

Desde su fundación, el Museo de Arte Pío López Martínez de la Universidad de Puerto Rico en Cayey tiene como misión custodiar, estudiar y promover el legado del artista cayeyano Ramón Frade (1875-1954) y el desarrollo de diversos proyectos en torno a su misión, de los cuales se puede mencionar, entre otros, la exposición, *Frade arquitecto, la práctica de una arquitectura práctica* (2007-2008). En esta ocasión se presenta la muestra *Tránsitos y transiciones* con el fin de estudiar las influencias y correspondencias de la obra pictórica de Ramón Frade con el arte europeo, dominicano y puertorriqueño de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La muestra recoge las exploraciones formales y temáticas del pintor cayeyano, eje central de la exposición. Se procura entonces explicar los factores y las modalidades de la *transición* del arte puertorriqueño de principios del siglo XX.

1877 – 1910: de los *tránsitos* « centrífugos » a las *transiciones* estéticas e ideológicas o el nacimiento del costumbrismo

Del 1877 al 1885, el niño Frade, adoptado por un español y una dominicana, pasa de una vida rural y caribeña en Cayey de Puerto Rico a otra realidad en España, primero en Valladolid y luego en Madrid. Este primer *tránsito* en su niñez le da la oportunidad a Ramón Frade de descubrir la variedad cultural y el arte europeo en su visita al Museo del Prado.

Del 1885 al 1910, son años que apuntan a otros *tránsitos* en la vida de Frade. Viaja primero por el Caribe: Santo Domingo, Haití y Cuba. Santo Domingo fue el país y destino que marca su regreso al Caribe. Periodo « esencial » para Frade, como un regreso a sí mismo. En cuanto a sus viajes por el Caribe, estos *tránsitos* físicos pueden corresponder a *tránsitos* interiores, a una búsqueda de su ser caribeño. La llegada a Santo Domingo es trascendental para su formación artística ya que se caracteriza por un aprendizaje ecléctico de las corrientes artísticas europeas (academicismo, neoclasicismo, romanticismo, realismo, costumbrismo español). Se privilegia el arte influenciado por el academicismo que nunca abandonarán los artistas de esta generación en Santo Domingo (Arturo Grullón (1869 – 1942), Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870 – 1932), entre otros) y Ramón Frade tampoco. Además, es una época en la cual, *por este eclecticismo y entrecruzamiento de estilos pictóricos*, al que se le añade una ideología nacionalista y racionalista influenciada por el pensamiento hostosiano, surge el *costumbrismo*. Esta estética es *transición* que permite representar, a través de lo común y lo cotidiano, la manera de vivir propia de un país. Como ilustración, es una forma que requiere del estilo realista y cuyo mayor interés es el folclore.

En parte este fenómeno se observa en Puerto Rico en la misma época por la similitud del contexto social y cultural de las islas del Caribe aunque el contexto político inmediato era distinto. Podemos encontrar un ejemplo en el trabajo de Francisco Oller. Después de su regreso a la Isla, Oller abandona el impresionismo y prefiere el realismo para pintar y representar de forma crítica la vida del pueblo puertorriqueño. Así, en *Hacienda La Fortuna* (1885), podemos contemplar la estética realista y la preocupación ideológica hacia el progresismo impulsado por la modernización de la sociedad.

A la altura del 1898 en Puerto Rico el costumbrismo se desarrolla y toma un giro particular dentro del arte puertorriqueño como reacción a la política insular. El 1898 es el año de la invasión militar norteamericana que servirá a su vez como germen a un arte de resistencia y afirmación frente a la política de americanización instituida. Así, se concilian, no sin consecuencias, la estética con la política. Dichas consecuencias serán evidentes durante los primeros decenios del siglo XX. Tan temprano como en 1905 Frade pinta su obra maestra *El pan nuestro*, obra costumbrista profundamente vinculada con el sentido de la identidad puertorriqueña y que evoca tanto el costumbrismo dominicano, que debió de influir en el

joven artista, como el realismo francés y el costumbrismo español, advertido en obras como el *Campesino vasco* (1915) de Zuloaga.

En 1907, Frade viaja a Europa, no para estudiar la vanguardia del principio del siglo XX, sino para admirar las obras de los grandes maestros europeos de los siglos anteriores. En su visita se detiene mayormente en Italia, uno de los centros principales del Renacimiento. Este *tránsito* refleja la preferencia y arraigo del artista cayeyano a las tendencias canónicas del arte clásico y académico. El no se identificó con las formas artísticas contemporáneas como el expresionismo, el fauvismo o el cubismo, tampoco con las corrientes modernas de finales del XIX como el impresionismo. Prefiere el realismo; Frade no es el único en acudir al estilo clásico y académico en las primeras décadas del siglo XX en Puerto Rico. Por ello, al estudiar éste período, reconocemos un estancamiento y un anacronismo. Éste estatismo, se explica en parte por la situación insular – o « insularismo » como lo calificó Pedreira. – Es un período de transiciones que vive el país y El Caribe desde finales del siglo XIX hasta los años 30 y más allá, por la búsqueda de definición tanto artística como política.

1910 – 1930: maduración – La transición artística como reflejo de la transición política

A pesar de esta sensación de estatismo en el estilo y los temas, ya que los artistas siguen privilegiando el costumbrismo ignorando las expresiones modernas y las vanguardias, al acercarnos más al tema, nos damos cuenta que esto es precisamente lo que afirma la vitalidad, originalidad y pertinencia en el arte puertorriqueño. En efecto, éste período es uno de continuidad artística que madura desde el academicismo francés y el costumbrismo español. El arte puertorriqueño se constituye a partir de la variedad de las corrientes estéticas ya mencionadas. Por consiguiente, no se puede estudiar dividiéndolo en escuelas. Los artistas presentan influencias diversas en distintos momentos de su vida; en ello hay *transiciones*, juegos formales, cambios de un estilo a otro y búsquedas.

En Frade, por ejemplo, encontramos una tendencia romántica en *Paisaje de noche* (s.f.) por los temas de la penumbra y del mar. El artista cayeyano tiene también correspondencia con la Escuela de Barbizon en *Idilio* (1942), *Árboles* (s.f.) y *Árbol* (s.f.). Frade debe este aporte a un portafolios de litografías que recibió desde Francia y que consiste de reproducciones de obras de Auguste Allongé, grabador y pintor francés vinculado con dicha escuela. Esta diversidad de fuentes muestra las *transiciones*, las exploraciones, o los cambios de tendencia estilística de una obra a otra en un mismo artista.

De igual manera en los estudios de *Mujer con Niño*, que Frade realiza desde la década del 1930 hasta la del 1950, podemos contemplar la tendencia académica en la técnica del dibujo y la tendencia costumbrista al que se añade una propensión simbolista. El astro, los rayos de luz, la cumbre de la montaña, son elementos que revelan la voluntad de traducir el jíbaro o el paisaje en un emblema de la identidad puertorriqueña. Mediante estas alegorías Frade sacraliza la realidad y eleva lo cotidiano a un plano metafísico.

Vemos esta combinación también en sus numerosos paisajes con bohíos que podemos comparar con *Paisaje con bohío* (1921) de Fernando Díaz Mackenna y *El bohío* (1937) de Oscar Colón Delgado. La diferencia en la composición y las líneas, las pinceladas, los colores y los tonos demuestra que cada artista, a pesar de coincidir en el tema y en la orientación artística del costumbrismo, manifiesta su propia personalidad. Por ejemplo, Frade abre el horizonte usando de manera clásica colores oscuros en el primer plano creando una perspectiva cromática atmosférica, juega con las líneas para lograr un efecto de fuga.

Díaz Mackenna sitúa el bohío en el primer plano y en el centro de su cuadro, cerrando el horizonte. Frade usa también colores atenuados e intenta reproducir fielmente el campo cromático real mientras que Oscar Colón Delgado, en esta obra específica, *El Bohío*, prefiere colores saturados que permiten dividir el cuadro en cuatro zonas predominantes: verde, marrón, azul y rojo. Se puede interpretar esta estructura de Oscar Colón Delgado alrededor de los cuatro colores como evocadora de los cuatro elementos, es decir el aire, la tierra, el agua y el fuego, símbolos de un paisaje puertorriqueño idílico, abarcador de la totalidad de la Naturaleza. Formalmente entonces, es una época de *transición* artística entre el clasicismo y el asomo de un arte moderno puertorriqueño que pasa por entrecruzamientos de estilos de un artista a otro.

Temáticamente, el paisaje, sobre todo rural, y el jíbaro son privilegiados. Se percibe el afán por plasmar y fijar mediante el arte la realidad, más bien la realidad de una época. El paisaje y los asuntos de la tierra motivaron a los artistas que elaboraron una identidad y le otorgaron un valor social al arte. No sólo el paisaje y las marinas son una realidad pura, en la pintura son también soporte del sentimiento y de la evocación nostálgica. Representan el “edén perdido”, que asociamos con el romanticismo, la Escuela de Barbizon y el realismo. Son asuntos que permiten expresar, la melancolía y la nostalgia con técnicas pictóricas y estilos de ese pasado todavía vigente en ese tiempo.

La exposición invita al público a observar con detenimiento cada uno de estos paisajes como un rostro, como la expresión de emociones y como el testimonio de una realidad por la voluntad que expresaron los artistas, rememorando la naturaleza de la Isla. En definitiva, *los artistas comienzan por la realidad y la acrisolan*. Mediante el paisaje y el jíbaro, los artistas se atan a lo telúrico, lo terrenal, la tierra y la nación, buscando representarla, buscando definirla.

Los idilios incluidos en la muestra presentan características similares. Este género no trata de acercarse a una verdad objetiva aunque se componga de un paisaje, sino que sirve a los artistas, gracias a lo bucólico, para interpretar la naturaleza, idealizarla, y suscitar ideas de utopía y armonía. Casi siempre se incluye un significado político a la obra. A través de ellas se asoma el simbolismo, se manifiestan los sentimientos de los artistas: amor a la patria y anhelo de una condición edénica.

Estas primeras décadas del siglo XX resumen entonces una búsqueda y reafirmación de la identidad puertorriqueña filtrada por la *transición* social y política, recogida y metaforizada en el arte en *transición* temática y formal.

1930 – 1950: de los *tránsitos* « centrípetos » a una nueva *transición* artística

Del 1930 al 1950, convivieron en Puerto Rico las tendencias estéticas de las décadas anteriores. Entre ellos predominando el canon estético y técnico clásico y académico del arte aunque, como ya mencioné, acriollados en los temas y en su manera de fusionarlos. Podemos observar esta tendencia en muchos de los paisajes de Frade y de Pou o en *Casa en el agua* (1945) de Juan A. Rosado. Sin embargo, en la década de 1930 se abre otra *transición* y ciertos cambios aparecen a pesar de parecer moderados. Por ejemplo, Frade, en *Los alrededores de Cayey* (1952), se acerca a la técnica del puntillismo que recuerda a Pizarro. Por otra parte, las marinas del 1941 y del 1946, recuerdan las series impresionistas que dejan ver un mismo paisaje según tonalidades distintas.

Podemos hacer un análisis entre algunos retratos de Frade y la técnica del « american scene » y del realismo social norteamericano que uso de referente las imágenes fotográficas para dar cuenta de lo cotidiano, de los trabajadores y del pueblo en la década del 30, en los años de la depresión económica. Es necesario hacer un estudio comparativo entre *Caracolillo*, obra de Frade del 1948 y el retrato del « american scene » basado en el tema social y en la técnica fotográfica. Frade acude a la fotografía temprano en su carrera. En *Caracolillo*, Frade realizó un estudio de una recogedora de café. En las imágenes trabajadas por Frade sobre el asunto la modelo posa y sonríe. La pose no comunica el trabajo difícil del recogido del grano aromático. Pero Frade la representa con una tenue sonrisa evoca entonces el gozo del trabajo. Es un ejemplo de que lo cotidiano, en la obra de Frade, es elevado a un nivel sacro.

Esta *transición* hacia formas artísticas modernas se debe en parte a distintos *tránsitos*, esta vez « centrípetos », que surgen entre el 1930 y el 1950.

Del 1930 al 1946 reside en Puerto Rico Walter Dehner, un norteamericano que organiza diversas exposiciones, promoviendo el arte vanguardista. Artistas españoles como Cristobal Ruiz llegan a la Isla durante la Guerra Civil Española, en los años 1936 – 1939 estimulando otras formas artísticas ya conocidas. De igual forma, los artistas modernistas y del realismo social mejicanos (Diego Rivera (1886 – 1957), José Clemente Orozco (1883 – 1949), David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974)) se conocen a través de publicaciones lo que estimuló la ruptura con el eurocentrismo. Los viajes de estudios de artistas puertorriqueños a Méjico en la década del cincuenta, como Rafael Tufiño (1922 – 2008) y Antonio Maldonado (1920 – 2006) contribuyeron a la madurez del arte puertorriqueño.

Debemos añadir razones internas. Con la aparición de Luís Muñoz Marín (1898 – 1980) y de Pedro Albizu Campos (1893 – 1965) en el escenario puertorriqueño se desarrolla un discurso de conciencia nacional que impulsa a los artistas a reanudar el impulso de un arte de afirmación de la puertorriqueñidad con tendencias estéticas modernas.

Del 1885 al 1950 es entonces época de *tránsitos* y *transiciones* necesarias. Los artistas puertorriqueños detuvieron el tiempo buscando « lo propio » en el aislamiento. Respondieron a preocupaciones internas logrando una estética ajustada a la dimensión local para integrarse a lo universal.

Anne-Laure Beye
Curadora invitada