira, El periodismo en P.R. p. 298
66. Ibid. p. 233
67. Juan Acha, El arte y su distribución, p. 79

"Si nos atenemos a estudios de la fotografía en Perú decimonónico habrá que admitir que la sensibilidad visual de nuestras repúblicas fueron formadas por la fotografía, más que por la pintura. La fotografía artística con sus críticas exposiciones, concursos y estudios-empresas, constituye, pues un hito importante de la sociohistoria de nuestra realidad artística.

VI. LA PINTURA: "EL VELORIO": HACIA UNA INTERPRETACION
DE LA CULTURA NACIONAL.

A diferencia de muchas obras que Oller realizó por encargo en esta ocasión, parece ser que el pintor se encargó a sí mismo la tarea de realizar la pintura, El Velorio. Esta pintura que nuestros historiadores fechan como realizada en 1893, es una pintura al óleo sobre tela de gran formato (267 x 394 cms) y a no dudarlo la tela mayor que Oller -- ejecutó en toda su carrera, y para la cual había elaborado con anterioridad con boceto general y varios estudios preliminares, fue realizada por el autor con el objeto de ser presentada en la Exhibición Universal de París en ese mismo año. "El velorio", cuadro historiado sobre la costumbre --

popular del velorio de angelitos, se pintó en la finca de la familia Elzaburu, en Carolina, en donde Oller tiene suficiente espacio para pintar. En ese mismo año de 1893, Oller termina el cuadro a tiempo para la Exposición Pública, con motivo del Cuarto Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico, y la exhibe junto a otras cuarenta y cuatro (44), -- obras en El Palacio de Santurce, (hoy Secretaría de Salud).

En términos generales de composición y dibujo, el -- cuadro responde a simple vista a la estética del naturalismo, compartida por otro lado con fugas impresionistas, de dos puertas, arriba y a la izquierda de la composición central. En detalles como, vasos, botellas, flores, frutas, -- utensilios de cristal y otros, se advierte el tratamiento compositivo que daba a estos el pintor en sus bodegones de frutas y utensilios típicos.

La pintura reúne en síntesis elementos de composi -- ción, dibujo y tratamiento del color, del realismo y el impresionismo. El realismo aporta los elementos de dibujo y composición esenciales, a la par que constituye su ideolo -- gía estética. Es decir, en cuanto la visión de mundo expresada en la pintura, corresponde con la ideología estética -- predominante en ese momento; el naturalismo y el realismo, como parte de la ideología global de la élite criolla; el --

positivismo. El impresionismo, aporta en esta pintura en términos de color y transitoriedad fenoménica; los problemas de la luz y el color, como hemos observado con anterioridad, son aportes del naturalismo (luz), y del romanticismo (color). La transitoriedad fenoménica, si bien descansa en la pintura sobre efectos de teatralidad compositiva, esta es reforzada por el tratamiento de color impresionista de las fugas y detalles, así como por el efecto de luz (naturalismo) que proviene del exterior.

"El velorio", que fue pensado por su autor como una especie de manifiesto, reunía en él todo un propósito muy especial. El de ser una interpretación visual de los elementos constitutivos de la cultura nacional, vista desde la perspectiva de una emergente burguesía criolla. "El velorio", es un cuadro costumbrista, con influencia del naturalismo, donde el autor, tomando como eje una costumbre popular reúne en un gran lienzo los tipos étnico-sociales, componentes de la sociedad rural puertorriqueña de aquel entonces. Con el propósito sociológico de poner en evidencia, (desde la perspectiva ideológica de avanzada de las capas intelectuales pertenecientes a la fracción más progresista de la emergente burguesía criolla), los vicios y los males del colonialismo español que propiciaba el retraso material, social y moral que sumían al campesinado en la superstición

y la ignorancia.

Al redactar la "Memoria de la Exposición Pública en 1893", el escritor, Alejandro Infiesta, quien era oráculo de la "Ilustración Puertorriqueña", (infra. cit.66, Cap.V), al referirse a, "El velorio", admite que es: "una sátira ruda de nuestras costumbres, no riendo como Cervantes, sino mor-diendo como Voltaire ..." (1) Infiesta, quien era partida--rio al igual que, Félix Matos Bernier y Manuel F. Juncos de las teorías del, "arte por el arte", aprovecha la oportuni--dad para enjuiciarle a Oller y a su maestro Courbet, como -ellos decían "su filosofismo artístico", y sus ideas socia--listas. Les acusaba de "llevar el extravío de las pasiones al arte", además, le dice al pintor que no es realista, "el que trata a la naturaleza en sus crisis pues solo dibujará tempestades y negruras". Y añade, "esa palingencia social a que aspira el artista, no es propia del arte es materia -exclusiva del filósofo y del estadista" (2).

En 1894, J. de Zequeida, publica un estudio crítico, de la pintura, "El Velorio", donde afirma que, "el cuadro -que nos ocupa es una protesta contra las malas costumbres -del país y una enseñanza elocuente". Este estudio crítico, es más bien de carácter descriptivo y laudatorio, lo que de--muestra que Zequeida comulgaba con las ideas de Oller ex --

puestas en "El Velorio". Zequeida, a manera de estudio literario, hace una descripción o retrato moral de los personajes que interpretan la escena e inclusive añade una descripción detallada, de corte costumbrista romántico, del escenario en donde se desarrolla la escena de la pintura (3).

Para 1907, a veintitres años de haber sido realizada la pintura, y cuando ya han transcurrido nueve de domina --ción norteamericana, el controvertido periodista, Félix Matos Bernier, publica un artículo con el título de "El Velorio", (fechado en 1904), en su libro de corte noventaiochista, Isla de Arte. Dicho artículo constituye una de las críticas más severas de cuantas se han hecho sobre la pintura de Oller, y cuyas categóricas afirmaciones, al igual que en otros artículos del autor, que en más de una ocasión fueron tomadas por ofensa y dirimidas por el periodista en el campo del honor, pone de relieve algunos aspectos que han constituido y generado toda una discusión polémica entre nuestros historiógrafos posteriores. La crítica al cuadro en el artículo de Bernier, es la antítesis de los entusiastas elogios de J. de Zequeida. Entre otras cosas, comenta Bernier, sobre las figuras de campesinos que pueblan el lien--zo:

"los tipos son todos robustos, fornidos musculaturas romanas. El feminismo del cuadro --

creeríase tomado de "Belleza" de Pierre Ca -- rrier; o de modalidades de Julio Lefebvre en "Flor de Juventud"; todo tosco, todo fuerte. No es ese el tipo del campesino, no hay tal - exceso de carmín en su fisonomía. El pintor ha derrochado color, sin necesidad, ni oportu nidad" (4).

El comentario de Benier, es revelador, en cuanto nos advierte de la idealización de que es objeto en la pintura, la fisonomía del campesino. De este modo podemos entender la posición idealizante que asume Oller del campesino, como elemento integrante de la cultura nacional, a la vez que se crítica en la pintura, su condición moral inferior, como pro ducto del régimen social imperante, propiciado por el colo nialismo español. Resulta interesante para contrastar, la acusación que hace Benier a Oller de falsear la fisiono-- mía del campesino, observar que en el párrafo introducto-- rio del artículo que nos ocupa, el autor al hacer su lista de "legítimos artistas", señala a Ramón Frade. "Este joven es una verdadera estrella del arte; sus cuadros son nota-- bles" (5). Para el año en que Benier escribe, Frade pin-- ta, "El pan nuestro" (1904) que representa a un campesino viejo y cansado, que carga un racimo de plátanos. Si en - ete caso la fisonomía es correcta, como visión igualmente idealizante del campesino, la deformación no es anatómica, es más bien anacronismo histórico, pues Frade idealiza al - campesino como símbolo de un sistema social que desaparece

ante la realidad histórica de la invasión norteamericana de 1898. A diferencia de Oller que no importa que los campesinos parezcan romanos fornidos, el hecho en sí de pintarlos en ese momento histórico, constituía una posición revolucionaria y anti-académica (6). En otra parte del citado artículo, Bernier, critica, "El velorio", acusando a Oller de falsear la tradición puertorriqueña:

"Quiso hacer un trazado de tradición y su fracaso es notorio. En su velorio no está la tradición puertorriqueña, porque es falsa su exposición; carece de verdad, carece de legitimidad. La exageración en materias de arte, es el peor de los impulsos. Valenciennes, el paisajista de Tolosa, quiso aristocratizar el paisaje, dándole el relieve histórico, y logró verdaderos triunfos y tuvo buenos discípulos. Pero Oller no hace eso, sino que extravía el concepto histórico, creando un suceso a su antojo, en la misma época de su desarrollo y cuando podía haber tomado del natural todos los materiales de su obra. Resultando que "El velorio" es un capricho del artista, muy amanerado, con amontonamiento monótono de personajes y cosas, sin perspectiva, sin dibujo, como un nido de urracas, en donde no falta sino el huevo del águila, es decir, el poderoso número del Arte ... Sin dibujo no hay artista" (7).

Como se puede demostrar con la evidencia histórica, está muy lejos de ser el Puerto Rico de 1907, cuando Bernier hace su crítica, la sociedad que permite la hegemonía social de la clase hacendada para finales del siglo XIX. El orden económico, social y cultural representado -

en la pintura "El velorio", no corresponde con el concepto de cultura nacional de la tambaleante y acosada élite criolla a veintitrés años de haber sido realizada la pintura. Pues como bien señala el escritor González, la actitud de la burguesía criolla de siglo pasado frente a la problemática nacional y el campesinado, queda expresada por ejemplo en la novela, "La charca", de Manuel Zeno Gandía, la cual corresponde con nitidez en este aspecto con "El velorio" y en donde podemos advertir con programática claridad, "la ideología de esa clase - empapada de positivismo científico francés - en el momento en que Zeno escribe, "La charca" (8). Para el escritor de "La charca", al igual -- que para Oller en "El velorio", el campesino y sus "bárbaras" costumbres, son vistos con el explicable desdén que le imprimía a su pensamiento, su amor por el progreso, así como la visión de mundo de su clase social.

"La burguesía criolla tantas veces mencionada que se sentía portadora de la renovación y el progreso ... y que en 1898 se vió despojada de su papel de clase dirigente y obligada a refugiarse en el tradicionalismo ruralista que hasta entonces había despreciado" (9).

Si bien, la clase hacendada pierde su poder económico y político con el cambio de soberanía, por otro lado sus intelectuales mantendrán en gran parte del presente siglo, --

un monopolio dentro de la cultura nacional como parte de su política cultural, caracterizado por la vuelta recurrente e idealizada de los valores agrarios y los elementos aportados por el campesino blanco o gíbaro, como símbolos máximos de la nacionalidad, a despecho del desarrollo de la cultura obrera y el movimiento obrero organizado que comenzaba a tomar expresión, desde finales de siglo XIX y principios del XX. En periódicos y organizaciones obreras como la Sociedad Protectora de Tipógrafos, fundada por el gremio de tipógrafos en 1895; la Federación Regional Obrera de Puerto Rico, cuyas bases escribe Santiago I. Pantín, en "Ensayo Obrero", en 1897, y que:

"... marca el comienzo de la prensa verdaderamente obrera, dirigida por obreros y encaminada exclusivamente a la propaganda de la organización y la justicia social ... Andando el tiempo estas publicaciones ayudaron a formar los núcleos de opinión que al fin fundaron el Partido Socialista ... Tipógrafos como, José Ferrer, Rafael Alonso Torres, Ramón Romeró Rosa y otros más fueron líderes destacados del movimiento obrero y del Partido Socialista de Puerto Rico" (10).

Es muy sintomático que fueran los tipógrafos los iniciadores de la organización obrera para el último cuarto de siglo XIX, pues ellos representaban la vanguardia de la sociedad mulata que quedaba excluida del proyecto nacional de la élite criolla. Quizá por ésta razón Oller emplaza al

viejo-sabio, ex-esclavo, incisivamente en el centro de la composición "del velorio", en actitud contemplativa frente a la muerte, al contrario del resto de los integrantes de la pintura, que se entregan despreocupados a la orgiástica celebración. Posiblemente de aquí derive el verdadero significado del título de la pintura en relación con las ideas socialistas del pintor, en cuanto el ex-esclavo simboliza, la sociedad afro-antillana, base de la cultura obrera emergente, como la muerte del proyecto inconcluso de cultura nacional de la élite criolla, que como el niño muerto desaparece antes de haber alcanzado su plenitud.

En cuanto a la crítica a "El velorio", en la actualidad, nos remitimos al historiógrafo, Osiris Delgado, quien intentando una conclusión sobre Oller, nos dice que este, "hace trinchera como soldado espiritual de la patria", en la escuela del realismo de Courbet, como sería el caso en, "El velorio", "Un boca abajo" y otros. Para Delgado, este sería el lado de la "cruz" de la "moneda artística de su vida". Más adelante señala que, "su realismo es su cruz, su impresionismo ... la cara con que se asoma a los panoramas puertorriqueños". Según Delgado, en el realismo, Oller -- "crucifica" su libertad como artista y en el impresionismo, "este se libera y se afirma a sí mismo y se nutre espiritualmente en lo nacional" (11).

Si bien es cierto que el realismo representa un retroceso con respecto a la nueva escuela de vanguardia impresionista, no coincidimos con la idea de Delgado, en el sentido de que sea el impresionismo donde Oller, "se asoma", o es más puertorriqueño. Me explico: parece ser que Delgado asocia lo nacional, con la idealización (simbolismo lírico) del modo de vida de las haciendas (weltanschauung) señorial, que Oller pinta en paisajes y bodegones. Este modo de ver lo nacional emparenta las ideas del autor con el pensamiento de A.S. Pedreira en términos de como la tradición selectiva de un purismo nacionalista, solo le permite ver lo nacional, como lo específicamente aportado por la cultura campesina. Recordemos que esta perspectiva, surge luego de la invasión, ya que la burguesía incipiente de finales de siglo, veía la nación como lo que realmente era, un proyecto inconcluso que no tenía ni pies ni cabeza.

Para esta clase señorial, su proyecto de nación consistía en lograr la autonomía político-administrativa con respecto a la metrópoli. Esta empresa encontró a sus ejecutores en la fundación del Partido Autonomista de (1897), quienes acuñaron la frase que se refería a su agrupación política como el partido de "la gran familia puertorriqueña". Término que reproducía en el plano de la cultura el paternalismo señorial que dominaba el proceso productivo y las re-

laciones de producción a través del sistema económico de las haciendas, donde se explotaba brutalmente la fuerza de trabajo del campesino blanco y del negro ex-esclavo (12).

En las pinturas de fincas y bodegones, Oller lo que hace es idealizar o estetizar este mundo para sus clientes hacendados, quienes no veían en estas, "el panorama puertorriqueño", a que alude Delgado, sino que más bien se reconocían a ellos mismos como clase propietaria y al sistema de haciendas como ejes reguladores y ejemplificadores de la cultura nacional. Podemos afirmar entonces, que el bodegón y el paisaje eran para el hacendado símbolos de su "status", como clase social dominante y generadora de una cultura señorial, en torno a la cual como cultura nacional dominante se estratifican subordinadamente elementos de cultura popular. Los elementos de cultura nacional que podemos encontrar en estos cuadros, son los pertenecientes a los puertorriqueños ricos, es decir a los de la clase dominante. No será hasta el siglo XX, cuando los valores agrarios son elevados a la categoría de símbolo máximo de la cultura nacional, expresados en las artes en la añoranza del mundo, "idílico", perdido, luego de la invasión norteamericana.

Una vez llegados a este punto, es necesario insistir, en cuanto a la problemática entre las dos escuelas, -

en términos de como estas representan la realidad nacional, de diversas maneras. Por ejemplo, en el realismo a diferencia del impresionismo, Oller expresa la realidad puertorriqueña de una manera "crítica", es decir, las pinturas de -- Oller realistas en donde el pintor asume una intención moralizante sobre la sociedad, como lo es el caso de; "El velorio", "Un boca abajo", o "El pleito", representan una visión o "ideología en imágenes crítica". En cambio, en bodegones, paisajes o retratos, en su gran mayoría, la ideología en imágenes es "positiva", pues no difieren fundamentalmente, con la ideología de clase de las personas físicas o morales a quienes estaban dirigidas las obras (12).

Por esta razón, luego de la invasión, las pinturas - que no expresan, ideologías en imágenes críticas, serán las mejores vistas, como parte del monopolio en la cultura nacional de los valores agrarios, así como en términos de representación del mundo "idílico", de las haciendas, positivamente expresado en ellas. De esta forma la tradición selectiva cuida la imagen de la sociedad anterior a la invasión y hace ver a aquella como un mundo de cultura homogéneo, -- con un balance social idílico, destruido por la invasión, - en donde la llamada cultura nacional representaba los intereses de la sociedad global. Visión de la cultura nacional un tanto más deformante de la historia si la vemos desde la

perspectiva actual, cuando nos ha tocado vivir desde hace --
unas cuantas décadas, como el modelo democrático-liberal al
igual que su política cultural, basada en un modelo deforma-
do de nuestra historia, se han vuelto obsoletos e incapaces
de resolver nuestras problemáticas desde una perspectiva --
razonable. En cambio y como efecto de la pérdida de repre-
sentatividad social del modelo cultural dominante, vemos --
emerger, por su propio peso, las manifestaciones culturales
alternativas o plebeyas, como lo son la tradición musical y
la cultura africana que siempre brillaron por su ausencia -
en el plano de la cultura oficial.

En resumidas cuentas, la pintura, "El velorio", es -
un testimonio visual sobre la sociedad de su tiempo, que --
acusa, en cuanto ideología en imágenes crítica una aguda --
observación sobre la realidad social de aquellos tiempos.
Reúne a su vez en virtud de su realismo crítico, parte de -
la estructura visual de la ideología positivista , que mati-
zaba el (weltanschauung) señorial de la clase hacendada. En
estos términos a no dudarlo, la obra reúne cualidades excep-
cionales como portadora de información, tanto a nivel esté-
tico-sensitivo, como a nivel histórico-social, de la reali-
dad de su tiempo. Valores inmutables (en tanto se encuen-
tran fijos e inalterables en una representación bi-dimensio-
nal, i.e. construída a base de las leyes de la perspecti--

va, sobre una superficie plana) que representan un acertijo para la naturaleza de cambio constante del pensamiento humano, tanto como para la naturaleza cambiante de la historia. Y lo que es pero aún, para el desconocimiento de la historia misma o de su visión deformada y de quienes la profesan, que a despecho de las propias teorías del autor, quieren -- ver en su obra un mito, una visión deformada de la cultura nacional, basada en la reconstrucción idílica del pasado -- histórico.

NOTAS: Capítulo VI; La pintura "El velorio", hacia una -
interpretación de la cultura nacio--
nal.

1. Alejandro Infiesta, Memoria de la Exposición Pública de
1893, tomado de Osiris Delgado, H.P.P.R., p. 74

2. Idem.

3. J. de Zequeida, estudio crítico en O. Delgado, p. 71

4. Félix Matos Bernier, Isla de Arte, 1907, p. 99

5. Ibid. Bernier, p. 97

6. Juan Acha, El arte y su distribución, p. 80.; "Para un
academismo de marcado eurocentrismo en que la superficie --
pictórica es sacrosanta y en ella solo deben aparecer temas
y personajes "nobles", debe haber sido un paso revoluciona-
rio la introducción de la figura de nuestro indio; no impor-
ta si se le concibe en estilo neoclásico, esto es, como --
griegos o romanos de bronce".

7. Op. cit. Bernier, p. 100-102

8. José Luis González, Literatura y Sociedad en P.R., p.
198

9. Idem. p. 198

10. Antonio S, Pedreira, La Prensa en P.R., p. 244-245

11. Osiris Delgado Mercado, Historia de la pintura en P.R.
p. 112-117.

12. Angel G. Quintero-Rivera, Conflictos de clase y polí-
tica en P.R., p. 24-25

VII. SOCIO-HISTORIA Y DISTRIBUCION DEL ARTE EN EL SIGLO XX.

Al hacer el recorrido de siglo y medio de práctica de la pintura en Puerto Rico (1750-1900), evidenciamos que los cambios radicales en la producción y consumo artístico durante este período de tiempo, obedecen al tránsito del modo de producción feudal; en donde despuntan los artesanos como productores de artesanías artísticas, escultura en madera y pintura, de consumo religioso mayoritario, altares, retablos, exvotos, santos policromos, hacia formas capitalistas de organización social del trabajo; cuando estrechamente vinculado al desarrollo de la burguesía criolla, emerge a partir de mediados del siglo pasado, el artista libre

de extracción social alta y con formación académica europea, al servicio de ideologías profanas, elitistas y de consumo minoritario.

Es entonces cuando se hacen presentes las cátedras - privadas de dibujo y pintura, tomando auge el consumo de -- pintura de caballete con fines de prestigio social y coleccionismo. Las artes denominadas cultas surgen al servicio de la clase de hacendados, como una forma de legitimar su - práctica social encaminada a la formación de un Estado na-- cional, el cual dicho sea de paso nunca llegó a materiali-- zar por razones de diversa índole en las cuales ya hemos -- abundado.

Con todo, la invasión norteamericana de 1898, vino a dar al traste con los deseos de supremacía social-política-económica de la burguesía criolla, quedando truncados todos sus proyectos y planes, incluso en lo que respecta a las artes cultas, que de por sí son producto de otras naciones y en cierta forma ajena a la realidad local. Nos referimos a la influencia primero de España en cuanto a las artes -- nías coloniales, y luego la influencia decisiva en nuestra burguesía decimonónica de las ideologías provenientes de -- las burguesías de naciones industriales como Francia, Inglaterra y Estados Unidos. A decir verdad la invasión de 1898

vino a consolidar un proceso que se había iniciado con la expansión económica capitalista de Estados Unidos en el Caribe y el interés imperialista de dicha nación de poseer la isla geográficamente, con fines estratégicos y militares a la par que económicos. Ahora nos toca ver que han significado ochenta y seis años de dominación imperialista y el -- saldo nada halagador que ha arrojado en todos los órdenes -- de la vida nacional y especialmente en lo que toca al arte como fenómeno socio-cultural, que de por sí queda relegado a un segundo plano ante la magnitud del problema colonial.

Como es de conocimiento general, el colonialismo como sistema de dominación no sólo material sino espiritual -- de un pueblo sobre otro, implica la asimilación cultural y el progresivo deterioro de todo elemento de integración nacional que sirva al colonizado para tomar conciencia de su desventajosa situación. Por esto el proceso de coloniza -- ción tiene que ir dirigido a la destrucción progresiva de -- los valores que integran la cultura nacional, tanto en su -- sentido antropológico, como en términos de cultura como, -- "producción de innovaciones culturales; artísticas, científicas y tecnológicas (1). Es decir que el proceso de coloniaje que presupone la penetración cultural, busca por un -- lado deteriorar los usos y costumbres de las mayorías demográficas o cultura popular, que constituyen nuestro legíti-

mo patrimonio cultural, ya que los de la cultura dominante o hegemónica es de por sí un calco de la europea y en la actualidad una copia al papel carbón de la norteamericana.

Por otro lado, obstaculiza en la práctica la producción de innovaciones culturales de conocimiento de nuestra realidad, así como del consiguiente instrumental teórico -- necesario para producirlo. Lo obstaculiza en cuanto el sistema educativo, que conforma la mentalidad del niño, - amén de las actuales medios masivos que difunde la ideología dominante -, crea deficiencias e inseguridades mentales, como la amnesia histórica y cultural, el auto-desprecio, y el -- desconocimiento de la realidad, tanto de la histórica como de la inmediata, a la vez que difunde las ideologías que -- legitiman a la élite colonial que de suyo es anti-nacional, y cuya vocación es servir de intermediaria a los intereses de la clase dominante metropolitana en el interior de la colonia.

Para dar una muestra de sistemas antipedagógicos de enseñanza, aplicados por el imperialismo, baste con señalar que desde el comienzo de la ocupación era evidente el propósito de asimilar culturalmente a los puertorriqueños y de - hacerlos buenos ciudadanos norteamericanos, implantando el idioma inglés como vehículo de enseñanza en nuestras escue-

las públicas. Esta política educativa continuó sin interrupción, excepto un breve intervalo en la década de 1930 hasta 1948, creando la situación absurda de impartir la enseñanza pública en un idioma que no era el vernáculo. De igual manera acontece con la enseñanza de símbolos como, himno, bandera, y otras canciones escolares en inglés; "... hechas para promover el patriotismo de los niños norteamericanos -- eran traídos a Puerto Rico y cantadas por nuestros estudiantes sin que estos acertasen a entender su significado" (2).

No podía faltar en este cuadro de educación colonial, una historia reescrita y difundida según intereses y criterios convenientes a la nación interventora. "El resultado es la Historia de Puerto Rico de Miller, usada por mucho -- tiempo como texto en nuestras escuelas, y cuya interpretación de nuestra historia cuadraba perfectamente con los designios asimilacionistas del imperio norteamericano"(3). En la actualidad con el desmedido desarrollo de la tecnología comunicacional, que manejan los intereses capitalistas, con renovadas técnicas de persuasión ideológica, se afianzan los mecanismos de penetración cultural. Sumándose al anterior control ejercido previamente, mediante el sistema de educación pública y la institución familiar en la cual a su vez -- inciden los medios audiovisuales y la instrucción pública.

Para establecer con realismo los problemas del arte actual en Puerto Rico, precisamos ubicarnos en el modo de producción capitalista en que estamos inmersos, y que comprende en su desarrollo cambios estructurales y relativos que han afectado las actuales condiciones existentes de -- producción, distribución y consumo de las artes, - en nuestro país y en el mundo. Porque los cambios o avances culturales no solo obedecen a los tránsitos de modos de pro-- ducción, más particularmente obedecen a la transformación cualitativa del modo de producción en cuestión, a su capacidad interna de cambiar y autoinnovarse.

En consecuencia de lo anterior el modo de producción capitalista va materializando etapas nuevas cuyas capacidades internas ya venía gestando con anterioridad y que le ~~se~~ eran innatas; enajenación del trabajo, proceso de acumula-- ción de capital, desarrollo de la ciencia y tecnología, sus titución progresiva y constante del trabajo manual vivo por el mecánico. Esos cambios o avances culturales inciden a - su vez en toda la estructura social, el arte inclusive, -- obligándolos a cambiar. Pero estos cambios no solo afectan a la producción en el arte en cuanto bienes culturales como los nuevos materiales y métodos de producción más avanza -- dos, que son en sí nuevas artes, como la foto, el cine y el video, son utilizadas para producir arte, sino en cuanto --

afecta a la distribución y el consumo por igual. Afecta a la distribución en cuanto ha creado métodos mecánicos de reproducción de obras de arte, que tuvieron su origen en la fotografía y que hoy con modernas técnicas de impresión, pone grandes cantidades de reproducciones de obras de arte en el mercado. La afecta de mayor manera en cuanto los medios devienen instrumentos ideológicos al servicio del capital, para manipular la sensibilidad colectiva, como el cine y el video. Lo cual a su vez afecta al consumo, pues mantienen entretenidos e informados a las mayorías demográficas en su tiempo libre, alejándolos del consumo de las artes cultas o tradicionales e infundiéndoles comportamientos, valores de uso y formas de consumo que satisfacen necesidades superfluas, manipulando los hábitos de consumo inclusive los del arte, para ganar dinero con ello, y todo en exclusivo beneficio del capital (4).

Contrario a lo que se acostumbra pensar, el capitalismo no es adverso al arte porque lo comercializa, lo malo está en que lo hace en exclusivo beneficio del capital. -- Puesto que el capitalismo si bien va destruyendo en su desarrollo formas de arte tradicionales características de modos pre-capitalistas, primero las artesanías y actualmente las artes cultas, crea a su paso formas nuevas que son producto de su desenvolvimiento tecnológico-industrial, como -

los diseños, la forma de arte innata del capitalismo, que - actualmente sustituye con ventaja a las otras artes. Decimos que los diseños son consustanciales al desarrollo capitalista, puesto que primero surgieron para estetizar con ornamientos los productos industriales que sustituyen a las artesanías, pero a la par con esto la burguesía en su etapa de ascenso se apropia a las artes cultas con fines de prestigio social, y para difundir al nacionalismo republicano - y el culto al Estado.

A decir verdad, la burguesía en su etapa revolucio--naria fue adversa también a las artes cultas pues estas que tienen su origen en las artesanías fueron producto de modos de producción pre-capitalista y portadoras de ideologías --feudales, religiosas y aristocráticas, a las cuales el pensamiento burgués opuso su amor al progreso, el conocimiento científico y el desarrollo de la tecnología, exaltando así la utilidad de la máquina para oponerla a la inutilidad del arte. No fue hasta que el arte comenzó a perder vínculos - con la ideología religiosa deviniendo profano cuando la burguesía en su etapa de ascenso se lo apropia para ponerlo al servicio del Estado burgués, con fines aristocráticos y ---elitescos, fetichizándolo al revestirlo de auras espirituales y dudoso individualismo. Por esto el pensamiento bur--gués obedeciendo a una mayor división técnica del trabajo a

que apunta el desarrollo del capitalismo, fue despojando a las artes cultas de sus resabios artesanos. Primero al establecer la diferencia entre las artesanías y artes y oficios, y luego al enajenar a las artes cultas de su utilidad práctica, para poner énfasis en el trabajo e carácter intelectual, teórico e improductivo, es decir fetichizando su valor de uso.

Pero el capitalismo no descansa y antes que detenerse aquí, va más lejos creando los diseños, que son una especie de reencarnación mecánica de las artesanías. Porque el diseño, al estetizar la máquina y los productos industriales de uso cotidiano, revive el antiguo ideal artesano de conjugar lo sensitivo-visual con lo práctico-utilitario del objeto. De esta forma el capitalismo crea nuevos valores de uso para el objeto utilitario, pues al ser cambiada su apariencia externa, recorre un camino social paralelo a la moda, estimulando el consumo mediante modificaciones sensitivo-visuales que no alteran en esencia la función original del producto. Entonces el capitalismo no solo comercia con el arte, sino que a la vez lo industrializa a la par -- que también artistiza los productos industriales.

Como podemos ver con lo que llevamos dicho hasta -- aquí, parece ser que el capitalismo es adverso al arte, pe-

ro si lo es, es al arte tradicional, en cuanto el diseño -- lo desplaza como una forma nueva de arte que le es más útil y ante el cual las artes visuales tradicionales o cultas -- pierden importancia, viéndose obligadas a cambiar. La necesidad de cambio es evidente si reparamos en el escaso radio de acción de las artes tradicionales, pintura, escultura y arquitectura, en comparación con el poder persuasivo de los diseños en los objetos de consumo cotidiano y como su com-- plemento, las campañas publicitarias de los medios masivos de difusión, que en conjunto con los aparatos ideológicos - del Estado constituyen un perfecto medio de gobierno y manipulación ideológica de sofisticada estructura y gran com-- plejidad de análisis que hoy en día controlan los medios intelectuales de distribución y consumo del arte.

7.1. LA SOCIOLOGIA DE LA DISTRIBUCION; ESTADO, MEDIOS MASIVOS Y POLITICA CULTURAL.

El Estado controla, regula y materializa la distribución o difusión de productos y de los medios intelectuales de producción y de consumo artístico (artesanías, artes cultas, diseños). Porque el Estado tiende una red social a través de sus organismos, que controla el poder político en beneficio exclusivo del poder económico; en nuestro caso -- en beneficio del capital transnacional y monopolista, de -

una fracción de la burguesía industrial norteamericana con intereses en Puerto Rico; para esto el poder estatal, "controla y regula las relaciones sociales y realiza una política cultural que incluye a las artes visuales" (5), y en la que se difunde la ideología dominante. Por esto si el Estado funge de administrador de los intereses económicos - del capital norteamericano, instrumenta y ejerce el control directo de los aparatos ideológicos que, "producen y distribuyen los medios intelectuales de producción, distribución y consumo artísticos" (6), los cuales serían, la institución familiar, el aparato escolar y el aparato cultural. Pero en una colonia clásica, como es el caso nuestro, el Estado dista mucho de mantener el control monopólico de los aparatos ideológicos, que crean las condiciones sociales en que se da la distribución de los medios intelectuales de producción y consumo del arte.

En primer lugar, porque la configuración misma del Estado puertorriqueño y el control social que mantiene sobre la población, se encuentran instrumentados con el propósito de mantener un clima industrial favorable a la inversión estadounidense. De manera que las innovaciones sociales y culturales que materializa el Estado, en cuanto a las relaciones sociales de producción y desarrollo de las fuerzas productivas, se encuentran directamente determina--

das en última instancia, por las necesidades de cambio que han experimentado la inversión de capital en la isla: del modelo de acumulación, basado en una economía de agro-exportación, (1900-1950, se pasó al modelo de las industrias livianas de baja composición orgánica de capital, (1950-1960) y de este al actual modelo de acumulación que a partir de 1970, se basa en la industria pesada y semipesada, de alta composición orgánica de capital y de procesos productivos tecnológicos altamente sofisticados (7).

En segundo lugar, porque la actual industria de la cultura que incide en el aparato familiar y en las mayorías demográficas se encuentran por igual al servicio de las inversiones económicas de la burguesía industrial norteamericana con intereses en Puerto Rico (8). De esta manera los medios masivos, difunden la ideología dominante que conviene a la actual sociedad de consumo, como aparato legitimador del poder económico y político. Sus campañas publicitarias de claro corte clasista y portadoras de ideologías capitalistas, promueven ideas anexionistas, instrumentadas mediante un gran aparato publicitario, cuya finalidad es crear necesidades de consumo superfluas que estimulan el consumo masivo beneficiando a los comerciantes, y que encuentran -- pasto benéfico en las capas medias que constituyen el sector numéricamente fuerte de la sociedad puertorriqueña.

Ante el poder persuasivo ilimitado de los medios masivos, que con renovadas técnicas de sublimación inciden sobre el comportamiento de los individuos, los aparatos ideológicos de que dispone el gobierno de Puerto Rico, y la capacidad relativa de estos de contrarrestar los efectos nocivos de aquellos, se encuentran desventajosamente minimizados. En primer lugar por la competencia desigual en la que funcionan, la política cultural y los medios masivos educativos propiedad del gobierno, en comparación con los privados. En segundo lugar, porque el aparato cultural mismo y sus instituciones son víctimas del burocratismo esclerotizante y el centralismo administrativo. Además, tendríamos que sumar a esto, el hecho de que la política cultural del Estado Libre Asociado, es producto de mentalidades neoneo-nacionalistas y de suyo anti-independentistas, y por lo tanto su supuesta defensa de la cultura puertorriqueña, es una expresión nacional-reformista, que enajena los elementos radicales del nacionalismo, como verdadera expresión de nuestras diferencias, para resaltar el patriotismo de nuestras similitudes, como el folcklorismo y lo isleño que solo sirven de maquillaje encubridor a la desigualdad social.(9)

Pero como quiera que sea, es el Estado, con sus múltiples instituciones, poderes y política cultural, el llamado a oponer la mayor resistencia a los intereses financie

ros del capital transnacional que representan los medios masivos, mediante por ejemplo, reformas a la ley de comuni--caciones, que ponga freno a la investida arrolladora de ideologías anexionistas. Para que esto sea posible, la --política cultural del Estado, debe transformarse, para ser capaz de difundir desfetichizaciones, así como nuevas --ideologías que convengan a los intereses de la descoloniza--ción. Porque actualmente sin el decidido apoyo de Nacio--nes Unidas, - que han sido el producto de gestiones de sectores progresistas en dicho organismo, - así como de la cons--tante resistencia de agrupaciones políticas independentis--tas a las fuerzas de la anexión en el interior de la colo--nia, no puede concebirse un Proyecto de Descolonización pa--ra Puerto Rico, cuya efectividad pueda poner coto definiti--vo a los intereses económicos de Estados Unidos, que even--tualmente tienden a la incorporación total y definitiva de la isla como parte de la unión norteamericana.

Por esto se hace necesario integrar un frente común entre las fuerzas independentistas del país que vayan pre--parando el camino, mediante un plan de acción cuyo propósi--to en el plano ideológico sea: la impugnación del control que ejercen sobre las comunicaciones y demás agencias rela--cionadas, la Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos: Impulsar el mejoramiento cualitativo de los me--

dios masivos del E.L.A. así como del sistema de enseñanza pública, que ponga énfasis en las áreas descuidadas de investigación, cultural, científica y teconológica, que produzcan conocimientos concretos sobre nuestra realidad dependiente y de los mecanismos más eficaces para superarla. Planificación racional de la enseñanza artística a nivel superior, que forme profesionales en las áreas de docencia, investigación y difusión artística, que produzcan teorías y métodos capaces de transformar la actual estructura y funciones de las escuelas de arte, para que a su vez formen individuos artistas útiles a la sociedad, prestando mayor atención a los intereses y necesidades concretas que en materia de arte tienen nuestras mayorías demográficas, así como al plan mismo de descolonización.

El Estado siempre será reacio al cambio y más aún a aceptar las ideas transformadoras de los grupos independientes y a su constante crítica impugnadora de injusticias internas así como de presiones externas. Por esto el Estado, antes que aceptar y difundir ideas revolucionarias, nada hará y por el contrario siempre pondrá obstáculos a estos. Lo que obliga a los grupos independientes de espíritu revolucionario, las más de las veces a replegarse hacia actitudes derrotistas y refugiarse en sentimientos de rencor, inferioridad y chauvinismo que en nada mellan al Estado co-

lonial. En nuestro caso esto es así, debido principalmente a los escasos conocimientos teóricos que circulan entre nuestros productores de arte, pues las instituciones que los forman son de pobre nivel educativo, y a lo sumo se concretan en forma de artistas tradicionales, que una vez egresados de las escuelas de arte van a engrosar las filas del desempleo, o se desempeñan en tareas ajenas a su educación, convirtiéndose en una especie de mil usos.

Los más afortunados de estos van a nutrir a las galerías comerciales, cuyo escaso público de pésimo gusto, consume y estimula la producción de estampas criollistas de contenido bucólico, o en su defecto arte moderno que no se comprende, - por ser ajeno o por falta de educación artística -, pero que combina perfectamente con el decorado tipo norteamericano de la sala de estar de la pequeña burguesía. El resto de la producción circula en galerías orientadas al turismo o bien cuelga de las paredes de oficinas pertenecientes a la banca y el comercio.

Como se habrá percatado el lector, en Puerto Rico son pocas las obras de arte de carácter revolucionario o subversivo, porque los grupos independientes son igualmente pocos y con escaso desarrollo. Además de esto como sa-

bemos, el Estado tiene la capacidad de sublimarlos y asimilarlos, integrando o deformando el consumo de sus producciones mediante la política cultural establecida. Porque la política cultural con la educación artística y difusión cultural, propaga las ideas de arte que legitiman al Estado, inculcando a la población ideas de arte tradicionales y comportamientos habituales, que producen igualmente necesidades, ideas y hábitos de consumo habituales, -- "De tal suerte que predominan las ideas y creencias importadas y tradicionales" (10).

7.2. EL CIRCUITO DE DIFUSION

Las ideas de arte como muchos piensan no circulan en el vacío, pues necesitan de un "circuito de difusión", que las propague y que junto al circuito comercial y el -- de las necesidades, "forman el todo complejo y plural de la distribución artística" (11). A nosotros nos interesa más el circuito de difusión y su estudio por separado, -- pues este distribuye las ideas y solvencias sensitivas e intelectuales que circulan entre las clases sociales, a la par que las instrumenta y pone en práctica con la exhibición de los productos. Nos interesa por otro lado en cuanto, "la política cultural determina el curso de este cir-

cuito y a la vez depende de él, porque la política artística forma parte y a la vez es consustancial, con el poder político y económico que el Estado controla mediante los aparatos ideológicos como la familia y la educación pública" (12).

El circuito de difusión artística, comprende en su complejidad, a las clases sociales y a la familia, más la educación pública con sus escuelas, colegios, universidades y extensión artística, y que junto con la política cultural, comprenden los aparatos ideológicos del Estado, -- (ver esquema 1 y 2). El circuito de difusión comprende en su funcionamiento cuatro distribuciones básicas, a saber:

1. La de los productos artísticos a través de los museos y bienales (13).
2. La de los medios de aprendizaje que imparten las academias de arte.
3. La de los medios intelectuales de consumo (la educación artística) y de producción artística (la extensión cultural).
4. La de los medios materiales de producción artíst

tica (adelantos tecnológicos), que pueden regular la producción y que pertenecen al consumo común y corriente (esta última distribución no será objeto de -- análisis en éste trabajo).

7.2.1. LOS PRODUCTOS: MUSEOS Y BIENALES

En Puerto Rico, la historia de la fundación -- de museos presenta una situación anómala que se -- desprende de nuestra continua e ininterrumpida sujeción colonial. La fundación en 1948, del Museo de la Escuela Superior Central, inaugura en la isla el primer museo tradicional de carácter pedagógico de nuestra historia, mientras la fundación -- de este tipo de museos en otras partes del mundo data del siglo XVIII (14). Sin embargo, no -- fue hasta 1950 que se funda el Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de -- Puerto Rico, (15), y cuyo nombre lo indica fusion en un sólo organismo las funciones del museo tradicional y la del de Arte Moderno. Es decir,

que antes de haber desarrollado técnicas museográficas propias, ya estas eran producto de fuerzas foráneas y peor aún, antes de que se desarrollara el museo tradicional ya este venía fusionado al arte moderno, por medio de la influencia de Estados Unidos. Esto creó grandes confusiones, porque si el museo tradicional enmarca en su recinto el patrimonio cultural de épocas pretéritas y pedazos de historia de identificación nacional, los de Arte Moderno, responden al imperialismo artístico que nos imponen los países desarrollados, para legitimar sus producciones de arte que nos son ajenas. Porque el museo de arte moderno busca legitimar obras del presente inmediato que no tienen nada que ver con nuestro desarrollo como pueblo ni con nuestra sensibilidad colectiva, por tanto "no han pasado, (las obras expuestas en su sala), por la vida práctica y diaria de la colectividad" (16).

De igual manera acontece con la fundación del Museo de Ponce en 1959, de iniciativa privada, el cual al ser reinagurado en 1965, se traslada a sus recién terminadas facilidades. En su mo

derna estructura tipo museo de arte moderno, alberga por igual, colecciones de pintura europea de siglos anteriores, a la par que presenta muestras de obras actuales tanto nacionales como extranjeras. En fin la mezcla y heterogeneidad de nuestros museos parece responder, a la igual que nuestro arte actual, a la constante e ininterrumpida importación de modelos culturales y formas de arte, que antes de haber arraigado en nuestro medio, cambian, se imbrican y yuxtaponen, creando localmente, confusión, desarraigo, desaptación y dependencia. Es como diría la fenecida Marta Traba, el signo actual del arte en Puerto Rico, parece ser sin lugar a dudas el del eclecticismo (17). Pues los museos al igual que las galerías comerciales, reúnen a veces en una sola muestra obras del pasado, junto a las del presente, figurativismos cuelgan al lado de abstracionismo, obras de buena calidad junto a las malas, artistas jóvenes junto a los consagrados; en fin parece no existir algún criterio discriminatorio. Pasado y presente se conjugan y repelen al mismo tiempo, en tanto nuestro futuro parece ser incierto, toda vez que la función tradicional del museo como legitimador de la enseñanza artística de nuestro sistema educativo, corre parejas con la función anti-museo del arte

moderno que enajena el arte del presente de la vida cotidiana de la colectividad.

Todavía tendremos que recorrer mucho camino en este terreno, pues la heterogeneidad de nuestros museos -- parece ser el más vivo testimonio del subdesarrollo y dependencia en que se encuentra el arte actual en Puerto Rico. No pretendemos con esto herir susceptibilidades, ni mucho menos despreciar la labor constante y desinteresada de quienes se han abocado a la tarea museográfica, más bien les instamos a desarrollar posibilidades, siguiendo el ejemplo de otros países de Latinoamérica como México y Venezuela, que buscan caminos -- propios y originales, que devuelvan al museo y en especial a lo que toca a los de arte moderno, la facultad de integrar el arte a la vida de la colectividad. Pero para que esto suceda no bastan -- las buenas intenciones, por lo que se hace imperativo que los museos fomenten el trabajo investigativo y la producción de teorías y prácticas efectivas, que nos muestren con realismo nuestra situación actual para así buscar las soluciones más eficaces a nuestros problemas en lo que al consumo -- de arte se refiere.

La Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, - que se celebra a partir de 1970, resulta de un esfuerzo con junto de instituciones que pertenecen a los aparatos ideológicos del Estado puertorriqueño, como, la Universidad, el - Instituto de Cultural, el Archivo General y Museo de Arte - de Ponce (18). Estos organismos son los encargados del circuito de difusión de arte, y responden a los intereses económicos-políticos-ideológicos, del capital industrial y financiero, y que son básicamente el Estado Libre Asociado, - quien se encarga de mantener un clima industrial apropiado para la inversión norteamericana, y los grupos industriales nativos, como el Museo de Ponce - monopolio del cemento -. La plusvalía ideológica que devnengan de la Bienal, estos grupos de poder, es el prestigio para el país, que hace ver un clima social estable a los ojos de los inversionistas, pues no podemos perder de vista el hecho de que la creación de la Bienal en 1970, coincide con el inicio de un nuevo patrón de acumulación de alta composición orgánica de capital, en las ramas industriales pesadas, (eléctrónica, - farmacéutica, construcción, instrumentos de precisión, -- etc.) (19), además de beneficiar directamente la política de gobierno así como al turismo y las líneas aéreas.

La Bienal del Grabado, convertida en gran noticia, - circula por los medios masivos y arma un gran revuelo y agi

tación, que entre otras cosas logra sembrar el espíritu de la discordia, la competencia, el prestigio, éxitos y reconocimientos, amén de la posibilidad de vender, que promueven la "vedettización" de los artistas. El divisionismo -- se hace presente entre los artistas, los grupos indepen -- dientes impugnan los resultados y se dan a la tarea de boi -- cotear a la Bienal. Los artistas e intelectuales progresis -- tas la defienden porque estos tienen más estrechos vínculos con las instituciones de gobierno, en tanto los impugnado -- res son grupos independientes de artistas menos favorecidos por la política cultural. Por eso ellos buscan desenmasca -- rar las prácticas ideológicas del Estado, pero las concreti -- zan en una exposición anti-bienal, demostrando escasos cono -- cimientos de causa y poca originalidad, resultando su pro -- testa pobre y poco novedosa, a la vez que inefectiva. Por -- que los objetualismos no se combaten en su mismo terreno, -- más bien necesitan de no-objetualismos para contarrestar -- los.

El circuito comercial, es decir el de las galerías, se encuentra concentrado de forma dominante, en la parte -- vieja de la ciudad donde también tiene sus facilidades el I.C.P., Sede de la Bienal, con lo que resulta fácil ima -- ginarlas ventajas que ofrece la Bienal a los comerciantes de la Ciudad, inclusive a los de las galerías de arte y --

artesanías que obtienen grandes beneficios del turismo.

Después de todo no sólo el gobierno, la industria y el comercio se benefician de la Bienal, también los estudiantes de arte sacan provecho, y eso es lo más importante, porque ellos realizan un consumo sensitivo y productivo. A fin de cuentas si la Bienal es de grabado es porque las artes gráficas son las más favorecidas por la política cultural, además de ser el origen de la actual Escuela de Artes Plásticas del I.C.P. Como veremos más adelante. Ellas se iniciaron en la isla en 1948, como parte de la -- campaña publicitaria del gobierno que promovía el cambio de patrón de acumulación; de una economía de agro-exportación hacia el patrón que predominó en las décadas 50-60, y que consistía en un programa de industrialización por inviación, que tomó el nombre de Operación Manos a la Obra.

7.2.2. LOS MEDIOS DE APRENDIZAJE: LAS ESCUELAS DE ARTE.

Las escuelas de arte, son las instituciones encargadas de impartir la educación profesional del arte en Puerto Rico y su historia al igual que la de todas las academias de arte en el mundo va de la mano con el desarrollo del capitalismo. Estas escuelas que forman parte del aparato educativo del Estado son las responsables en su evolución de -

la profesionalización de la enseñanza del arte, y desde un principio surgieron con el propósito de destruir a los gremios de artesanos. En la etapa de ascenso del capitalismo, ellas surgieron en Europa entre los siglos, XVI y XVII y en América a fines del siglo XVIII. Con la consolidación del proceso de independencia para mediados del siglo pasado, -- por las Repúblicas Latinoamericanas, la academia se apropia la distribución de los medios de aprendizaje e instaura a las artes académicas o cultas como las tres formas de arte más útiles al Estado, pintura, escultura y arquitectura. En el caso puertorriqueño, debido a la no consolidación de la independencia, el proyecto académico se retrasa notablemente, al punto de no existir una academia en el siglo XIX. -- Aunque sí prolifera la enseñanza particular de este tipo a partir de 1850 además de sí darse algunos cambios que tendían a romper las amarras gremiales y fomentar las artes y oficios, como fueron las clases de dibujo a artesanos a partir de 1821.

La inexistencia de una academia, donde impartir la enseñanza de las artes cultas durante el siglo XIX, entorpece en nuestro medio la formación de artistas académicos, -- con la excepción de Oller y otros pocos pertenecientes a la clase de los hacendados, que se ven obligados a trasladarse a Europa para continuar los estudios profesionales. Esta -

situación es reflejo del tardío desarrollo capitalista de la nación española con respecto a otras naciones como Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Esta situación de la nación española, promovió en sus colonias el estancamiento de las fuerzas productivas, e impidió el desarrollo hacia relaciones de producción capitalistas. Por esto, en lo económico el siglo XIX en Puerto Rico puede ser caracterizado por el retraso relativo hacia relaciones de producción capitalistas, que en última instancia afecta a todos los órdenes de la vida social.

La invasión norteamericana de 1898, tiene los efectos y alcances sociales de una revolución burguesa (sin burguesía), en tanto promovió el despegue de relaciones capitalistas de producción a favor del capital norteamericano, creando una economía agro-exportadora que funcionó de 1900 a 1950 (20). El modelo de acumulación basado en la agro-industria; concentró la tierra en pocas manos, proletarizó al trabajador agrícola captando su fuerza de trabajo en torno a las unidades productivas o centrales, asalarió a los artesanos urbanos, y fue promoviendo condiciones para implantar la educación pública. Como la fundación de la Universidad de Puerto Rico en 1907, que crea una generación de profesionales, con vocación de servicio, para que fungieran de administradores del Estado.

Es en la universidad, donde comienza en 1929 la enseñanza oficial académica de las artes cultas, con la fundación del Departamento de Bellas Artes (21), y cuya función primordial para aquel entonces era la de impartir algunos manejos prácticos y teóricos, a los maestros del sistema de educación pública para que luego los transmitieran a sus alumnos en los salones de clase. Mientras tanto en ese mismo año, en México, se fusionaba la Academia de San Carlos, con los programas de la U.N.A.M. (22), lo que ilustra que nuestro retraso en materia de artes cultas es notorio, pues en México la existencia de la Academia data de finales del siglo XVIII, mientras para nosotros el Departamento de Bellas artes de la U.P.R., comienza sus funciones en 1929, sin haber pasado por las experiencias de las academias. Por esto, se convirtió en un imperativo el salir al extranjero en busca de mejor educación, y el gobierno concedió becas a los jóvenes artistas que durante las décadas que van del 40 al 50, viajaron a Europa. Estados Unidos y México, volviendo como profesionales a integrarse como maestros del Departamento de Bellas Artes. Esta situación no ha variado mucho, pues los que aspiran a ser parte de dicho departamento, tienen que realizar su postgrado en el extranjero.

En los años de la postguerra, se evidencia lo que -

las instituciones oficiales han dado en llamar el milagro o el "boom", de las artes plásticas en Puerto Rico, pues la vuelta de los becados coincide con el regreso de otros artistas, algunos veteranos de la guerra, que en conjunto vinieron a nutrir con su trabajo las necesidades de política cultural del Estado. En este período de 1950 a 1960, se -- fundan una serie de instituciones culturales tanto públicas como privadas que responden a las metas del gobierno de industrializar al país, en vista al deterioro progresivo del modelo agro-exportador.

El nuevo modelo de acumulación, que se basó en la industria liviana, implicó el empobrecimiento del campo y la migración masiva de a la ciudad en torno a la cual se establecieron las industrias extranjeras, creando los consecuentes arrabales o villa miserias en donde habitan muchos integrantes del ejército industrial de reserva, en su mayoría -migrantes campesinos, que actualmente devienen proletarios urbanos, toda vez que también migran hacia las ciudades de Estados Unidos y a su vuelta son discriminados por igual. - En tanto las capas medias proliferan y se concentran a su - vez en torno a las áreas industriales y de comercio. Durante este período (50-60), el Estado expande considerablemente el personal improductivo que requieren los programas de

gobierno, que adecuan las condiciones sociales para crear un clima industrial estable al capital financiero, lo que se traduce en el plano de las clases sociales, en el surgimiento de numerosas capas medias, que engrosan la burocracia industrial y de gobierno.

El deseo del gobierno de atraer el capital financiero industrial a establecerse en la isla, requirió de una serie de medidas, que atañen al sistema de educación pública y a la política cultural. En primer lugar se hacia necesario un cambio de mentalidad en la población, para que esta favoreciera el trabajo de la fábrica a el trabajo agrícola, y así migrará a la ciudad y a Estados Unidos, además de encausarlos a obtener un nivel educativo superior, requerido por el trabajo industrial. Los programas de gobierno -- necesitaron de campañas publicitarias que requerían medios masivos de difusión, como la radio, la televisión, el cine y el diseño gráfico. Estos medios estaban encargados de hacer llegar al público mensajes que promovían la ideología del progreso, que requería el cambio en el modelo de acumulación, ellos diseñaron y difundieron la imagen pública de los programas y metas de gobierno. Es decir a partir de -- entonces, los diseños predominaron y desplazaron a las artes cultas en sus funciones, y lo peor, sin que estas hubieran tenido tiempo suficiente para arraigar y desarrollarse.

A partir de 1946, cuando se funda la División de Educación Visual (D.E.V.), se inicia la enseñanza de las artes gráficas, como parte de un programa promocional de extensión, en el sótano del edificio de la Comisión de Parques y Recreos Públicos. En donde material visual, como carteles, libros y películas, eran hechos en la marcha por personal de entrenamiento. En 1947, se realiza la primera película (11 minutos de duración, en blanco y negro), La Vilarzia, dirigida a dar información a la gente del campo, sobre el problema de la contaminación del agua (23). En 1949, la legislación transfiere dicho programa hacia el Departamento de Instrucción Pública, y le llamó; División de Educación de la Comunidad (D.E.Ç.). Los propósitos esenciales de la División, eran:

1. Impartir educación básica sobre la naturaleza -- del hombre, su historia, vida, modos de trabajo y de gobierno propio en el mundo y en Puerto Rico.

2. Proveer a la cultura popular de las herramientas de la educación básica.

3. Dar a las comunidades el deseo, la tendencia y la forma de hacer uso de sus propias actitudes, para la solución de muchos de sus problemas de salud, educación, coo-

peración y vida social, mediante la acción de la misma comunidad.

4. Desarrollo de un amplio programa de promoción y extensión de educación para adultos en los distritos rura--les y urbanos (24).

Para lograr sus objetivos el D.E.C. utilizó métodos de comunicación visual, auditiva y material de lectura, --buscando promover el bienestar económico y social (welfa--re) y promoviendo todo tipo de evento cultural que elevara el nivel cultural de la población. Pero para desgracia del programa que tenía visos de política cultural, su director pensaba que el desarrollo de la comunidad debía de ser físico, debía de ser un desarrollo económico antes que espi--ritual, pues el pensaba que la habilidad para pensar no depen--día del grado de analfabetismo de las personas (25). Craso error que llevó al D.E.C. a no dar importancia a los proble--mas teóricos e investigativos, por esto los artistas gráfi--cos del D.E.C. se crearon con esta deficiencia, y antes que comprender el cartel como diseño, le dieron visos a este de pintura de caballete, pues pesaba más en ellos la vocación artesana del taller y el intuicionismo de las artes cultas que la tradición diseñística y proyectual que requiere el --diseño.

En 1955, el gobierno crea el Instituto de Cultura -- Puertorriqueña, organismo especializado en la difusión de la cultura y política cultural, y que viene a ser la rama -- número 74 del esquema organizativo del Estado Libre Asociado. Más como el Instituto requería los servicios gráficos del D.E.C., este pronto crea su propio taller de artes gráficas en 1957, el cual con el tiempo se transforma en lo -- que es actualmente la ESCUELA DE ARTES PLASTICAS del Instituto de Cultura, fundada en 1976. La escuela del Instituto enfrenta graves problemas desde su fundación. Uno de sus -- contradicciones esenciales, es la de ser una escuela de artes plásticas fundada en un momento histórico donde los diseños predominan como una nueva forma de arte, que crea el capitalismo que invade nuestro medio y desplaza a las artes cultas, poniendo en crisis el funcionamiento de las academias no sólo en Puerto Rico sino en el mundo, porque el capitalismo en su desarrollo tiende a favorecer las artes nuevas que son hijas del diseño.

Por tener que depender de los maestros del departamento de Bellas Artes de la U.P.R., la enseñanza artística de la escuela de artes plásticas es tradicional y académica, lo que la hace arcaica desde un principio. En tanto -- los artistas mezcla de vocación artesana, artes cultas y diseño que fundaron el taller de artes gráficas del I.C.P., -

constituye la base de las experiencias de taller para los estudiantes. El resultado es la creación de artistas tradicionales con fuerte tendencia hacia las artes gráficas y como los últimos predominaron desde un principio, la mayoría de los egresados son artistas gráficos, serigrafistas o grabadores. Por eso la Bienal de 1970, también tenía que ser del grabado que es lo más artesano y manual de lo gráfico. Por otro lado, las experiencias teóricas andan poco difundidas y las existentes son tradicionales y académicas, lo que infunde en sus egresados los vicios y defectos propios de tal educación.

Como venimos señalando, a partir de 1950 se evidencian cambios no sólo en la realidad artística local, sino en la de toda América Latina. Dichos cambios son el resultado de la proliferación de los diseños junto a los medios masivos que son sus derivados tecnológicos. Un ejemplo de esto lo tenemos en la fundación de 1948 del D.E.C. que preparó los diseños gráficos que eran de utilidad a la política económica industrial, que difundió la ideología del progreso que se incia desde entonces. La BIENAL DEL GRABADO de 1970 junto a la creación de la ESCUELA DE ARTES PLASTICAS de 1976 que se inicia en las enseñanzas del I.C.P. en 1957, y la tendencia de dicha escuela hacia la enseñanza del

grabado, la serigrafía, así como otras técnicas de impresión, nos autorizan a señalar el carácter pragmático de dicha educación en función de los intereses del Estado, que imprime mayor importancia a los diseños y relega a un segundo plano a las artes cultas o tradicionales. También el I.C.P. relega a un segundo plano a la instrucción artesana y que de -- suyo es ahistórica, en vista a la escasa importancia y difusión de que gozan las artesanías en una sociedad que utiliza procesos industriales de alta tecnología a partir de -- 1970.

Es decir, mientras registramos que el departamento de Bellas Artes de la U.P.R. cuenta con escasos recursos -- desde su creación en 1929, situación que sólo mejora cuantitativamente en las décadas 50-60, al aumentar el número de profesores. En la década de 1970, es evidente el progresivo deterioro de sus escasas facilidades y la inoperancia social de sus egresados, en tanto la importancia la confirmó el Estado al diseño que se desarrolla en línea opuesta y -- creciente. Pues los talleres gráficos fundados por el gobierno entre 1950 y 1970 dan paso a la creación de la escuela del I.C.P. en 1976, que contó desde sus inicios con mejores condiciones materiales, históricas y sociales para su desarrollo.

No en balde la distribución de los medios de aprendizaje artístico de los cuales las escuelas de arte como la de la U.P.R. y del I.C.P. forman parte, se hayan determinados por dos hechos consustanciales:

1. Que las academias de arte son parte del aparato escolar, el cual es de suyo ideológico y está al servicio del Estado.

2. Que por consiguiente, el funcionamiento de tales academias obedece siempre a los intereses del Estado y ellas cambian a medida que estos se transforman (26).

Como las escuelas de arte son parte del aparato escolar, este las abastece del material humano que hay que profesionalizar y que básicamente son los estudiantes que vienen del sistema instructivo, más los maestros que han sido formados también por el mismo sistema escolar. Con algunos años de estudio preferiblemente hecho en Estados Unidos en diseño gráfico, como la maestría que ofrece Pratts Institute en Nueva York, ellos se convierten en profesores de las escuelas. Otros más viejos se educaron en Europa y aun algunos otros en México. Pero todos traen defectos inculcados por el sistema de instrucción pública, que prolongan en la enseñanza profesional y que son rasgos típicos de los

sistemas de enseñanza en América Latina tales como: "falta de iniciativa intelectual, aversión a la teorización, deficiencia de la expresión oral y escrita, exaltación de individualismos, subjetivismos y memorismos" (27). Pero también las escuelas responden por otro lado a la realidad artística local que tienen que enfrentar los estudiantes y -- de la cual también forman parte los artistas que son sus profesores. La realidad artística local impone las necesidades que tiene la sociedad en materia de arte y que se encuentran determinados por la educación artística que imparte el sistema de enseñanza que inculca tanto a productores como consumidores, conceptos tradicionales de arte culto. -- Conceptos e ideas de arte occidentales como: arte es belleza, arte es narración, arte es religión y arte es sentimentalismo (28).

Es decir como los consumidores de arte tiene estas -- ideas arraigadas en la cabela, que a la vez son reforzadas con ideologías dominantes que infunden los monopolios de la cultura o medios masivos y en tanto los artistas también -- los traen encarnados, retroalimentan, la mentalidad del consumo. Entonces las "artes gráficas", que abundan en el -- mercado, no cumplen con finalidades diseñísticas, abundando obras cuyo soporte técnico es diseño pero que en contenido

y función social obedecen a los dictámenes de las artes cultas. En especial, en lo que se refiere a la utilización -- gráfica de estilos en pintura que van desde el impresionismo y expresionismo criollo hasta las tendencias abstractas y geométricas. Abundando más el consumo de las primeras -- por ser realistas, en tanto las otras que son más bien conceptuales y más propias del diseño (las geométricas) no son entendidas por la gran mayoría de la gente. Por esto se hace imperativo cambiar la función de las escuelas, que también mantienen dividido lo teórico de lo práctico, tanto en funcionamiento externo como interno, ya que la escuela del Instituto da énfasis al trabajo de taller, en tanto el departamento de Bellas Artes de la Universidad crea artistas que si bien son más prácticos que teóricos obtienen una educación universitaria más completa que los egresados del -- I.C.P. que sólo obtienen un grado asociado. Cambiar las escuelas resulta un tanto difícil como vemos, pues ellas son creadas por el Estado y se encuentran determinadas por una realidad escolar deficiente y por una realidad artística -- de suyo fetichizada, deformada y anómala, pero que responde a la función que el Estado le asigna, cambiando sólo en la dirección que este le imprima y como vimos el Estado favoreció a partir de 1950 la práctica del diseño.

El diseño gráfico desde entonces se desarrolla, pro-

liferá y abunda y la escuela del Instituto lo favorece enormemente, pero sólo le da importancia al gráfico que sirve más a los objetivos promocionales del gobierno, partidos políticos y propaganda comercial, en tanto el diseño industrial y el de los medios masivos es producido el ciento por ciento en los Estados Unidos. Porque si tenemos fábricas de alta tecnología que requieren de diseños industriales, estos son concebidos, proyectados, diseñados e implantados por el capital transnacional propietarios de dichas empresas. Es -- decir, la industria en Puerto Rico no requiere los servicios de diseñadores que pueden y deben surgir de la escuela del I.C.P., porque esas industrias son también diseñadas junto a los productos que van a producir, en los Estados Unidos, Europa o Japón y por ello no responden a nuestra realidad local. Lo cual no significa que la carrera de diseño este condenada al fracaso, por el contrario esta debe ser mejorada en términos cualitativos y obedeciendo a la realidad local, en tanto nuestro eventual proceso de descolonización -- va a requerir la re-estructuración de los programas industriales donde va hacer falta diseñadores industriales de todo tipo.

Por lo anteriormente dicho se necesita transformar -- el carácter de la enseñanza de las escuelas de arte, pero --

para que esto pueda ser viable junto al proyecto de descolonización, se hace patente el estorbo que para esto representan los intereses ideológicos, económicos y políticos del Estado que priman en toda sociedad dividida en clases y en especial en lo que respecta al modo capitalista de producción material en el cual estamos insertos. Por ello la escuela de arte como parte de los aparatos ideológicos del Estado crea en los alumnos que devienen artistas una conciencia del arte junto a una conciencia social y política conformista que los convierte sin ellos percatarse en agentes ideológicos útiles que encubren la relación trabajo-capital. En tanto las deformaciones, fetichizaciones y mitos artísticos que traen consigo y que son inculcados por el aparato escolar, les llevan a sobrevalorar las prácticas empíricas del taller y a dar poca importancia al salón de clases con sus prácticas teóricas, predominando en los egresados una mentalidad no artística, sino más bien artesana. Es decir, que los pocos alumnos que muestran tendencia de rebeldía, a que los lleva la situación anómala de la escuela más la realidad artística local deformada, es canalizada intuitivamente, no mostrando conocimiento de causa, por lo que sus intenciones impugnadoras son tradicionales y diluidas por los escasos métodos teóricos y de difusión a que los obliga su deficiente formación académica.

La patología que venimos haciendo de los males endémicos de nuestras escuelas de arte; de sus excesos y carencias, sumados a nuestra realidad artística local - dependiente, producto de la constante agresión cultural de que somos objeto, evidencian la inoperancia social de métodos y objetivos que se vienen empleando en la formación de artesanos, artistas y diseñadores. Los tres anteriores, como formas características de organización del trabajo artístico, obedecen a diferentes modos de producción. Los artesanos son pre-capitalistas, los artistas corresponden al ascenso del capitalismo, y los diseñadores a la actual fase monopólica del mismo. Los tres coexisten a manera de pirámide social con el diseño a la punta, pero a esto habría que sumar, la cultura industrial dominante que comercializa y produce algunas artes, y se vale de otras para estetizar a la industria y sus productos, que entre otras crea la industria de la cultura que con programas de televisión, cable-T.V., videocaseteras, y música, forman las aspiraciones espurias de consumo e implantan las ideologías y patrones de comportamiento en las capas medias, que en nuestro caso son mayoría demográfica. Entonces se hacen inoperantes los artistas de modos anteriores, ante las condiciones que impone el capital monopolista y el bloque arte-capital, (29), y se hace evidente la necesidad de formar artistas nuevos, diferentes a los

tradicionales, pero también diferentes al diseñador actual.

Los nuevos artistas deben ser diferentes, porque el diseñador trabaja para el capital industrial; en nuestro -- caso los pocos que puedan existir, deben migrar a los Estados Unidos a terminar su formación y a hacer carrera allá; los que se quedan que son la inmensa mayoría, practican el gráfico a favor del capital comercial, pero más tienden a alimentar el comercio del arte. Los artistas tradiciona-- les, pintores y escultores que son los menos, también ali-- mentan el comercio del arte, junto a los artesanos. Es de-- cir, artesanos artistas y diseñadores gráficos, básicamen-- te nutren el comercio del arte, que es de consumo reducido y elitista en el cual se ven favorecidos solo unos pocos, - en tanto las mayorías demográficas son alejadas del consumo sensitivo del arte y de su usufructo popular, para serles - infundidos patrones de consumo masivo, que satisfacen nece-- sidades superfluas.

Pero todo cambio dependerá del rumbo político que to-- me la sociedad puertorriqueña. Si ella se encamina a la -- eventual anexión, o a una nueva forma neo-colonial de capi-- talismo dependiente, solo espararemos hacer reformas. Si-- en cambio asistimos al proceso de descolonización y con -- ello aspiramos a una sociedad más igualitaria - y sin dife--

rencias clasistas, entonces los cambios serían no sólo sustanciales sino significativos.

Si seguimos el camino de la descolonización, las escuelas de arte requerirán reformas importantes en sus planes de estudio, que adecúen a los egresados a la realidad artística local. Creando artistas nuevos capaces de conscientizar a las mayorías, desfetichizando y corrigiendo los usos y costumbres propios de la actual sociedad de consumo que todo lo convierte en un negocio. Artistas que antes que estar al servicio de fines individualistas se aboquen a la tarea de prestar atención a las relaciones sensitivas que mantiene el hombre con la realidad y a la capacidad del arte de ampliarlas, modificarlas e innovarlas. La tarea de formar nuevos artistas depende del curso que tome la política cultural y educativa del Estado, del cual son parte las escuelas de arte. Las reformas más apremiantes que se pueden considerar para las actuales escuelas de arte en Puerto Rico, serían a nuestro parecer las siguientes; necesidad de prestar mayor atención a los tres aspectos fundamentales de funcionamiento de las escuelas y promoverlos; docencia, difusión e investigación; necesidad de que estas tres funciones sean adecuadas a la realidad artística local identificada con los intereses colectivos, es decir como par

del plan nacional de descolonización.

7.2.3. LOS MEDIOS INTELECTUALES: EDUCACION ARTISTICA Y POLITICA CULTURAL.

A inicios de la década de 1970, el presupuesto del aparato escolar del Estado Libre Asociado, situaba a Puerto Rico, a la cabeza de los países iberoamericanos en esta materia, en cuanto gastaba 343 dólares al año en la educación de cada niño (30). Hoy en día el beneficio de la educación pública, llega a cada rincón de la isla y no escasean las facilidades físicas y los presupuestos generosos. Pero contrario a lo que se podría pensar, este beneficio no se traduce en una mejor educación y menos aún en lo que toca a la educación del arte. En realidad abundan los vicios y excesos en el aparato escolar que es de suyo ideológico y se encuentra al servicio del Estado colonial. El sistema de enseñanza pública, como aparato ideológico que es, se encarga de difundir las ideas de la clase dominante, inculcándolas a la población mediante el proceso educativo. Como vemos su función social es sumamente importante y compleja, pues moldea la sensibilidad y pensamiento del niño a la par que lo educa y orienta en función de los intereses del Estado y la clase dominante. Por esto, el ~~...~~ del gobierno en

los programas de industrialización y los cambios significativos en el modelo de acumulación capitalista que implican, determinan en gran medida el carácter pragmático y utilitario de la actual educación pública que se imparte en Puerto Rico.

Son los estudiosos de la historia y las ciencias sociales, los que han puesto el dedo en la llaga para impugnar al Estado colonial. Sus trabajos en conjunto, forman un cúmulo de conocimiento de nuestra realidad que busca desfetichizar a la actual sociedad de consumo, y constituyen el mejor punto de partida para el conocimiento de la realidad artística local. Ellos han señalado los efectos nocivos de la penetración económica-política-cultural norteamericana en la sociedad puertorriqueña y han convenido en que el costo social del capitalismo dependiente y colonial, arroja un saldo nada halagador y más bien negativo para los puertorriqueños, en cuanto el desajuste, el síndrome de la desadaptación y las enfermedades mentales - los síntomas inequívocos de nuestra relación de dependencia -, son los males típicos que hoy agobian a las mayorías demográficas. Sorprende considerar por ejemplo, los altos índices de criminalidad y de enfermedad mental. Con respecto a este último, en un estudio realizado se encontró:

"que alrededor de un 60 por 100 de los miembros de esta comunidad sufren de trastornos de personalidad suficientemente serios como para impedir el ejercicio normal de las facultades intelectuales y emocionales con que están dotados" (31).

El constante deterioro de las relaciones interpersonales y la erosión cultural que hace ambigua la situación existencial y la definición de la propia identidad, más el amorfismo cultural por otro lado crean un clima social indeseable al pleno desarrollo de las facultades intelectuales e inclusive las comunicacionales de los individuos (32). En lo que al idioma se refiere, no podemos perder de vista el progresivo deterioro y empobrecimiento de que ha sido objeto la expresión oral y escrita de los estudiantes inclusive a nivel universitario. Esta situación de empobrecimiento de nuestras facultades expresivas que amenaza en convertirnos en un pueblo de tartamudos (33), también tiene su parte en lo que a la educación artística se refiere. El constante asedio cultural mediante los más diversos mecanismos de difusión, especialmente los masivos, que inciden en el niño a nivel familiar y desde antes de que este ingrese al aparato escolar, retroalimentan las ideas fusionadas de arte y belleza occidental (34), que luego son inculcadas por la educación artística escolar, y que responden a orientaciones clasistas prototípicas del individualismo burgués.

Nuestra educación artística anda divorciada de las manifestaciones de arte de las clases populares. Primero, porque se limita en sus enseñanzas, a conceptos e ideas del arte culto occidental europeo, propias del Renacimiento, que inculcan en los estudiantes modos de producir y consumir -- que corresponden a los elitismos propios de la ideología dominante. Entre estos podemos mencionar, la idea que se les inculca del productor y del producto, aquel como un ser excepcional o genio incomprendido, y al otro como portador de misticismos y símbolo del poder económico y social del que lo posee. No en balde nuestra educación pública prepara el niño para la sociedad de consumo. En segundo lugar, porque las manifestaciones de arte local son excluidas de la enseñanza artística promoviendo la falsa separación entre arte culto y vida sensitiva o estética popular. Además a esto -- abría que sumar la marginación de que son objeto los sectores socio-económicos menos favorecidos, pues la educación -- artística que se imparte en primaria es desarticulada y débil, en tanto en la secundaria es interrumpida ya que la -- orientación materialista y pragmática de la educación así -- lo requiere. A tenor con lo anterior y en opinión de Germán de Granda la educación en Puerto Rico es considerada:

"Como un proceso fundamental social destinada

do, no ha fomentar la sabiduría y el conoci --
miento juntamente con el desarrollo armonioso
de la personalidad, sino 'ajustar' la persona-
lidad juvenil a una sociedad abierta, con gran
movilidad vertical, buenas posibilidades de as
censo social y orientación hacia los aspectos
materiales de la civilización: confort, lujos
y alto nivel de ingreso. Esta concepción edu-
cativa, plasmada en la educación utilitaria de
los estudios, en la eliminación de los valores
y categorías humanísticos, en el rechazo de ac
tividades 'lujosas' o 'superfluas' desde el --
punto de vista pragmático y en la adaptación -
a los ideales y conceptos del hombre 'medio',
viene a sancionar y a intensificar el triunfo
definitivo de los ideales de la clase emergen-
te puertorriqueña, producto de la revolución -
industrial y de sus condicionamientos socio--
económicos" (35).

Si como venimos argumentando, la realidad del apara-
to escolar responde al dirigismo pragmático que le imprime
la ideología del progreso e industrialización de la clase -
dominante, forzoso será reconocer la escasa importancia que
a la educación artística confiere el proceso educativo. Por
que al Estado no le interesa mejorar, corregir o ampliar, -
las relaciones sensitivas que mantiene el hombre con la rea
lidad - función esencial del arte - más bien busca ajustar
la personalidad del individuo, le atrofia sus capacidades -
de entendimiento, su facultad de razonar y comunicarse, pa-
ra que como ser desprovisto y vulnerable sea presa fácil de
las manipulaciones de la sociedad de consumo y sus campañas
propagandísticas. En consecuencia la educación artística -

que imparte el sistema educativo se dirige a las artes cultas que se encuentran limitadas a un consumo minoritario, - en tanto los medios masivos moldean la sensibilidad de las mayorías demográficas y la educan visualmente, porque sus técnicas audiovisuales son más vistosas y copan el interés de niños y adultos.

Es mucho lo que se ha escrito y dicho sobre los medios masivos pero aquí nos interesa resaltar el hecho de su actual vinculación con el capital financiero, industrial y transnacional que monopoliza los medios y los pone a su servicio (36). Las fusiones de compañías que se han venido -- dando en las últimas décadas y la absorción progresiva y monopolista, conducen a la creación de super compañías que -- extienden su capital a todas partes del mundo y se inmiscuyen en todos los aspectos comercializables de la vida cotidiana. Instituyendo la cultura del ocio y del consumo mediante negocios de toda índole entre los que se encuentran los entretenimientos y diversiones como televisión, video--cassettes más viajes, turismo, hoteles, líneas aéreas, alimentos, es lo que en honor a la verdad la mentalidad popu--lar a dado en llamar un "negocio redondo". Como es fácil de imaginar el ciento por ciento de los medios difunde los productos audiovisuales norteamericanos. La escasa producción local se encuentra minada de elementos negativos, como la -

proliferación de cubanos en el exilio que abundan en estos medios y que promueven en ellos toda la chabacanería y el mal gusto de la Cuba prerevolucionaria (37).

Con lo dicho hasta aquí basta para comprender el escaso interés dado a la educación artística en el proceso educativo, pero como quiera la "educación artística no termina en el aparato escolar, continua en la extensión artística que como parte de la extensión cultural, constituye parte de la política cultural del Estado" (38). Aquí nos encontramos con la deprimente realidad de una política cultural antinacional, orquestada por el aparato cultural y universitario que en conjunto manejan entre otras cosas museos, bibliotecas, escuelas de arte, teatros, ballet folklóricos, coros, auditorios, festivales y bienales, conservatorio de música y orquesta sinfónica. La política cultural del Estado Libre Asociado como Estado al servicio de los intereses extranjeros carece de autoridad moral para operar en nombre de la cultura y menos en nombre de una supuesta defensa de la cultura nacional. Porque para ser honestos la política cultural del E.L.A. solo ha servido para darle prestigio -- al Estado y así atraer el capital financiero, por eso poco se ha preocupado no digamos de la calidad sino por el contenido que a lo sumo promueve ideas confusas de cultura e identidad nacional, toda vez que la defensa de la cultura ha si

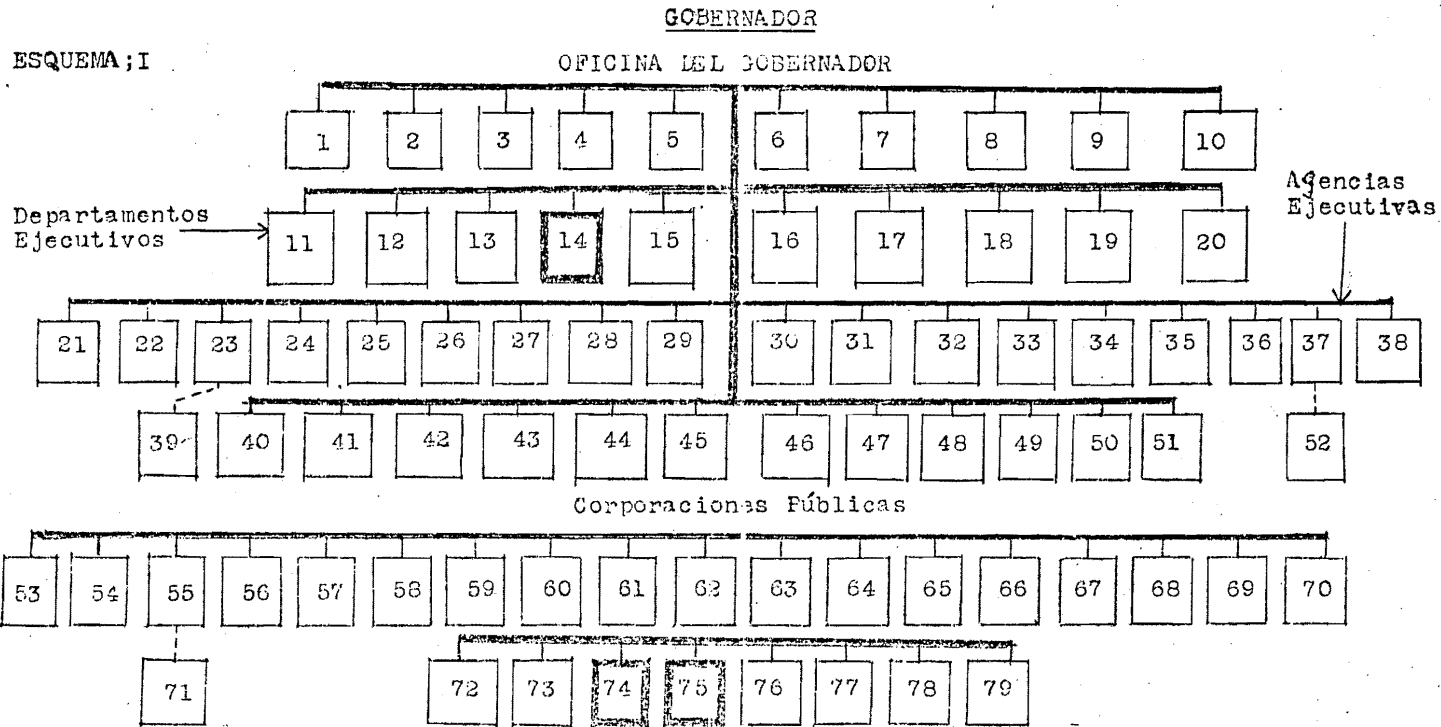
do encaminada a promover el populismo enmascarador de desigualdades sociales. Si el aparato cultural se preocupa -- por conservar, promover y difundir bienes culturales ha sido con la intención de manipular ideológicamente a la población para que esta aplauda y legitime la política económica del Estado. Es un cinismo pretender repartir cultura a manos llenas cuando de antemano el aparato escolar no ha hecho nada por impartir los conocimientos necesarios para su usufructo a las clases populares a las que más bien margina con anterioridad. Las falsas promesas de popularizar la cultura y el arte haciéndolos accesibles a las mayorías son sólo promesas de políticos, palabras huecas que se pierden en el vacío. El nacionalismo que difunde la política cultural es un nacionalismo falso porque la cultura hegemónica se lo -- apropia y lo construye en base a elementos populares, enajenando su contenido revolucionario. Además es falso porque los elementos que ella prefiere el islismo, el folklore rural y urbano, el puertorriqueño pintoresco y dócil distan -- mucho de ser la imagen real de nuestra pluralidad cultural, pues sólo tienen el fin de dismular la realidad dependiente bajo el ropaje encubridor de la demagogia seudonacionalista.

NOTAS: Capítulo VII;

1. Juan Acha, El arte y su distribución, p. 295
2. Manuel Maldonado Denis, Puerto Rico; una interpretación histórico-social, p. 126
3. Ibid, p. 127
4. Juan Acha, Op. cit. p. 137-155. Ver también Capítulo III, "El circuito comercial", inciso C, "Los efectos de la comercialización".
5. Ibid. p. 157
6. Ibid. p. 162
7. Victor L. Castillo Colón, La acumulación del capital - en Puerto Rico, 1960-1975, tesis inédita, p. 175. También ver el capítulo IV, "La división social del trabajo en Puerto Rico.
8. Ibid. p. 232
9. Ibid. p. 245
10. Juan Acha, Op. cit. p. 198
11. Ibid, p. 200
12. Ibid. p. 199-200
13. Ibidem.
14. Ibid. p. 202
15. Osiris Delgado Mercado, Historia de la pintura en Puerto Rico, p. 203
16. Juan Acha, Op. cit., p. 204
17. Marta Traba, Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño, Cap. I "Arte Puertorriqueño Actual; La apoteosis del eclecticismo, pp. 11-20.

18. Catálogos de la 2da. Biental de San Juan del grabado latinoamericano, 1972, 3ra. Biental del grabado latinoamericano en San Juan de Puerto Rico, 1974. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
19. Víctor L. Castillo Colón, Op. cit. p. 146
20. Ibid. p. 177
21. Osiris Delgado Mercado, Op. cit. p. 195
22. Juan Acha, Op. cit. p. 227
23. Consuelo Rivera de Otero, Mass communications Services, p. 48-49
24. ibid. p. 50
25. Ibid. p. 51
26. Juan Acha, Op. cit. p. 228
27. Ibid. pp. 229-230
28. Ibid. p. 177
29. Ibid. p. 232
30. Carlos Varo. Puerto Rico: radiografía de un pueblo asediado, p. 296
31. Eduardo Seda Bonilla, Requiem para una cultura, p. 47.
32. Ibid. pp. 46-47
33. Manuel Maldonado Denis, Op. cit. p. 217
34. Germán de Granda, Transculturación e influencias del inglés en el Puerto Rico contemporáneo, p. 54. Citado en el libro de Carlos Varo, pp. 297-298.
36. Ver Armand Mattelart et. al. Comunicación masiva y revolución socialista, y también La cultura como empresa multinacional.
37. Manuel Maldonado Denis, Op. cit. p. 215
38. Juan Acha, p. 251

Esquema organizativo; agencias de gobierno de la rama ejecutiva del E.L.A.

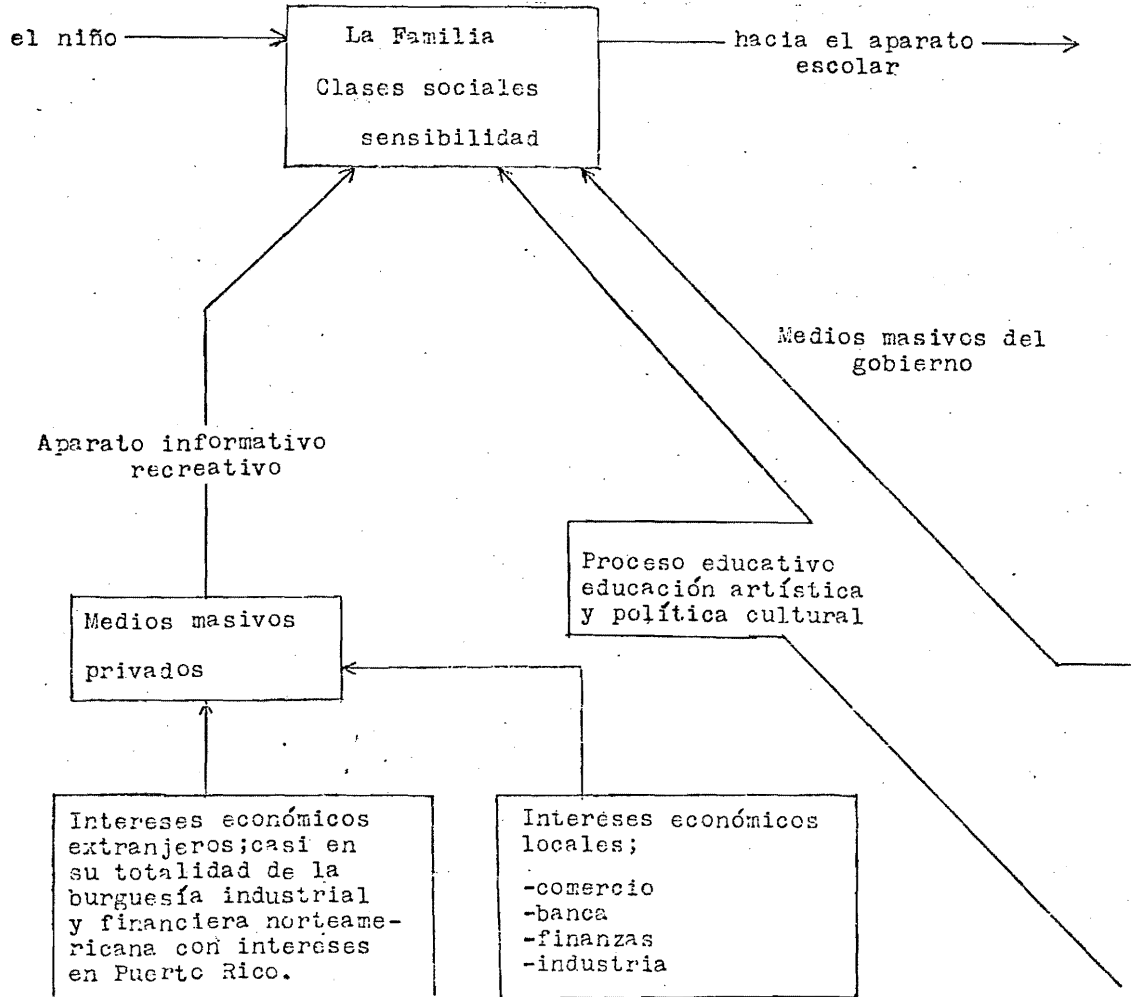


14-Departamento de Instrucción Pública. (D.I.P.)

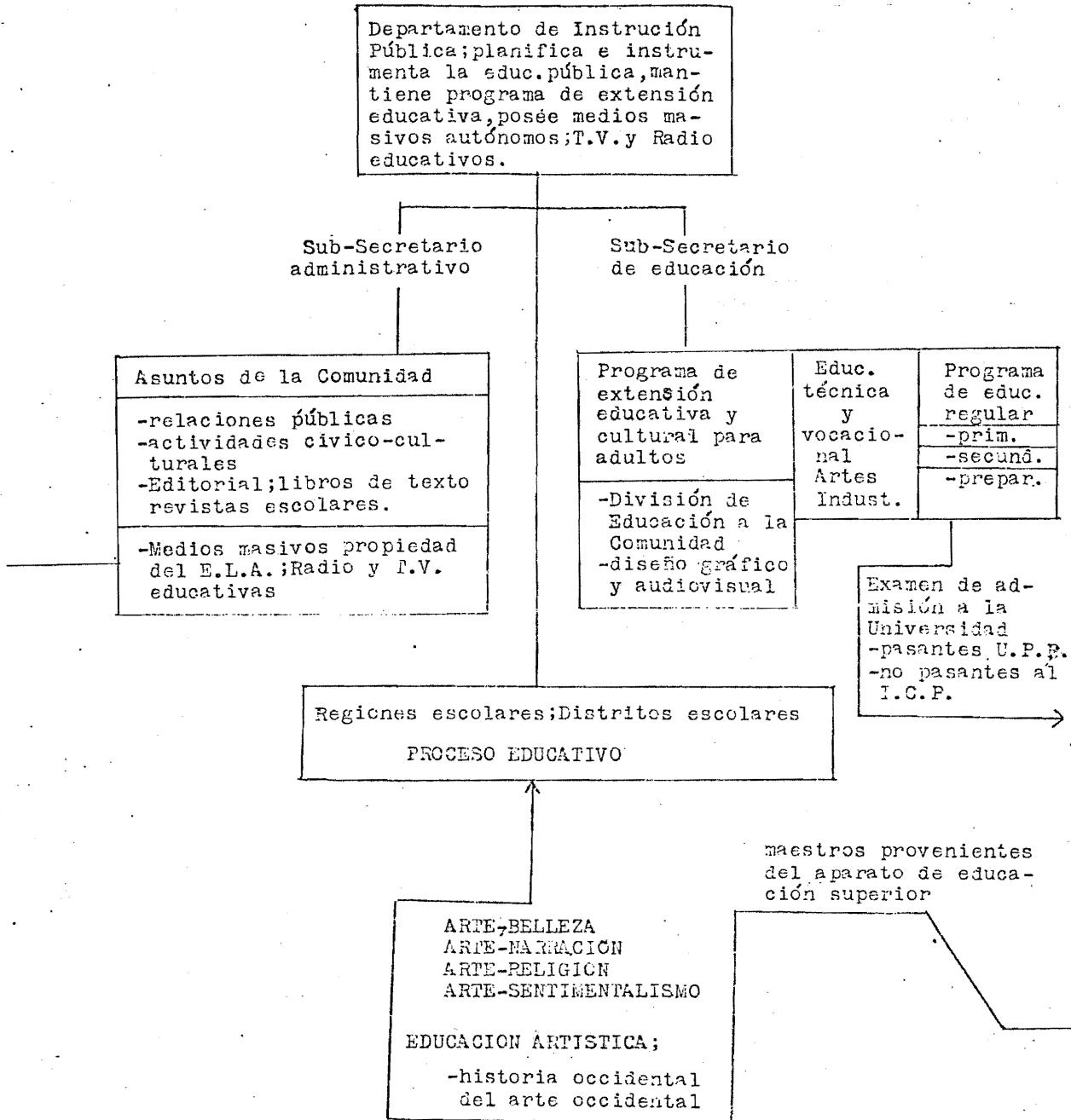
74-Instituto de Cultura Puertorriqueña. (I.C.P.)

75-Universidad de Puerto Rico. (U.P.R.)

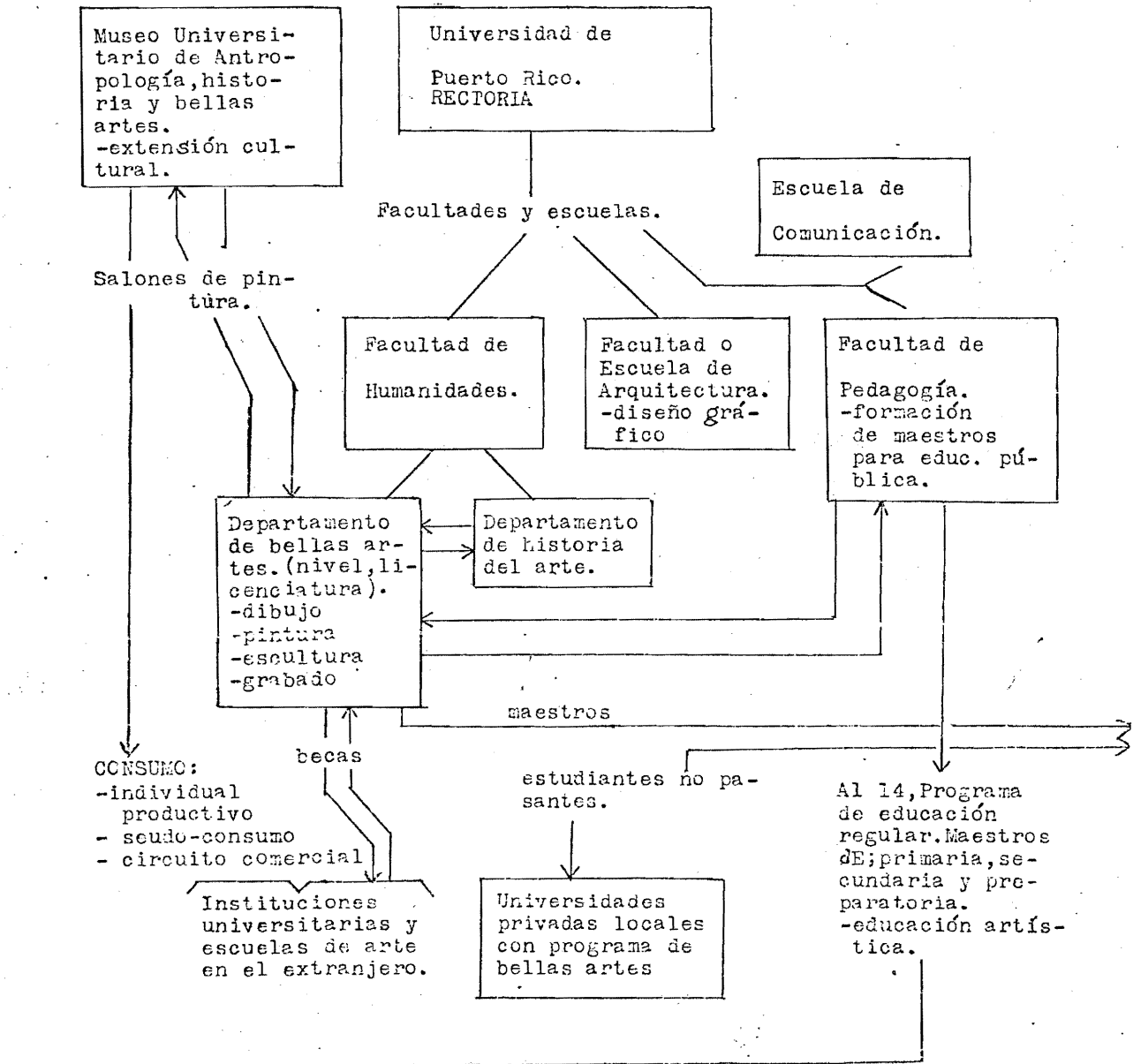
Esquema;2;Aparatos ideológicos del Estado y el circuito de difusión.



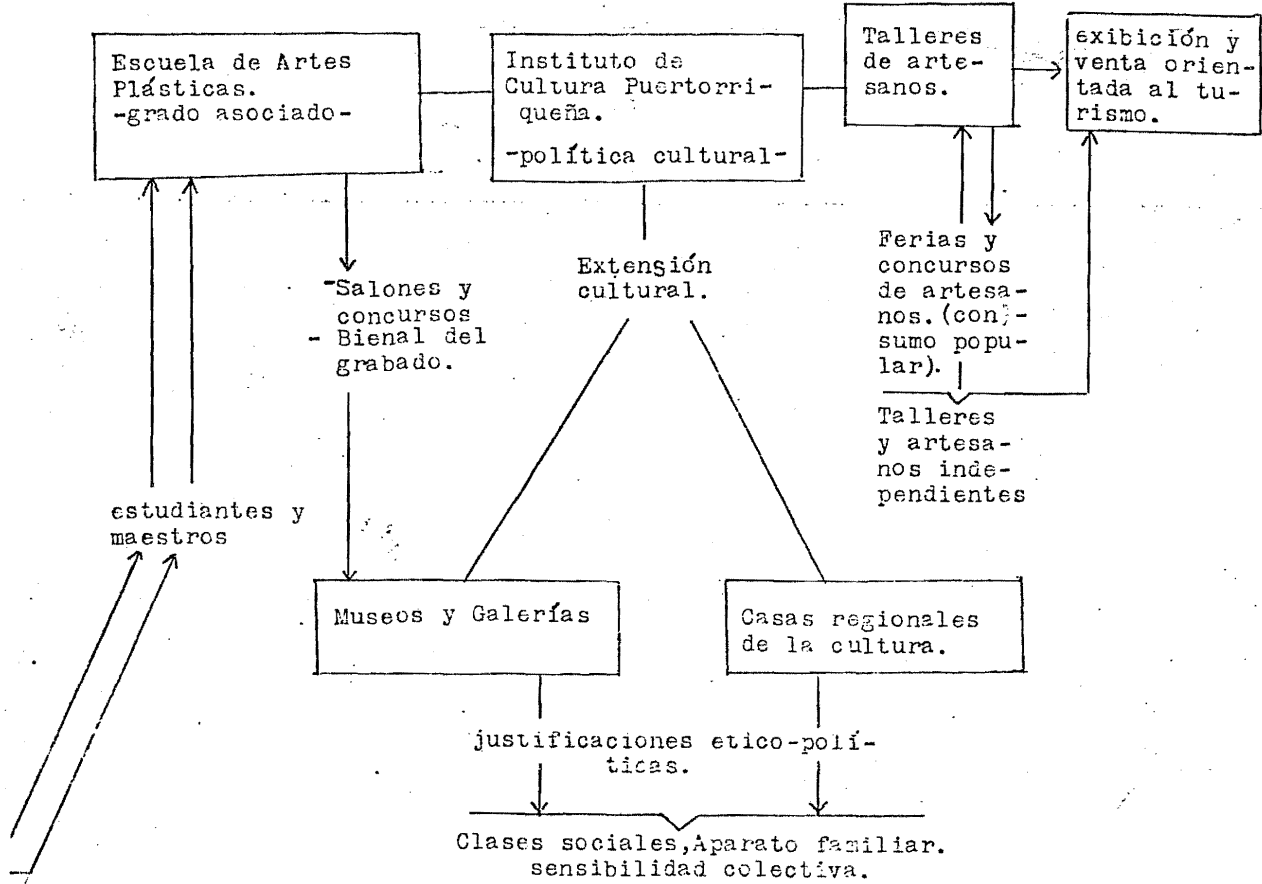
Aparato de educación pública; 14



Aparato de educación superior; 75



Aparato cultural; 74



BIBLIOGRAFIA CITADA

Acha, Juan, Arte y Sociedad; Latinoamerica, el sistema de producción. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

Acha, Juan, El Arte y su Distribución, Ed. U.N.A.M., México, 1984.

Asenjo, Federico, Las Fiestas de San Juan, Ed. Borinquen, S.J.P.R., 1971.

Bonilla Seda, Eduardo, Requiem para una Cultura, Ed. Ba -- yoán, Rio Piedras, Puerto Rico, 1974.

Boulton, Alfredo, Historia de la Pintura en Venezuela, Caracas, (s/f)

Brau, Salvador, Historia de Puerto Rico, Ed. Coquí, Rio -- Piedras, Puerto Rico, 1966.

Castillo Colón, Victor, La Acumulación de Capital en Puerto Rico:1960-1975. Tesis doctoral inédita, Facultad de Economía, U.N.A.M., México, 1981.

Coll y Toste, Cayetano: Boletín Histórico de Puerto Rico, San Juan, P.R. 1917 XV Tomos.

Corton, Antonio, A Salvador Brau y Frasquito Oller, (opúsculo), Madrid, 1895.

Cruz Monclova, Lidio, Historia de Puerto Rico, Siglo XIX,
Ed. U.P.R., 3 tomos, 6 volúmenes, 1970.

Dávila Rodríguez, Arturo, José Campeche; 1951-1809, Ed.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1971.

De Paz, Alfredo, La Crítica Social del Arte, Ed. Gustavo
Gili, S.A., Barcelona, 1979.

Delgado Mercado, Osiris, Sinopsis Histórica de las Artes -
Plásticas en Puerto Rico, Ed. Instituto de Cultura Puerto-
riqueña, S.J. 1972

Delgado Mercado, Osiris, Historia de la Pintura en Puerto
Rico, Ed. R, Madrid, 1976.

Díaz Quiñones, Arcadio (introducción), Coloquio de Prince--
ton, Puerto Rico; Identidad Nacional y Clases Sociales, -
Ed. Huracán, R.P.P.R., 1979.

Díaz Soler, Luis, Historia de la Esclavitud Negra en Puer-
to Rico, Ed. Universitaria, (U.P.R.) Rio Piedras, 1974.

Fernández Mendez, Eugenio, Crónicas de Puerto Rico; desde
la conquista hasta nuestros días (1493-1955), Ed. U.P.R.,
1969.

Freud, Gisele, La fotografía como Documento Social, Ed.
Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976.

González, José Luis, Literatura y Sociedad en Puerto Rico,
Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

González, José Luis. El País de Cuatro Pisos y otros Ensayos, Ed. Huracán, Río Piedras, P.R., 1981.

Hadjinicolau, Nicos. Historia del Arte y Lucha de Clases. Ed. Siglo XXI, México, D.F., 1978.

Heinz Holz, Hans, De la Obra de Arte a la Mercancía, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Maldonado Denis, Manuel, Puerto Rico: una interpretación histórico-social, Ed. Siglo XXI. México, 1974.

Matos Bernier, Félix, Isla de Arte, San Juan, P.R., -- 1907.

Mattelart, Armand, et. al. La cultura como Empresa Multinacional, Ed. Era, México, 1980.

Pedreira, Antonio, S., El Periodismo en Puerto Rico: bosquejo histórico desde su iniciación hasta 1930, Ed. U.P.R. 1941.

Poulantzas, Nicos, Poder Político y Clases Sociales en el Estado Capitalista, Ed. Siglo XXI, México, 1980.

Quintero Rivera, Angel, Conflictos de Clase y Política en Puerto Rico, Ed. Huracán, Río Piedras, P.R., 1981.

Rivera Otero, Consuelo, Mass Communications Services; Puerto Rican Government, Radio, Television and Community Education, Ed. U.P.R., Río Piedras, P.R., 1976.

Tapia y Rivera, Alejandro, Vida del Pintor José Campeche, Ed. 1854, Re. Ed. Imprenta Venezuela, San Juan, P.R., 1946.

Tapia y Rivera, Alejandro, Biblioteca Histórica de Puerto Rico, (1854).

Traba, Marta, La Rebelión de los Santos, Ed. Puerto, Río Piedras, Puerto Rico, 1972.

Traba, Marta, Propuesta Polémica sobre Arte Puertorriqueño, Ed. Librería Internacional, Río Piedras, P.R., 1971.

Varo, Carlos, Puerto Rico: radiografía de un pueblo asediado, Ed. Puerto, Río Piedras, P.R., 1973.

Vich Adell, Mercedes, Pintores Cubanos, Ed. Instituto -- Cubano del Libro, La Habana, 1974.

Yurkievich, Saul, Celebración del Modernismo, Ed. Tusquets, Barcelona, 1976.

CATALOGOS Y REVISTAS

Catálogo: Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, Ed. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R., 1972.

Catálogo: Tercera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, Ed. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R., 1974.

Catálogo conmemorativo: La Herencia Artística de Puerto Rico; época Pre-Colombina al Presente, Ed. Museo del Barrio, N.Y., 1973.

Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Ed. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R., mensual.