

# VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

**Título:** El canon oliveriano

**Title:** The Oliverian Canon

**Autor / Author:** José Correa Vigier

Curador, Historiador y Cineasta Independiente

**Resumen:** José R. Oliver ha sido un pintor de gran relevancia para el arte puertorriqueño del siglo XX. Su trayectoria, tanto artística como institucional, sus intereses, así como la simbología de una buena parte de su producción son producto del análisis de José Correa Vigier.

**Abstract:** José R. Oliver has been an outstanding painter in Puerto Rican art of the 20th century. In this essay, José Correa Vigier analyzes his career, both artistic and institutional, his interests, and the symbolism he used in his most of his work.

**Palabras clave:** José R. Oliver, Pintura, Arecibo, simbolismo, Arte puertorriqueño

**Keywords:** José R. Oliver, Painting, Arecibo, Symbolism, Puerto Rican Art

**Sección:** Ensayos / **Section:** Essays

**Publicación:** 15 de abril de 2016

**Cita recomendada:** Correa Vigier, José. "El canon oliveriano", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de abril de 2016, [humanidades.uprrp.edu/visiondoble](http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble)

**Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte**  
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras  
13 Ave. Universidad Ste. 1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596  
[vision.doble@upr.edu](mailto:vision.doble@upr.edu)  
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>  
<https://revistas.upr.edu>



UPRRP

## ***El canon oliveriano***

**José Correa Vigier**

Curador, Historiador y Cineasta Independiente

El espacio y la luz, la figura y el volumen fueron preocupaciones constantes en la visión plástica del artista José R. Oliver. Pintó desde muy joven y desarrolló su trayectoria comenzando con una exploración de estudios en la que escudriñó las fases significativas de la historia del arte. En su etapa madura de producción logró concretar un idioma visual que define no solo su estilo sino su modo único de ver y sentir las cosas: el ambiente a su alrededor.

Este estilo que define la obra madura del Dr. Oliver delinea una estética coherente que se refleja como aliteraciones plásticas en su extenso opus. El canon estético de Oliver o *El canon oliveriano* es el estilo uniforme que marca el trabajo del autor con una precisa determinación plástica. Sus esfuerzos se dirigen a crear un lenguaje poético como un reflejo perceptible de su manifestación artística.

### **Comienzos**

José Ramón Oliver nace el 29 de mayo de 1901, en el municipio de Arecibo. A los nueve años de edad comienza a tomar clases de dibujo y pintura con la poeta y educadora María Cadilla de Martínez. En el año 1911 muere su madre. Su padre, Andrés Oliver Roses, fundador de Puerto Rico Distilling Co., decide enviarlo a Barcelona a continuar sus estudios. En esta ciudad el joven José se hospeda con sus tíos paternos e ingresa en la facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona, donde se doctora en química y física-matemática en 1923.

Sin embargo, José no deja a un lado su devoción por el arte y continúa tomando clases de pintura en la escuela de artes y oficios como estudiante libre. También aprovecha la oportunidad de residir en la capital cultural de Barcelona y asiste frecuentemente a galerías y museos. Visita también Madrid y París, donde aprecia y se inspira en las obras cumbres de los grandes maestros de la pintura.

En 1937 se radica definitivamente en Puerto Rico después de tumultuosos exilios y de la pérdida de su padre, haciéndose cargo de la empresa familiar, aunque continúa pintando. Desarrolla un estilo que captura la esencia de la sociedad puertorriqueña en su diversidad. Sus obras tempranas oscilan entre el naturalismo y un postimpresionismo criollo, donde explora el estudio de la luz y el color. En 1951 realiza la obra *Casa del Rey*, con una casona compuesta de

arcadas neoclásicas de cal y canto en su primer nivel, que da paso a un segundo piso ejecutado en maderas nobles del país.



José R. Oliver, *El Fantasma del Yunque*, 1961.

La emblemática estructura es una simbiosis social donde converge la sofisticación de la clase acaudalada y el estamento del orden social humilde puertorriqueño. La vista desde donde identificamos el edificio es un punto focal que guarda bastante aproximación al ojo perceptor; como si fuera vista desde el balcón de un vecino cercano. La congregación nutrida de sujetos presenta una comunidad diversa, disgregada en estratos sociales muy definidos. La casona, que sirvió de eje comunitario, sede del cabildo y el juzgado municipal, es el vórtice central donde

coinciden diferentes clases sociales en un mismo sitio. Esta pieza marca el comienzo de las preocupaciones del autor sobre la disparidad colectiva que existía en el Puerto Rico de primera mitad de siglo XX.

Oliver se interesa también en capturar el mundo interior de los domicilios. Realiza obras que representaban elementos jerárquicos del interior de las estructuras y residencias que pintó. En *Naturaleza muerta con busto femenino*, de 1951, se representan objetos y flores pertinentes a un catálogo de imágenes asociados con el alto escalafón de una clase social privilegiada.

## Contrastes

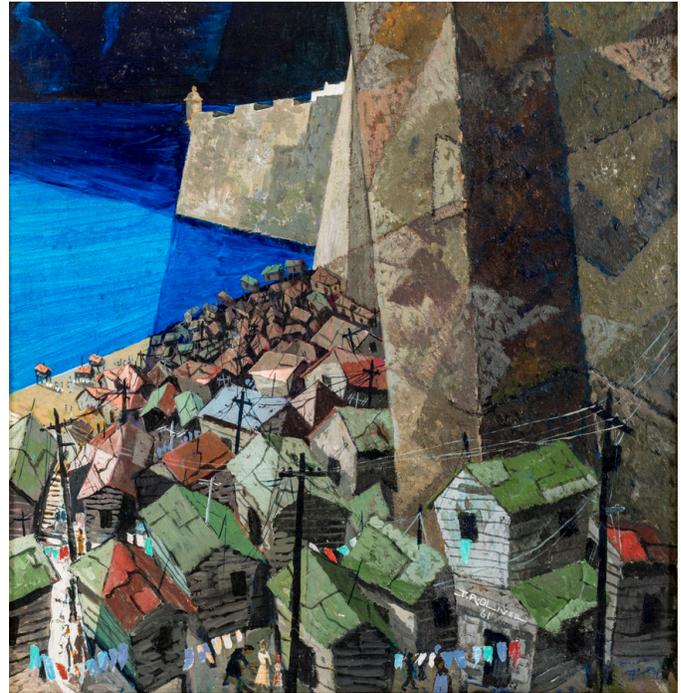
Durante el comienzo de la década del 1950, Oliver frecuenta San Juan, la capital, y conoce a los artistas del notorio grupo del Centro de Arte Puertorriqueño (CAP). Entabla estrecha amistad con Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Antonio Maldonado y Félix Rodríguez Báez, entre otros. Se inspira y se motiva con las obras de la joven Generación del 50 y con la propuesta de justicia social e identidad cultural que profesaban sus autores. Las visitas al Viejo San Juan no pudieron esquivar la imponente presencia de la barriada “La Perla”, una comunidad pobre segregada por la muralla de la disparidad y la indiferencia. Oliver comienza a capturar imágenes de “La Perla” en sus lienzos. Las composiciones escalonada presentan las débiles estructuras encaramadas unas encima de las otras. Apiñadas en una composición agorafóbica de espacios recludos, bifurcados ocasionalmente por callejuelas y caminos angostos.

Fueron los tejados de las casas quebrantadas los que reflejaron en el ojo del pintor la proyección prismática de la luz. Oliver comienza a percibir a través de su ojo matemático y físico cómo los elementos suspendidos en la atmósfera ejercen una acción directa de luz hacia el sujeto donde se refractan. Oliver fue artista, pero no olvidó su formación científica al momento de crear sus pinturas. Sus estudios para composiciones se desarrollaban como complejos teoremas donde la luz se presenta en multiplicidad de tiempos sin distinguir entre la noche y el día. Por su parte, el realismo social, constituyente primordial de la escuela nacional puertorriqueña, se convierte en parte integral del discurso plástico en la obra del autor.

De los contrastes surgen analogías que son útiles como comparación. Si bien al artista le preocupó el exterior de los espacios arquitectónicos, también le sedujo su interior y los elementos que formaban parte integral de éste. En esta ocasión extrae del interior de la barriada la imagen icónica de la adoración de los reyes. Este tipo de figuras se encontraban frecuentemente en viviendas humildes, donde los escasos recursos no permitían la adquisición de versiones costosas hechas en Puerto Rico o importadas del extranjero. La imagen de la pintura pertenece a la antigua tradición de la talla de santos y representa la Adoración de los Reyes en un escenario oscuro que resplandece en un fondo de luces y fuego. Aparecen las siluetas de los cuatro reyes magos, incluyendo a Artabán, el rey, que según la leyenda, no pudo llegar a la adoración por

socorrer a un desvalido. Esta es una de las primeras composiciones en las que asoma la preocupación por la fragmentación de luz y el color que formará parte medular de la obra madura del artista. Los arrabales se convierten en motivos frecuentes de inspiración y así los representa tanto en la barriada de “La Perla”, como en el entorno rural de la montaña.

En 1955 Oliver se separa de toda actividad comercial e industrial para dedicarse de lleno a la pintura. Se muda definitivamente a San Juan y entra como conferenciante a la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico. También comienza a formar parte del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), donde sirve en múltiples disciplinas tales como, investigador e historiador, restaurador de colecciones y coordinador del programa de Decoración de Obras Públicas, donde se gesta la creación de murales y obras de arte público. Continúa inspirándose en el tema de los barrios humildes y comienza a desplegar la luz quebrada de las superficies en resplandecientes tonalidades de colores lumínicos. Estudia con detenimiento las murallas que circundaban la antigua capital y las incorpora como elementos protagonistas en el perímetro del paisaje.



José R. Oliver, *Arrabal de Extramuros*, 1961

Oliver explora los entornos urbanos más allá del Viejo San Juan y se adentra en la otra cara del paisaje triste puertorriqueño. El caño Martín Peña y el distrito conocido como “El Fanguito” originan nuevas inquietudes sobre el plano desparramado de la colectividad pobre. Aparecen estructuras endebles que se esparcen en el terreno. Surgen nuevas amenazas naturales y barreras estructurales que profundizan el sentido de aislamiento de la comunidad. Los fuegos, inundaciones y demás anatemas naturales son fuerzas agudas que provocan un sentimiento colectivo de caos y desesperanza.

A pesar de este aparente sentido visual de pesimismo, Oliver trató de salvaguardar el extracto de lo noble y cotidiano que percibe en las comunidades humildes. Sus caracterizaciones comienzan a tornarse en postulados líricos que elevan a un plano sublime la dilapidación estructural suburbana. La luz invade estridentemente en ángulos agudos de claridad que confluyen planos compositivos de diferentes espectros y tonalidades lumínicas. Esta constante fascinación con la irradiación y el color empieza a definir el estilo particular con el cual se identifica marcadamente su obra.

Oliver trata de explicar en diferentes textos las razones que le motivan a desarrollar su lenguaje plástico. Se ha utilizado frecuentemente el calificativo “cubista” para denominar la obra de José Oliver. Sin embargo el maestro delinea las motivaciones que influyen en su obra sin encajarlas en estilos modernos establecidos.

Primeramente, establece la importancia de la estructura en su carácter geométrico y la manera que dialogan entre sí el ritmo y la armonía creando “El verdadero lenguaje de la plástica”. Oliver poseía un entendimiento pleno de las contribuciones importantes del arte universal. Recuerda y tiene presente a los grandes maestros tanto clásicos como modernos en el momento de concebir una obra de arte. Mediante una síntesis personal logra establecer las diferencias que lo distinguen del género cubista estipulando que su análisis se nutre más del método intuitivo de la composición que del acercamiento analítico al cubismo. También habla sobre el concepto del tiempo o “la cuarta dimensión”. Ese movimiento imperceptible de lo transitorio se manifiesta en tiempos simultáneos en los angulares luminosos de sus composiciones. El artista afirmaría: “El concepto del tiempo como cuarta dimensión en mis pinturas establece, en los cambios de luz, donde juego desde las horas de la noche oscura, hasta los crepúsculos y la plena luz del sol y de la luna” [1].

En las composiciones tempranas de la década de 1960, los espacios urbanos comienzan a fundirse con el plano arquitectónico moderno. Oliver continúa creando piezas en las que los suburbios siguen siendo protagonistas. Las barriadas que fueron segregadas por murallas antiguas aguardan la marcha inminente de la nueva estructura del desarrollo.

## Ruptura

José Oliver presenció grandes cambios sociales en el transcurso de su vida. Vivió a través de conflictos políticos y exilios. Cuando llegó a Puerto Rico fue testigo de la evolución cultural y social. La década de los sesenta trae consigo una tempestuosa actividad de desarrollo urbanístico que no escapa al ojo punzante del maestro. La ciudad se va transformando lentamente en una nueva propuesta urbanística exenta de consideración por la historia. Los campos también van disminuyendo en su extensión y la identidad puertorriqueña se va diluyendo en una amalgama indescifrable.

*Delirio Febril Urbanístico*, de 1963, es la pieza que mejor define la preocupación del autor sobre el desarrollo desmedido. Las nervaduras de luz y sombras definen un paisaje urbano en medio de una feroz actividad de edificación. Los nuevos inmuebles se levantan por todo el perímetro. Grúas y torres de acero se plantan al lado de las edificaciones escoltando su culminación. Los edificios que formaron parte de la historia se desmoronan y se destruyen para levantar nuevos paradigmas de la modernidad. Hay vehículos de carga que esperan llenar sus vacíos con los escombros y sobrantes de lo que alguna vez tuvo historia y significación. Podemos percibir el

interior de los nuevos apartamentos como cavidades huecas y similares, carentes de identidad propia. El único personaje que se distingue en el plano es un hombre solo, junto a su vehículo en el sótano del edificio incompleto. Nace la nueva relación inquebrantable sujeto/objeto. Sin automóvil no somos nada. Frente al panorama arquitectónico está la laguna oscura sirviendo de testigo y reflejando la imagen de la nueva ciudad. Se asoman dos elementos esperanzadores en medio de este caos visual: el campo, que contempla de lejos el avance inescrupuloso del progreso y, en medio de la composición, la presencia visual del arte reflejada en el mural vertical del edificio.

## El paisaje

Oliver no vivía alienado de la realidad en la que vivía. Sabía que eventualmente los motivos que amaba profundamente iban a desaparecer si no se protegían. Decide usar el arte como única arma para preservar lo que sentíapreciado y conservarlo. Incorpora sus visiones fragmentarias de la luz al paisaje natural donde evoca una mezcla de sentidos de esperanza y melancolía. El estilo cubista que usualmente se le atribuye a sus obras, por falta de observación, se aparta de las propuestas del cubismo analítico que establecieron Braque y Picasso. Esta vertiente busca la fragmentación de la imagen para deconstruir su composición en diferentes planos.



José R. Oliver, *Delirio Febril Urbanístico*, 1963.

El estudio analítico se concentra en el sujeto/objeto como eje principal de su análisis. En el caso de Oliver, la segmentación de la luz sirve de elemento dinámico que ejerce una presión factual sobre los cuerpos que toca. Sin embargo, el sujeto permanece íntegro e inmune a las fuerzas vibrantes que se mueven a su alrededor. La intención del autor, más que descomponer o analizar la imagen, es custodiar de factores y amenazas intangibles los íconos que, a su entender, eran meritorios preservar.

Comienza a pintar múltiples paisajes con este tratamiento singular, donde el firmamento se vuelve mágico. Las casas de campo adquieren una hidalguía noble que las hacen protagonistas del paisaje. El ojo científico del autor percibe más allá de lo físico. Su formación académica en el campo de la química le revela secretos que fueron indescifrables para la mayoría de nosotros. Su fragmentación óptica actúa en reverberaciones visuales como flechas sobre el sujeto.

Oliver descifra en estas aspas angulares los efectos transicionales del tiempo y la reminiscencia. ¿Cómo desfragmentar lo que no se ve, la atmósfera, el aire, el tiempo? Para el ojo del maestro era evidente y necesario. Sus esfuerzos se concentran en ilustrar un desdoblamiento de la atmósfera, un “cubismo atmosférico” que actúa como factor de cambio ante la imagen que prevalece finalmente. El catálogo icónico de emblemas de lo puertorriqueño adquiere una resistencia latente a través de la óptica oliveriana.

Surge también una genuina preocupación por preservar el patrimonio histórico. Oliver participó en programas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, donde se organizaban proyectos de conservación tanto de objetos precolombinos como programas de preservación cultural.

Tuvo una fuerte adherencia al tema arquitectónico urbano. Entre ellos, el tema de las casonas antiguas del área de Miramar y Santurce. Hace numerosas versiones donde llega a una cúspide técnica en el uso del color y la luz. Entre ellas se encuentra *La casona vieja*, de 1969. La obra presenta la vista frontal de una casa antigua rodeada de llamativos colores representativos de las estaciones caribeñas. El portón de acceso se abre en una invitación a introducirnos al espacio suspendido en el tiempo. La puerta principal también permanece entreabierta resguardando los secretos de su interior y, a la misma vez, provocando la curiosidad por descubrir el pasado de su historia.

Las imponentes estructuras arquitectónicas podían ubicarse tanto en la ciudad como en la zona rural. Cuando Oliver pinta la gran casona familiar procura incorporar personas dentro del paisaje. La representación generacional de sujetos transcurre por el área circundante de la estructura. En la parte inferior derecha se puede observar un tronco robusto. Hileras de árboles nuevos crecen a la sombra del árbol matriarcal que sirve de testigo al transcurso de generaciones pasadas y venideras.

El paisaje representó uno de los géneros más atesorados en el catálogo de imágenes del autor. Oliver no se cansó de interpretar la inmensidad del panorama en sus pinturas. Procuró pintar el paisaje para aprehenderlo y, a través de su óptica singular, lo elevó a un nivel sublime de interpretación.

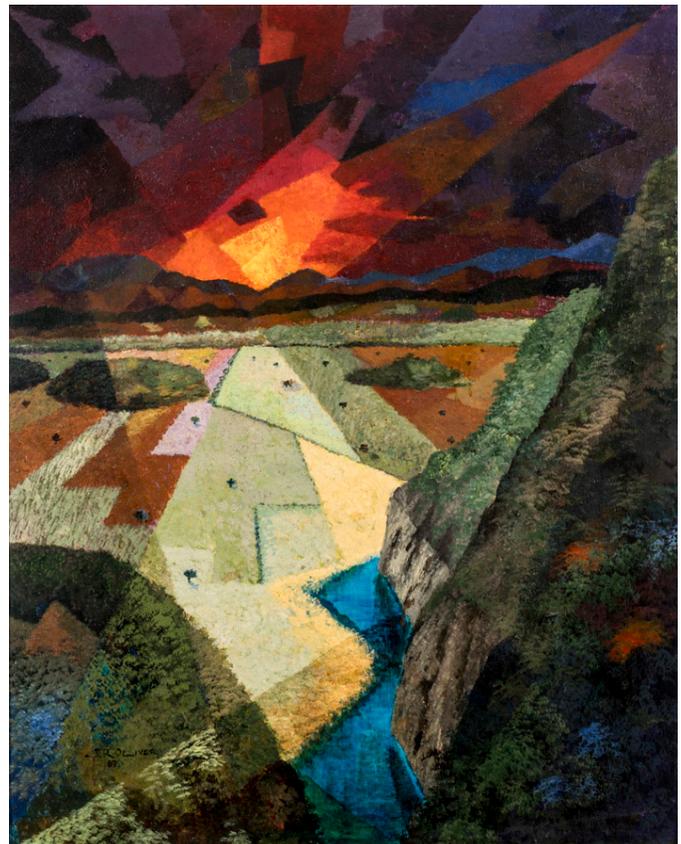
## El género y el costumbrismo

Los géneros artísticos como el bodegón, la naturaleza muerta y el paisaje sirven de punto de partida para una exploración que puede expandirse del género. Oliver utilizó diversos estilos para descubrir las dimensiones y posibilidades que le brindaban los objetos. Pintó naturalezas muertas y bodegones, donde exploró la forma y la segmentación de la luz. La estructura de la imagen es el estudio analítico de donde desprende el viaje de búsqueda a través de la temática social y costumbrista.

En la pieza *Taller de Costura*, c. 1964, Oliver logra un estudio minucioso del interior de un taller de costura industrial. Es una de las pocas piezas donde se pueden observar de cerca la faz de sujetos que irónicamente no tienen rostro. El cuerpo de empleados, en su mayoría mujeres, han perdido el sentido de identidad individual. El centro de costura se convierte en un frenético espacio de actividad laboral que continúa indefinidamente sin pausa ni descanso.

Las imágenes más cercanas a la pasión del artista surgieron del interior de la clase humilde puertorriqueña. El arrabal, además de ser un objeto de denuncia social, le sirvió para extraer la parte más noble de nuestra sociedad. En los barrios conoció lo que era una Promesa de Reyes y una jubilosa celebración de Navidad. Le interesó la representación de los vejigantes tanto en el furor del pleno carnaval como en el acercamiento inquisitivo por descifrar su iconografía.

Sus representaciones del género costumbrista abarcaron diversos y variados temas. Oliver también pintó numerosos temas religiosos. Entre ellos, obras de gran formato y murales.



José R. Oliver, *Atardecer violento*, 1967

Uno de los cuadros más impresionantes es *Viernes Santo*. La pieza representa la procesión del día sacro enmarcado por una calle angosta que ofrece un extraordinario sentido de perspectiva visual. La profundidad del eje central se pierde, al fondo, en un punto de fuga que desemboca y da paso a la monumentalidad del tope montañoso. Oliver logra fusionar misterio y solemnidad usando colores fríos y tonos oscuros, enfocando la luz en puntos estratégicamente seleccionados.

Las tradiciones que se hacen intérpretes del género costumbrista forman parte integral del canon visual del artista. Eran estampas de pueblo que se perpetuaban en su memoria al momento de pintar un cuadro. Sin embargo el sentido quimérico de lo folclórico se venía desgastando con el tiempo. Hubo en las obras de Oliver un constante sentido de nostalgia y de melancolía. Eran sentimientos que venían entrelazados en las ráfagas de luz y sombra que envolvieron sus pinturas. *El piragüero*, de 1962, lejos de ser una celebración de lo cotidiano, es el preámbulo del réquiem de la iconografía puertorriqueña. Esta magnífica composición se eleva en un discurso lírico que va más allá de los calificativos elementales que pudieran describir sus cuadros: bello, lindo, bonito.

El piragüero, centrado en la composición, espera en medio de la plaza desierta la atención de unos sujetos que le observan como una antigua efigie del pasado. El autor trata de emancipar el ícono emblemático, dirigiendo un potente rayo de luz desde el firmamento hacia la figura estoica en el plano. Esta pieza abre interrogantes que plantean cuestiones de identidad que aún persisten en la actualidad. ¿Quiénes somos?, ¿hacia dónde vamos?, ¿qué es lo que nos identifica como pueblo?

Las gestiones culturales de José Oliver no se limitaban a la hechura de sus cuadros. Organizó muchas exhibiciones para el ICP y redactaba los ensayos de los programas. Invitó a diversos artistas a formar parte del foro expositivo del Instituto con muestras individuales y colectivas. También fue gestor de presentaciones visionarias como “El Desnudo en el Arte Puertorriqueño”, en 1969. Tal vez la más grandiosa de todas sus obras fue la fundación, en 1966, de la Escuela de Artes Plásticas (EAP) junto a Ricardo Alegría, adscrita en aquel entonces al ICP. Sirvió como director de la misma desde su fundación hasta 1975, cuando su situación delicada de salud lo obligó a acogerse al retiro. No menciono este hecho como un simple dato histórico, sino como una acción inconmensurable de entrega y determinación absoluta por mejorar nuestra calidad de vida. La EAP, en sus inicios, se ofrecía como alternativa para que los jóvenes pudieran realizar sus estudios en arte. La matrícula era totalmente gratuita y se les daba un estipendio mensual a los estudiantes de bajos recursos para sufragar sus gastos académicos. Se ofrecían carreras comprensivas de cuatro años en pintura, escultura, grabado y otros.

El profesorado incluía artistas del calibre de Lorenzo Homar, Augusto Marín, José Alicea y Rafael Ríos Rey por mencionar algunos. Oliver realiza una de las primeras exposiciones de la EAP en la tienda González Padín de Plaza Las Américas el 7 de Noviembre de 1969. La

exhibición de los estudiantes que formaron parte de la primera matrícula incluye nombres de importantes artistas consagrados tales como Antonio Navia, Awilda Sterling, José Bonilla Ryan, Isabel Vazquez Maldonado, Julio Rafael Suárez y Joaquín Reyes entre otros. Oliver comentaría, en relación a este hecho: “He querido en esta ocasión hacer un paréntesis en el grupo de profesionales (los profesores) y presentar obras de jóvenes estudiantes para así contribuir al aliento de estos futuros artistas. Para que empiecen ya a dar frente a la vida con esta noble arma que han escogido. No olvidemos que la historia de las artes es esencialmente la historia de la humanidad y no empece a que sea a veces harto ingrata y dura la profesión, a cambio del soporte y aliento que demos a nuestros artistas, ellos nos dejaron las pruebas fehacientes de la más preciosa parte de nuestra historia” [2].

## Encarnación Origami

José Oliver tuvo una gran afición por crear barcos de papel origami. Comenzó haciéndolo para sus nietos, mientras jugaban y compartían creando con las manos [3]. El Origami es la antigua tradición japonesa de hacer figuras doblando las superficies del papel en ángulos que forman objetos y animales. Los pliegues seccionados del papel comienzan a transferir una sinonimia hacia el pintor que se identifica con cada doblez angular en las segmentaciones que hacía en sus pinturas.

Oliver hizo numerosas pinturas con el ícono del barco origami. Muchas eran barcos de papel que navegaban ríos y océanos mostrando una resistencia heroica a la intemperancia del agua. Los pintaba entre las zapatas de los puentes antiguos del Viejo San Juan. Aparecían uno a uno hasta llegar a formar reuniones de barquitos bajo el puente, como si fuera una congregación privada convocada con el mismo objetivo. También los representaba solos, en viajes de expedición por mares y océanos o por las aguas tranquilas que atravesaban los manglares tropicales.

Oliver crea una pieza muy especial que representa la cúspide del uso de la iconología en el transcurso de su producción. *Aquelarre origami*, de 1966, escenifica una reunión de brujos y brujas en la noche. La reunión se lleva a cabo simbólicamente frente al antiguo taller de gráfica de Lorenzo Homar en la Escuela de Artes Plásticas. Los brujos y brujas celebran la decrepitud y decadencia de lo que fue uno de los ejes culturales más importante de la década de 1950. La cruz reflejada en las segmentaciones de los muros es un “descanse en paz” al trabajo colectivo de la generación artística que transformó un pueblo a través de la cultura. La ceremonia se lleva a cabo bajo la sombra del árbol de plátano, símbolo epítome de lo puertorriqueño. Los brujos que se encorvan como animales rastreros gozan mirando los Origami de papel consumiéndose en el fuego mientras otro en la distancia busca más para quemarlos. Sobre una de las ramas del árbol seco se posa el búho sabio mirando la macabra escena de sacrificio. Esta representación nigromántica es la ceremonia cumbre del triunfo de la anticultura ante el sacrificio de los artistas. Los brujos, que no sabemos quiénes son, simbolizan los constantes obstáculos que atraviesan los creadores para poder expresarse, tronchados por la artificialidad comercial del consumismo

desmedido y la mediocridad. Los Origami son el emblema que representa a los artistas. Oliver se visualiza en una alegoría de sí mismo y se incluye entre ellos. Después de la ceremonia de incineración, se transforman y suben elevándose al cielo como murciélagos, símbolo de la muerte y de la resurrección también. No sabemos a ciencia cierta las frustraciones y retos que vivió el autor para inspirarse en hacer una obra de denuncia como esta. Imagino que son los mismos retos que enfrentamos todos los días para poder expresarnos como autores y entusiastas en el mundo del arte.



José R. Oliver, *Dormidos en el muelle*, 1965.

De las figuras origami de Oliver se podría hacer una exposición completa. Fue el tema simbólico, por excelencia, en su producción. Si *Aquelarre origami* representa el sacrificio, *Atarazana del país origami* [imagen en portada] simboliza la resurrección. La obra, de corte surrealista, representa una proyección utópica del país del orden divino de los artistas. Aquí encuentran refugio y reparación a sus esfuerzos frustrados y dolidos, a tantas cosas que se interponen en el aspecto de la creación. Una atarazana es el puerto donde se anclan los barcos estropeados para su reparación. Van llegando uno a uno. La cabria anclada en el borde del puerto los recoge descompuestos y los lanza nuevos a la vastedad del mar. Hay pájaros que vuelan en orden definido mostrando el esquema riguroso de la disciplina que eventualmente brinda liberación. Después de la renovación salen y continúan su encomienda de nuevo. Entre ellos se encuentra el maestro Oliver y sus amigos de la lucha del arte, y tantos más que compartieron los mismos retos y frustraciones, los que el mismo Oliver bautizó con el nombre de “La armada Invencible”.

Las utopías siempre lucen mejor en la representación que en la realidad. No se ajustan a la materialidad del mundo en que vivimos. Los barquitos heroicos de la factura origami se tornan en barcos anclados en un puerto real en la pieza *Dormidos en el muelle*, de 1965. El espacio atmosférico se torna oscuro y se percibe el mundo de la industrialización y del progreso. En el medio de la composición oscila la bandera inglesa, que se convierte en el norte de todas las clases oprimidas. Se trata de una visión premonitoria del éxodo que estamos viviendo actualmente.

## La promesa del paisaje

Volver al paisaje es volver a la vida, una vida que se escapaba del cuerpo quebrantado del maestro por varias aflicciones severas de salud. Después de varias trombosis que sufrió, temprano en los años sesenta, siguió pintando. Se autoentrenó para utilizar su mano izquierda, ya que el lado derecho de su cuerpo quedó parcialmente atrofiado. Pintó sus mejores cuadros cuando logró recuperarse de su enfermedad y continuó pintando hasta 1975, unos cuantos años antes de su muerte, en el año 1979.

Los paisajes de esta época distaban de ser las celebraciones alegres de luz y color con los que se identifican sus cuadros. Comienza a pintar el paisaje a través de la óptica de la melancolía. Se concentra también en pintar parques solitarios carentes de personajes. Captaba la exuberancia de la naturaleza y se inspiraba en ella. En la pieza, *Jardín Botánico #1 (UPR)*, de 1971, Oliver pinta el paisaje oscuro de un árbol frondoso que mira de cerca la presencia del lago frente a él. El cuerpo de agua en esta obra es un círculo oscuro que se presenta en medio de la composición, como reminiscencias de la brevedad de la vida ante un optimismo que se agota lentamente. Los parques que representó en esta etapa eran santuarios reclusos exentos de la mano destructiva del desarrollo. Oliver se conformó con que le dejaran ese pedacito de tierra, ya que la grandiosidad del paisaje puertorriqueño se iba perdiendo poco a poco. El mismo

artista lo confirmaría así: “En estos últimos años, y por razones que se confirman más y más en la realidad, veo en mi paisaje puertorriqueño la expresión trágica de un drama profundo y doloroso” [4].

A pesar de las luchas que llevó y de los retos que tuvo que confrontar busca la manera de llenarse de vida con las representaciones de los paisajes que amó. Trabajó de forma muy amplia la iconografía de lo que nos define como pueblo y las imágenes que nos identifican con nuestra cultura, unas imágenes que guardamos profundamente para no olvidar lo que somos ni de dónde venimos.

## **Notas**

1. Extracto de la aceptación del Premio Puertorriqueño de Pintura por la Academia de Artes y Ciencias, 1970.
2. Mensaje catálogo exposición de la EAP, González Padín 7 de noviembre de 1969.
3. Entrevista del autor a Jorge Oliver, 18 de febrero de 2015.
4. Extracto del discurso en el Boletín de la Academia de Artes y Ciencias, 1970.